

**Tesis Doctoral**

## **Insistencias de la letra**

**Tácticas conceptuales en dos momentos del arte argentino reciente**

**Autora: Lic. Paula La Rocca**

**Tesis para aspirar al grado de Doctora en Letras**

**Directora: Dra. Ana Longoni**

**Co-directora: Dra. Gabriela Milone**

**FEBRERO 2023**



Nada permanece en el punto fijo de la primera vez

Nelly Richard

## **Insistencias de la letra**

### **Tácticas conceptuales en dos momentos del arte argentino reciente**

Índice / **2**

Introducción / **4**

Capítulo Uno. Operadores teóricos / **12**

El campo expandido / **13**

El plural en las poéticas visuales / **15**

Latencias de la vanguardia / **19**

Vectores de legibilidad / **24**

- a. Debates sobre la presencia objetual de las obras / **28**
- b. La economía del papel y su archivo / **35**
- c. Politicidad estallada / **41**

Capítulo Dos. Letra y soporte / **49**

Primer apartado. La letra como forma / **50**

León Ferrari. Obras como islas configuran un paisaje / **50**

La letra como materia del trabajo estético / **56**

Gráphō / **65**

Mirtha Dermisache. Caligrafía fuera del canon / **67**

León Ferrari. Letras, glosarios y cartas / **77**

Segundo apartado. El soporte asociado a sus formas históricas de presentación / **84**

Edgardo Vigo: Comunidad de la impresión / **84**

Resistencia del papel / **89**

Alberto Greco. El indiscernible entre la forma y el material / **93**

Composición y caligrafía / **100**

Juan Carlos Romero. Cartelería / **104**

Subjetividad, acción y colectivos / **110**

Archivo, uso y futuro / **113**

Excursus: Organización colectiva / **117**

Capítulo Tres. Tácticas conceptuales en poéticas visuales contemporáneas / **124**

Primer apartado: Formas del señalamiento / **127**

Verónica Meloni. Los barridos / **127**

Las letras superpuestas / **137**

Mauro Césari y Magdalena Jitrik. Los tachados / **146**

Segundo apartado: Formas de autoría compleja / **159**

Leticia Obeid. La firma y la lengua de la historia / **159**

Lucas Di Pascuale. Los carteles / **166**

Conclusiones / **177**

Referencias / **189**

Bibliografía / **189**

Listado de obras mencionadas / **203**

Agradecimientos / **206**

## Introducción

Esta tesis doctoral propone mostrar usos de la letra en un conjunto de obras que agrupamos desde la categoría de *poéticas visuales* según dos grandes bloques, diferenciados por el momento histórico de producción. De la tarea de deslindar las continuidades entre estas poéticas surge una apuesta teórica a la vez que una propuesta de lectura. En tanto las obras del *corpus* de estudio poseen un doble anclaje, entre la escritura y el dibujo, hemos buscado construir un vocabulario crítico apropiado para su abordaje. Tal relación será recuperada una y otra vez a lo largo de estas páginas, sea desde la caligrafía o el trazo, desde una teoría de la imagen o en el pasaje entre técnicas compositivas.

Cuando proyectamos esta investigación esperábamos contribuir al estudio de la poesía visual argentina, un lugar definido por algunos de los referentes artísticos y críticos que han sido importantes para el recorrido vertebral de este estudio, como Jorge Santiago Perednik o Edgardo Antonio Vigo. A medida que nos adentramos en la singularidad de la composición de la letra, las preguntas centrales avanzaron hacia la posibilidad de leer una politicidad en dichas escrituras. Es entonces cuando toma consistencia la lectura desde la neovanguardia en el arte argentino con la categoría de *retornos* o *latencias* del arte conceptual, recuperando un vínculo entre dos momentos de prácticas conceptualistas en torno de la letra. Esta fuerza, si bien está también presente en la poesía visual, crece sin embargo por fuera del territorio específico y llega hasta producciones contemporáneas según una serie de rasgos distintivos. En este trabajo estos rasgos reciben el nombre de *tácticas conceptuales*, los cuales, veremos, funcionan en cuanto operadores que cristalizan o capturan insistencias compositivas.

Las prácticas que estudiamos corresponden, así, a dos períodos temporales. Un primer conjunto producido a partir de los años sesenta en Argentina y un segundo que aparece luego de los años dos mil. Esta demarcación cronológica permite situarlas históricamente, es decir, señala momentos en que los recursos compositivos comienzan a utilizarse en un sentido propositivo específico durante los procesos de construcción de obra. No obstante ello, nuestra lectura no es histórica en un sentido lineal, sino más bien pretende devolver las imágenes conceptuales al relato anacrónico que, sostenemos, permite leerlas críticamente desde sus propios movimientos y sus relaciones internas. En ese sentido *la hipótesis general de este*

*trabajo postula un laboratorio de producción en el arte argentino reciente que pone a prueba sus alcances estético-políticos desde el trabajo con la letra.* En esta vía convocamos una genealogía de usos que se inaugura en la comprensión del signo de las vanguardias históricas desde la lectura de Rosalind Krauss, pasa por la neovanguardia latinoamericana, pero específicamente argentina, desde un *corpus* de obras de León Ferrari, Mirtha Dermisache, Edgardo Vigo, Alberto Greco y Juan Carlos Romero, cuya aproximación teórica está guiada por las proposiciones de Ana Longoni y Fernando Davis. El estudio se completa luego en el establecimiento de una categoría de letra que surge del mismo terreno de estudios y desemboca en un conjunto de propuestas del arte argentino actual. Las obras de este último grupo corresponden a Magdalena Jitrik, Verónica Meloni, Mauro Césari, Leticia Obeid y Lucas Di Pascuale.

Así, las poéticas que reunimos se relacionan desde una serie de afinidades. Para nombrarlas recuperamos la categoría *vectores de legibilidad* de la teoría crítica de Nelly Richard. Esto nos permite leer desde el prisma de la recuperación de técnicas, en una reivindicación de aquello que se construye desde citas mínimas y materiales menores. En efecto, nuestra forma de abordar las imágenes vanguardistas dista de ser nueva, trabaja en línea de la crítica norteamericana desde la teoría de Rosalind Krauss hasta la lectura Hal Foster, sin olvidar aquellos debates que suscitaron los postulados de una neovanguardia internacional en autores como Peter Bürger o Luis Camnitzer. A ello se suma la preocupación constante por la letra como imagen o forma que trabajamos desde una matriz estructuralista, principalmente de raigambre francesa, pero que recuerda la recepción de esas corrientes en las teorías del sur en las singulares apuestas teóricas de figuras como Oscar Masotta o Héctor Libertella. Con ello, comienza a verse, el movimiento crítico de este trabajo de investigación doctoral es siempre histórico pero no historicista y en ese sentido establece un lugar de lectura que produce una mirada incómoda, esto es, que pasa el *cepillo a contrapelo* de las teorías, según enseña la conocida fórmula benjaminiana.

El objetivo principal del estudio es construir un repertorio de prácticas y definir un vocabulario anclado en los debates contemporáneos sobre la condición experimental y expandida de las artes. Luego, buscamos establecer un aparato descriptivo y de análisis (desde las categorías de vectores de legibilidad y tácticas conceptuales, respectivamente) para leer el *corpus* de estudio en su configuración específica, es decir, según su particular lectura de la historia. Es por eso que proponemos leer en estas poéticas una narrativa fragmentaria del arte conceptual desde su propuesta material (aquello que llamaremos la “elocuencia de los

trazos”) buscando llevar los casos hacia la formulación de una visión de conjunto. En esa dirección estudiamos la letra, los soportes estéticos y las técnicas según las variaciones y recurrencias en los modos de composición.

El capítulo uno se titula “Operadores teóricos” porque establece un marco de inteligibilidad para la investigación. Exploramos en principio la crítica del historicismo que trabajó Rosalind Krauss en sus textos más célebres y su categoría de “campo expandido” o *expanded field* (1979). La autora configura en este momento de su teoría un problema de la estética contemporánea, central para nuestra perspectiva de trabajo, y con ello también expone la necesidad de producir teóricamente operadores de rastreo para abordar prácticas emergentes. Así, Krauss sostiene una crítica de los modos de leer fundada en la producción de categorías teóricas. Afirma con ese gesto que la crítica del historicismo exige otros nombres y relaciones para vincularse con las producciones estéticas. Así, antes que un mapa apuesta por una forma de mirar lo sensible desde el campo de la teoría.

Explicamos luego el contexto de emergencia de un concepto necesario para el ámbito de estudios, las “poéticas visuales” y mostramos su cercanía con otros nombres que han demostrado ser influyentes en el terreno de la poesía experimental de los últimos años. Esta noción permite trabajar un conjunto de producciones que no encontraban en las definiciones previas la expresión de su singularidad o la forma de sus afinidades.

Este primer capítulo está estructurado según apartados descriptivos que diferencian los temas centrales del abordaje metodológico. El que corresponde a los vectores de legibilidad está subdividido en tres partes. El primer vector se titula “Debates sobre la presencia objetual de las obras” y allí nos ocupamos de la duración de los objetos estéticos en cuanto a su presencia material. Señalamos entonces una discusión muy presente en la crítica de artes de finales del siglo pasado, que resumimos en el contraste entre dos términos: materialidad y desmaterialización. Ellos marcan una zona de debates que creemos hasta hoy no había arrojado toda su complejidad para la lectura de las artes recientes. El segundo vector toma por título “La economía del papel y su archivo” y relaciona la discusión del primer vector con una preocupación por el soporte papel. En cuanto soporte fijo este material determina implicancias respecto de las formas de guardado y las maneras en que los saberes se constituyen como memoria y archivo, por eso permite interrogar sobre el devenir de la escritura y sus formatos, pero también por un horizonte de imaginación de la cultura. El apartado recupera el aporte teórico de la categoría derridiana de “papel-máquina” o

*papier-machine* y la lectura que hacemos la vincula a la noción de figura, un concepto importante en investigaciones recientes del grupo de trabajo que integro, dirigido por la Dra. Gabriela Milone, que tomó forma en el libro *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas* (2018). El tercero de los vectores se titula “Politicidad estallada” y está relacionado con los modelos colaborativos de composición y de circulación de obra. La cualidad fragmentaria de las muestras que integran las obras del *corpus* nos acercan diferentes redes de montaje y usos de los disponibles estéticos. En consecuencia, este vector de legibilidad propone trabajar sobre ciertos aspectos de la circulación de las poéticas visuales y encuentra una vía de acceso a los debates sobre crítica institucional en la perspectiva de Holmes (2006, 2007) y Longoni y Davis (2009).

El segundo capítulo de esta investigación lleva por título “Letra y soporte”. Se ocupa del *corpus* de estudio que forma parte del grupo de artistas argentinos de los años sesenta-setenta. Con el análisis de estas poéticas esperamos exponer ciertas premisas sobre los modos de trabajo con la letra y el soporte, en la estela de la neovanguardia y del arte conceptual argentino. Con esto, insistimos, el recorrido es menos un catálogo de artistas conceptuales que una manera de recuperar desde diversas zonas de obra los problemas diferenciados en los “vectores de legibilidad”. El itinerario está dividido en dos grandes bloques, cada uno responde a inquietudes específicas. Para la primera parte, titulada “La letra como forma”, los artistas referentes son León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013) y Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012). De ellos nos interesa su particular experimentación caligráfica y los modelos compositivos, esto es, los formatos que ambos eligen para trabajar sus escrituras.

Además, en este apartado desarrollamos el estudio de la categoría de letra, nuestra categoría principal, cuyo aporte significa un insumo para futuras discusiones en clave de las poéticas visuales y afines –o en otros términos, en cuanto a las insistencias de la letra en el terreno híbrido de la poesía y el arte contemporáneo–. El apartado comienza con una definición de letra desde la teoría de Jacques Lacán (2003) inscrita en la tradición del signo saussureano. En esta modulación de la crítica del signo establecemos un lugar para la letra en cuanto extensión matérica, práctica palmaria y localizable que figura a la vez que representa un sonido o un significado. Así, la letra en cuanto “emplazamiento” construye otro modo de complejidad estética porque los significados de los cuales participa están dados no sólo por las definiciones a las que remiten en el campo de la lengua sino por una suma de la que participa también su dimensión material.



Nos detenemos luego en la complementariedad entre el “espacio figural” y el “espacio textual” que define Jean-Francois Lyotard (2014) y que da lugar a un concepto operativo para este trabajo, la “línea-letra”. El autor trabaja esta relación como la convivencia de dos órdenes paralelos del sentido en la superficie del soporte. Nos interesa describir esa convivencia para comprobar luego su funcionamiento en el análisis, porque lo que determina la línea-letra es la copertenencia de la materia gráfica y la semántica en el uso caligráfico. Continuamos con la lectura etimológica del capítulo, cuya próxima deriva es el concepto derridiano de “linealización”. Relacionado con la distribución espacial del lenguaje escrito, permite afirmar que el signo se reconoce habitualmente como un elemento intercambiable en la cadena sintáctica. En ese sentido, los elementos del lenguaje construyen una serie, esto es, responden a una sucesión que permite la lectura. Así, el campo expandido de las poéticas visuales integra la preocupación sintáctica a las discusiones sobre el trazo y las formas del signo.

Con ello, nos acercamos al trabajo de las obras retomando los casos específicos que elegimos para advertir el despliegue de la categoría de “letra” y su funcionamiento tanto en Dermisache cuanto en Ferrari. En nuestro diagnóstico, Dermisache se apropia de un saber que es técnico pero también configura maneras de imaginar el porvenir desde los mismos materiales del arte. Su movimiento es doble, así como la práctica repetida de un motivo muestra las formas de organización de la información y de eso se vale para que el lector o espectador perciba este desmontaje, al mismo tiempo, los desplazamientos de sentido que logra con las variaciones comunican una manera de mirar y de relacionarse con el tiempo histórico.

En el caso de Ferrari dividimos en dos partes el análisis. Por un lado nos encargamos de un ejercicio de recuperación de la crítica según el eje articulador que sirvió a diversos autores para diferenciar aspectos de su producción de obra, pues, según pudimos observar, la lectura canónica mantuvo separados por contraste dos polos del trabajo del artista. De un lado se estudió su compromiso político, del otro, ciertos trabajos que se alejaban de esa clave. Pero es el grafismo, según nuestro diagnóstico, el elemento de vínculo entre esos lugares distanciados. Como sabemos, Ferrari es un referente para muchas zonas del arte contemporáneo y por ese motivo su obra ha sido profusamente estudiada. Con ello, precisamos delimitar una zona abarcable, que tenga sentido en relación a los intereses de esta investigación. Entonces, su análisis está compuesto por obras donde la letra (sea manuscrita o

mecánica) tiene un protagonismo específico. Con ese criterio, en una segunda parte sumamos referencias escogidas de sus glosarios y cartas.

De esta preocupación sobre la forma de la letra y las diferencias en sus usos pasamos a la segunda parte de este capítulo, lleva por título “El soporte asociado a sus formas históricas de presentación”. Aquí el objetivo es mostrar cómo los materiales involucrados en la composición (especialmente, cómo las superficies o los soportes) adquieren una relevancia en la formación del sentido de las obras. Por eso el primer artista de la serie es Edgardo Vigo (Buenos Aires, 1928-1997), renombrado grabador, poeta visual y docente, que ha dedicado gran parte de su obra a la composición de revistas de arte, libros de artista y objetos estéticos. Los trayectos de lectura que propone (entre las imágenes de grabado, los episodios poéticos, las perforaciones, las traducciones) trabajan en ese vaivén entre la densidad de la materia y el movimiento, entre la estructura del texto y la dispersión de las formas.

Esta etapa de la investigación sostiene que la materialidad de las superficies es un lugar activo de la composición. Así, para constatar en el escenario de las artes un estallido del espacio poético avanzamos sobre el análisis de un conjunto de aspectos en otro cuerpo de obra, en este caso de Alberto Greco (Buenos Aires, 1931- Barcelona, 1965). Su inclusión en este estudio permite confirmar los supuestos teóricos sobre la tensión entre la materialidad y lo efímero, pues Greco explora de modo provocativo la capacidad expresiva de diferentes soportes.

La obra de Greco es un punto de observación para analizar las convergencias entre lo fijo y lo efímero. El carácter precario de sus collages y la teatralidad de sus propuestas conjugan en su obra una figura singular, un paradigma de un modo de hacer para nuestro recorrido investigativo. En este sentido, el término “señalamientos”, anclado según nuestra lectura en la perspectiva de su producción, es uno de los criterios que nos permiten leer las continuidades técnicas en los dos momentos del arte reciente argentino y será retomado en clave de las tácticas conceptuales para el capítulo tres.

La última zona de este capítulo es la que dedicamos al trabajo de Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1930-2017). Su obra funciona en esta investigación a modo de puente entre los artistas de la vanguardia de los sesenta-setenta y los más actuales, tanto por haber compartido espacios de exposición cuanto porque él tuvo un interés por vincularse con artistas más jóvenes desde el espacio de la letra. Esto puede observarse en algunas de las publicaciones que motivó (la revista de poesía experimental *La Tzara* o libros antológicos

como *Rastros de la poesía visual argentina* de 2014) y asimismo en su entusiasmo por conectar diferentes temporalidades desde la matriz del arte, como veremos. Por ese motivo los aspectos analizados de su obra se extienden en dos momentos, el primero referido a la cartelería y los colectivos de trabajo; el segundo en relación con el archivo y sus incorporaciones.

Con ello justificamos un cambio de función del material estético en estos contextos. En nuestro diagnóstico, las obras comienzan a comportarse como articuladores de conflictos, superficies donde la denuncia social o la crítica institucional aparece construida en la relación de la palabra sobre el papel. De allí la importancia en estas poéticas de lo desechable, en cuanto su espesor y sus usos están ligados a la fuerza de los problemas que buscan exponer. Por eso, una de las preguntas que se desprende del recorrido es por el carácter anacrónico de estas intervenciones en soportes fijos para las obras más recientes. La formulamos a partir de la obra de Romero, pero es sin embargo uno de los interrogantes que permanece en los diferentes análisis.

El capítulo tres se titula “Tácticas conceptuales en poéticas visuales contemporáneas”. En este momento mostramos la convergencia entre la recuperación de la tradición del arte conceptual en Argentina y la temporalidad del anacronismo de la cual se nutre. De allí deriva una idea de “tiempo impuro” sostenida en las hipótesis de Maccioni (2019) y con ello desplegamos el conjunto de los análisis de obra. Comenzamos por tres obras de Verónica Meloni (Córdoba, 1974), *Kawenni:ios* (2021), *Acción de los días* (2019), *Sin Título* (2018), las cuales sostienen un interrogante por cómo compartir el tiempo histórico desde la agencia material de las obras. Como se observará, el capítulo acentúa los reenvíos hacia momentos previos del relato de la investigación, en relación a la hipótesis de la continuidad no desactivada de la neovanguardia en el arte reciente y la necesidad de hacer visibles esas latencias. Del mismo modo, el protagonismo de la forma de la letra adquiere otra relevancia en una lectura que vincula la potencia de la postvanguardia en argentina con lo manuscrito, el grafismo y la tipografía.

Nos ocupamos luego de otras formas del señalamiento, en línea de la perspectiva ya mencionada de los trabajos de Alberto Greco. En su desplazamiento hacia escenas contemporáneas ligamos este procedimiento al del tachado. Trabajamos con obras de dos artistas diferentes, por un lado *Gráfica política* (2000) de Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966) y por otro lado, *El espía psíquico* (2018) de Mauro Césari (Entre Ríos, 1977). En

ambos casos la tacha funciona como una táctica para señalar la presencia de algo que se prefiere oculto pero que sin embargo no ha desaparecido por completo.

Luego trabajamos un conjunto de obras de Leticia Obeid (Córdoba, 1975). Sus títulos son *A la sombra de un granado en flor* (2021), *Trabajos prácticos* (2021), *Scratching* (2007) y *Una curva tan gigante que parece recta* (2006). Con ellas exploramos las maneras que tiene la artista de recuperar materiales del pasado para encontrar una narrativa al tiempo actual. Estos materiales son en general ajenos, prácticas de otras personas que se integran en su obra. Con el movimiento de transposición Obeid cruza el tiempo de la producción, el pasado y el terreno del recuerdo para construir desde allí una memoria para los objetos.

Finalmente, el último episodio del capítulo está dedicado a la obra de Lucas di Pascuale (Córdoba, 1968). Indagamos en su instalación *López* (2007) y la posterior edición de su libro *Cartel* (2019). En ellas también se conectan varias temporalidades. Estos carteles conforman un pasaje de técnicas entre dibujo, escritura e instalación, y vinculan también lo personal, lo político y lo colectivo. Las obras se encargan de abordar lo urgente a la vez que trabajan contra el olvido activando formas donde se entretexe lo común en el arte reciente de Argentina, por eso retomamos en este apartado algunas consideraciones sobre el modo en que los grupos artísticos responden afectivamente a los procesos que exigen los materiales. Por eso, tanto las obras de Obeid cuanto las de Di Pascuale se agrupan en una táctica referida al trabajo conjunto y en proceso que lleva el nombre de “formas de autoría compleja”.

Como puede verse, esta tesis doctoral organiza núcleos de discusión. Los capítulos se suceden recuperando las categorías teóricas, los debates críticos y el abordaje de las obras en un sentido creciente. Esperamos demostrar la vitalidad del arte conceptual en la forma que adopta para el terreno de las poéticas visuales contemporáneas, esto es, según las tácticas conceptuales, y con ello la importancia de una teoría crítica situada que ubica en las imágenes la condición misma de su transformación.

## **Capítulo 1. Operadores teóricos**

## El campo expandido

En el famoso ensayo de la revista *October* 8 “Sculpture in expanded field” Rosalind Krauss periodiza una transformación en las artes y en la crítica, cuya duración se extiende desde los primeros años sesenta hasta el inicio de la década del ochenta. Reconfigurar la noción clásica de escultura coincide con un proceso de diversificación compositiva para las artes en general. En ese contexto la conocida expresión “expanded field” (Krauss, 1979) se proponía conjugar dos territorios. Por un lado, las artes como terreno abierto, es decir, la noción permitía replantear ciertos usos de los materiales estéticos. El “campo expandido” proponía ampliar los criterios de uso de las materialidades en términos menos restrictivos que los que se propugnaban de la mano de los teóricos modernistas. Por otro lado, la expresión de Krauss refería al problema de la espacialidad. Su distinción entre paisaje y arquitectura, y la posibilidad de considerar su dimensión negativa, son las claves para situar la escultura en un dominio más extenso.

Para ello Krauss parte de una crítica del historicismo en el campo específico. Se refiere a aquellas operaciones que hacen uso de genealogías amplias para atemperar las diferencias entre los objetos. Es decir, polemiza con quienes intentan hacer ingresar en la noción tradicional de escultura una serie de prácticas con características nuevas. Dice Krauss,

aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia –la ideología de lo nuevo– su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad (1985: 60)

En ese sentido, además de la apertura de los materiales y de extender el dominio de la escultura hacia un campo mayor, esta precaución da cuenta de un modelo que funciona en la crítica de arte, el cual aparenta sostener una mirada vanguardista de quiebre o de ruptura pero responde al designio historicista. Desde allí Krauss propone revisar otros modos posibles para abordar prácticas más recientes. Es decir, la autora señala cómo las líneas fronterizas que

separaban los reductos disciplinares fueron sacudidas por la escena estética posmoderna y cómo, en consecuencia, los objetos mismos exigieron un cambio de óptica para su estudio.

La etiqueta de “campo expandido” permite nombrar algunos préstamos. Si bien es trabajada con mucha precisión para señalar un momento particular de la escultura (cuando el campo de la composición muestra su máxima elasticidad) la noción aparece sin demoras para otros escenarios. Esta distinción es importante para el recorrido que comenzamos, pues la investigación se pregunta sobre los modelos temporales que funcionan al interior del terreno del arte argentino reciente y por sus maneras de nombrar.

Así, mientras en trabajos editoriales y en las exposiciones abunda el cruce entre disciplinas (incluso muchas veces avanzan aún más y se posicionan contra ellas) poco se ha escrito sobre el modo en que estas proposiciones convergen en los soportes y cuales son las articulaciones que lo impulsan en las últimas décadas. Esta investigación examina, en esta dirección, el contexto de emergencia actual del pasaje entre visualidad y escritura en casos específicos que justifican el análisis. Definimos para ello una noción de letra que será el articulador entre diferentes prácticas estéticas agrupadas en dos ciclos de experimentalismo del arte argentino. Por un lado, una escena de la vanguardia surgida en los años sesenta y setenta, aunque extiende sus prácticas hasta entrados los años dos mil y en la cual aparecen obras de León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013), Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012), Edgardo Vigo (Buenos Aires, 1928-1997), Alberto Greco (Buenos Aires, 1931- Barcelona, 1965), Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1930-2017). Luego, un segundo grupo que comienza a producir en el umbral de los dos mil y que comprende parte de la producción de Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966), Veronica Meloni (Córdoba, 1974), Mauro Césari (Entre Ríos, 1977), Leticia Obeid (Córdoba, 1975) y Lucas Di Pascuale (Córdoba, 1968). Según sostenemos en esta tesis entre estos dos grupos o momentos podemos reconocer afinidades, préstamos deliberados o involuntarios, estrategias análogas cuyo centro gravitacional es la insistencia de la letra, una categoría central que desplegamos en el capítulo dos.

En este marco, la hipótesis de trabajo sostiene que en el arte argentino reciente funciona un laboratorio experimental de usos conceptuales de la letra que reactualiza los alcances del legado de las vanguardias. Ese campo recibe en este trabajo el nombre de “poéticas visuales” y proponemos un marco teórico-metodológico para el análisis transversal de las prácticas y de sus líneas de continuidad. Distinguimos para su abordaje, en principio, tres operadores teóricos o *vectores de legibilidad*. Ellos permiten señalar núcleos o zonas de indagación. El

primer vector de legibilidad tiene que ver con una tensión que responde a la dicotomía materialidad-desmaterialización en la praxis artística argentina de los años sesenta y setenta, el segundo con los modos de archivo de esas prácticas según los soportes, el tercero con una politicidad asociada a las formas de construcción de comunidades en los procesos de composición. Con ellos esperamos establecer, en el horizonte de los debates estéticos, un cruce disciplinar entre formas de producción y enunciación del arte en la región, profundizando en sus configuraciones temporales. Desde aquí podemos identificar las categorías de análisis.

Como se verá en los capítulos siguientes un segundo nivel de estudio se sostiene en un conjunto de operadores vinculados al experimentalismo y a los rastros del arte conceptual en la región. Los llamamos “tácticas conceptuales” y entre ellas encontramos la experimentación formal con la letra (la caligrafía, el trazo libre y la tipografía mecánica), luego formas del señalamiento (el hueco, el barrido, el borrado y el tachado) y de la autoría compleja (la firma, la colección y el cartel). Con ellos buscamos tramar líneas de continuidad entre los dos grupos de artistas del *corpus* de estudio. Es decir, si los vectores funcionan como articuladores de problemas y permiten diferenciar debates en el campo de estudios, las tácticas conceptuales son formas de nombrar los procedimientos en las prácticas específicas.

## **El plural en las poéticas visuales**

En este marco, dentro de la discusión del campo expandido, partimos de un cruce que trabajamos desde la etiqueta de “poéticas visuales”. Este nombre agrupa obras que en la crítica de artes se ha trabajado con distintos nombres. Nuestra principal referencia es la noción de “poesía visual”, una categoría muy extendida en nuestro país y que pretendemos expandir en el sentido que vimos con Krauss para la escultura. El siguiente término de referencia es el acuñado por Fernando Davis en un trabajo compartido con Juan Carlos Romero que nombra las producciones como “poéticas oblicuas” (2016). Ambas categorías están asociadas en nuestra hipótesis con la perspectiva de una historicidad política de las vanguardias en el sur global y por ello adquieren un marco de interpretación actualizado al



estudiarse desde otras relaciones. La recuperación de esta genealogía permite explicar mejor los pasajes que funcionaron en el relevamiento del *corpus* que funda este estudio.

En principio, la categoría más ampliamente difundida, “poesía visual”, permitió recuperar una tradición específica persistente en la región, pero especialmente en el país, que conjuga un gran número de producciones. Tomamos la definición de “poesía visual” estudiada en Argentina, cuyas aproximaciones teórico-críticas han sido establecidas, en sus inicios, por los mismos artistas.

Ante la necesidad de definir su producción frente a las diferentes escuelas de poesía, la crítica de la poesía visual se consolida, circula y es publicada desde el campo mismo. Son las y los artistas quienes consignan las relaciones de sus obras con otras expresiones afines en el ámbito latinoamericano y desarrollan muchas de las categorías específicas que trabajaremos luego. Estas prácticas operan en la liminalidad entre imagen y lengua, exploran las posibilidades de la visualidad de la letra en un soporte compartido. En ese territorio se inscribe el eco de las vanguardias históricas en la convivencia entre artes visuales y literatura<sup>1</sup>.

Los casos de Edgardo Vigo, como precursor, y Jorge Santiago Perednik, como editor, son centrales en esa dirección. Gran parte del material reunido por Perednik se compiló en 2016 en un volumen póstumo de gran valor para el recorrido de este trabajo. *El Punto Ciego. Antología de la poesía visual argentina del 7000 a.C al Tercer milenio* es un texto central pues ensaya, en sus propios términos, una “ficción de origen” para el campo (2016: 28). Pero además permite comprender la capacidad aglutinante de estas poéticas, su variedad, y determina los fundamentos para acercar diversas experiencias de escritura bajo este mismo

---

<sup>1</sup> Cuando nos referimos a las vanguardias históricas seguimos la demarcación de Peter Bürger. Su *Teoría de la vanguardia* es un sitio obligado que presenta tanto una síntesis como un suelo común para trabajar en esta zona de problemas. Compartimos el recorte espacio-temporal que propone allí el autor: “El concepto de movimientos históricos de vanguardia que se aplica en este libro al dadaísmo y al primer surrealismo también se refiere a la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre. Estos movimientos tienen en común, aunque difieren en ciertos aspectos, que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte. (...) con sus limitaciones esto también vale para el futurismo italiano y el expresionismo alemán. El cubismo (...) sí cuestionó el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central. Puede incluirse como vanguardia, aunque dentro de sus fundamentos no se encontraba la tendencia de las vanguardias, aquella relacionada con la superación del arte en la praxis cotidiana” (Bürger 2010:24). Nos situamos desde esta fuente sumando las ya canónicas distancias y aportes de Hal Foster para la escena de la neovanguardia norteamericana. Nuestra perspectiva se enlaza además con el trabajo local de Nelly Richard, Ana Longoni y la Red Conceptualismos del Sur. Estas discusiones dan lugar a un concepto de “vanguardia” que emerge de este trabajo de investigación. En ese sentido esperamos mostrar cómo se reconfiguran las conexiones interpretativas, en la tradición de estos estudios, de acuerdo al abordaje de los materiales específicos de este *corpus*. Así, menos que una categoría de análisis o clasificatoria –estática en ese sentido– “vanguardia” es aquí una noción abierta, histórica y polémica que crece con la reposición teórica que presentamos.

nombre. El libro parte de la cueva de las manos en el sur de Argentina y hace luego un relato de diferentes expresiones a lo largo de la historia, se detiene en los años veinte, asimismo en los cincuenta, pero dedica especial atención a las décadas del sesenta y del setenta. Desde allí lanza posibles líneas de trabajo futuras, nombra episodios actuales proponiendo relaciones entre los artistas del siglo XX en continuidad con quienes franquean los umbrales del 2000. Ese antecedente permite en nuestra investigación sostener la continuidad del trabajo en un escenario aún más contemporáneo<sup>2</sup>.

Atendemos al trabajo genealógico de los materiales de Perednik para construir la tradición de la poesía visual en relación a la crítica de Krauss. Su movimiento es similar al que la autora comenta a propósito de ciertos reduccionismos. En sus términos, hablando del terreno de la escultura en los umbrales del modernismo y respecto de la maleabilidad de la noción, Krauss dice:

El historiador/crítico se limitó a realizar un juego de manos extendido y empezó a construir sus genealogías con los datos de milenios en vez de unas décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota Toltecas, los túmulos funerarios indios, cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar su condición de escultura (1985: 61).

El desarrollo de la categoría de campo expandido se posiciona entonces desde la definición de escultura, se extiende desde allí por oposición. Así, antes que extender la noción para nuevos objetos, Krauss diseña un territorio ajustado a las características del arte posmoderno. El campo expandido se configura entonces como un territorio complejo que parte desde las prácticas específicas de la escultura pero incluye variaciones de la arquitectura y el paisaje.

Revisar la diacronía de Perednik desde la perspectiva de Krauss contribuye a visibilizar algunas diferencias, pues la lógica constructiva de *El Punto Ciego. Antología de la poesía visual argentina del 7000 a.C al Tercer milenio* se configura desde una ficción que funciona

---

<sup>2</sup> Publicado por San Diego State University Press, el libro fue editado por Fabio Doctorovich y Carlos Estévez. Su nombre, dice el prólogo, es una cita del número 10 de la revista *XUL. Signo viejo y nuevo*, dirigida por el propio Perednik. A partir de la publicación la categoría de “poesía visual” se expande hasta abarcar una multiplicidad heterogénea de prácticas poéticas. Su recorrido define una genealogía amplia en cuanto a diversidad de autores y en términos temporales para la poesía visual. Por lo tanto, lejos de establecer un territorio de inclusiones y exclusiones, este estudio se orienta más bien a sostener la posición histórica de la definición de Perednik, confirmando su capacidad aglutinante para abrir preguntas que reavivan la politicidad de las obras.

condensando un grupo sumamente amplio de escrituras que generan parentescos internos en grupos inestables de prácticas poéticas<sup>3</sup>. El punto de partida trae una escala histórica extensa que ingresa en aquel movimiento que Krauss denuncia en sus contemporáneos. Sin embargo, en el trabajo de Perednik la remisión a los inicios de la historia funciona como un guiño de origen para colocar a la poesía visual en el centro de una diacronía imaginaria. En este trabajo la consideramos una ficción fundante que no se pretende ajustada en un sentido histórico sino que en cambio busca en la literatura el propio suelo de emergencia.

La etiqueta “poesía visual” además de ser la más difundida en estudios específicos (Perednik et al. 2016; Mangifesta et al. 2014; Jait 2017) interesa de manera especial porque ayuda a retener la dimensión plástica y gráfica de un conjunto de producciones. Estas prácticas se caracterizan por tensionar la linealidad de las composiciones versificadas, es decir, cuestionan la disposición espacial del verso y, en consecuencia, construyen desde allí diferencias con poéticas más tradicionales en cuanto a lo formal. Asimismo, la capacidad aglutinante de la noción permite reunir unos parentescos en red siempre desplazados e incompletos. Con ello, lejos de simplificar, la categoría “poesía visual” establece el sesgo de lo inestable como carácter singular de las prácticas. Menos que una “evolución gradual” y a su vez alejada de la “estructura lógica” (1979: 73) que sostiene Krauss, la noción establece una cartografía territorial de producciones estéticas de larga duración.

Situamos, así, la poesía visual en correspondencia (y diferencias) con otros nombres, como las “poéticas políticas” proveniente de los estudios de Longoni (2014) y referidas a las vanguardias de los años sesenta y setenta en Argentina, las “poéticas oblicuas” (Davis y Romero 2016) que por tener un alcance más específico quisiéramos ubicar junto a los “experimentos poéticos opacos” de Ornela Barisone (2017) y en el terreno de la “gráfica expandida” (Dolinko 2017; Dolinko y Blanco 2021) y el “campo experimental” según la proposición reciente de Aguilar y Cámara (2019). Estas últimas nociones se vuelven

---

<sup>3</sup> Siguiendo la delimitación de Perednik en un estudio temprano de 1982 ingresan en su denominación los “poemas figurados” o caligramas, la “corriente tipográfica” o la “tendencia de slogans”, la “tendencia semiótica” y la “ilegibilidad”. En la tendencia semiótica podemos agregar la “poesía matemática” impulsada por Edgardo Vigo, referente ineludible, cercano al conocido Grupo de los 13 del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC) donde se agruparon otros artistas de la letra (Mirtha Dermisache, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala). Cercano también al grupo de la Nueva Poesía Platense en los años sesenta (del que participaron Luis Pazos, Carlos Ginzburg, Omar Gancedo, entre otros) Vigo impulsó tanto exposiciones célebres como la *Expo Internacional Novísima Poesía* en el Instituto di Tella, y una cantidad de revistas, entre ellas *Diagonal Cero*, *Hexágono '71* y *WC*, de gran circulación en el ámbito del experimentalismo latinoamericano. En palabras de Perednik, “la vasta correspondencia y relación con poetas experimentales de muchos países de América y Europa que mantuvo Vigo afirmó –si no fabricó– para esa franja de la poesía argentina una existencia” (Perednik et al. 2016: 99).

productivas en el análisis, pues si bien incluyen una gran variedad de prácticas diversas se encuentran a igual distancia del “campo expandido” y de la “poesía experimental”. Pero, además, las nociones citadas (y las prácticas que agrupan) están en relación con la “poesía concreta” (Perednik 1982; Aguilar 2003) cuyos desarrollos principalmente en Brasil, pero también en otros países de la región, marcaron un horizonte de integración en las artes.

Proponemos transitar en este estudio entre estas definiciones para acercarnos a la etiqueta más actual de “poéticas visuales”, un modo de reunir prácticas estéticas que, aún con sus diferencias, responde a esta genealogía de categorías afines. Así, este terreno es también un campo expandido que permite comprender migraciones en el uso de los procedimientos y de los materiales. El plural en las *poéticas visuales* determina, a su vez, un conjunto de préstamos entre diversos territorios del experimentalismo y define un conjunto heterogéneo de prácticas. Esta investigación se interesa por aquellas posteriores a los años sesenta –el recorte temporal responde a la necesidad de trabajar con un *corpus* de obra abarcable, funcional en términos del análisis– y donde la letra ingresa en el terreno del arte anclando una tradición de usos. El arte conceptual y las tácticas compositivas permitirán explicar las continuidades de estos procesos.

## **Latencias de la vanguardia**

El trabajo que llevamos adelante en esta tesis busca conocer la actualidad del arte conceptual y para ello observa sus usos tácticos en dos momentos del arte argentino reciente, en ese sentido aporta una lectura anclada en la especificidad de los problemas de la región. Para avanzar sobre la posición de lectura que asumimos, en lo que sigue señalaremos algunas zonas del proyecto intelectual de Nelly Richard.

Situamos primero el artículo titulado “Lo político y lo crítico en el arte”, el escenario de aparición de la noción de “vectores de legibilidad”. Esta categoría, trasladada en nuestro estudio a la función de operador metodológico permite, como dijimos, diferenciar líneas de observación para las prácticas del *corpus* de estudio. El texto mencionado se sitúa en

continuidad de los debates sobre la *Escena de avanzada*<sup>4</sup> y entra en polémica con una intervención del filósofo Willy Thayer fechada en septiembre de 2003. Los argumentos versan sobre el rol del arte político de los años '80 en Chile y su relación con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

En el subtítulo de este trabajo Richard cita a Hal Foster. Retoma la pregunta del autor norteamericano, “¿Quién le teme a la neovanguardia?” (1996). A estas voces se agregan dos epígrafes, el primero es de Ricardo Piglia, son unas pocas líneas que recuperan la actitud contestataria de las vanguardias históricas a la política de consenso del liberalismo. Las vanguardias, según la lectura del crítico argentino, cuestionan una serie de figuras esgrimidas como garantes del funcionamiento social, el pacto, la representación y la idea de mayorías. Piglia reúne esas operaciones bajo el nombre de “política de secta” y sugiere entonces una dimensión conspirativa en estas tendencias. Afirma que intervienen en lo social con tácticas localizadas –una categoría cara a esta investigación, volveremos sobre ello– y en ocasiones también secretas. Es su modo, dice, de dar respuestas ante el avance liberal. En el párrafo citado el autor dice,

Podríamos ver, entonces, a la vanguardia como una respuesta política, específica, al liberalismo; una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantía del funcionamiento social, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de de la lógica cultural y de la producción de valor, como una guerra de posiciones. Eso explica, creo, lo que podemos llamar la reacción posmoderna, la crítica a la vanguardia que deriva obviamente del triunfo del liberalismo. Si hay un renacimiento del liberalismo hay crisis

---

<sup>4</sup> Como es conocido, en los años ochenta Nelly Richard agrupa bajo este nombre un gran número de artistas de la vanguardia chilena nacida durante la dictadura de Pinochet. Según sus términos, “la acuñación del término buscaba 1) destacar lo precursor de un trabajo –batallante con el arte y sobre el arte que, efectivamente, participaba del ánimo vanguardista de *experimentación formal* y de *politización de lo estético*; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizaba las historias del arte metropolitano, destacando la *especificidad local de una escena de emergencia*” (1986: 15). Este es un texto inaugural para el proyecto intelectual de la autora quien a partir de entonces trabaja sobre las claves emancipatorias del arte contemporáneo en la escena democrática. Es también, al mismo tiempo, un punto de referencia para la crítica de artes de la región porque formula una lectura situada y construye desde las prácticas mismas una posición de lectura sobre la neovanguardia.

de la vanguardia todos retroceden hacia el mercado y las instituciones establecidas (Richard 2004: 30).

Como vemos, la cita reconoce una trama, por momentos oculta, entre las propuestas de vanguardia. El segundo epígrafe del texto es de Alan Badiou. Tiene que ver con la crítica política del “fin”. Esa figura, dice Badiou, deriva en dos movimientos, o bien en la desilusión o bien en la profecía. Afirma que ambos niegan la vitalidad de la política, pues la gestión del conflicto queda relegada con estas figuras a la espera o la administración de lo real, pero sin disputas. De allí que puedan entenderse las palabras iniciales de Richard sobre la necesidad de polemizar con el texto previo de Thayer, pues responde al imperativo de expresar el desacuerdo.

Nos detenemos en los epígrafes porque incluyen dos componentes que serán importantes para nuestro recorrido. La idea de una trama latente sostenida por intervenciones localizadas en el terreno de las artes, y luego, la potencia de la política en tanto escenario de la acción una vez superada la cronología del historicismo. Es importante para nuestra hipótesis que Richard haya precisado de estas dos figuras, la del “fin” y la de “política de secta”, situándolas como base del debate sobre la neovanguardia. Por ello, aún siendo alusiones breves, y aunque la discusión general del artículo ronde sobre problemas coyunturales para el pueblo chileno, atendemos a los indicadores y las genealogías de pensamiento en la tradición de vanguardias que ambas figuras convocan, pues buscamos extender sus consideraciones hacia el trabajo sobre las poéticas del *corpus* de investigación. Pero además, porque creemos, estas observaciones delatan rasgos fundamentales del modo de comprender la neovanguardia desde la perspectiva de la autora.

Entre las tesis iniciales del artículo Richard dice: “el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes políticos, estéticos, críticos de la experiencia y la subjetividad” (2004: 31). Con ello, según la cita, las configuraciones de lo social de los años pinochetistas fueron desplazadas hacia el campo artístico mediante operaciones de montaje<sup>5</sup>. De ese modo, un

---

<sup>5</sup> Sobre esta categoría hemos trabajado el Trabajo Final de Licenciatura “Imágenes del tiempo. Montaje y supervivencia en escrituras contemporáneas” (La Rocca y Neuburger 2016). El capítulo se tituló “Legibilidad de las formas. El montaje, la composición y el conocimiento”. Algunas consideraciones previas fueron publicadas en “Pensar en imágenes. Montaje y tensiones del arte contemporáneo” para la *Revista de literatura: Outra travessia*, N° 20 (La Rocca 2015).

estado de lo social-político de la época es resignificado al ingresar en las constelaciones sensibles de las prácticas del arte.

De hecho, tal dislocación de origen es una de las razones para afirmar que las acciones estéticas de la neovanguardia en Chile actúan en su propio tiempo a la vez que tienden hacia el futuro, pues al señalar la capacidad de reorganizar esas “marcas de la destrucción” para otros fines estas obras asumen un carácter activo y perdurable a pesar de su marginalidad en el campo de las artes de su tiempo. Como argumenta Richard, las derivas de estos episodios fueron transformándose y están aún abiertas al porvenir. Esa afirmación es la que permite confrontar con el diagnóstico Willy Thayer, en la tradición de la crítica al historicismo y desde una idea de legibilidad futura de los hechos estéticos.

En ese sentido Richard introduce la noción de “desplazamiento”, que relaciona el arte político chileno con las formas estéticas de las vanguardias históricas. Dice:

Me parece, primero, que la enseña maximalista de la Vanguardia y su guión universalizante a los que recurre W. Thayer borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que dieron su valor *situacional* y *posicional* a la Avanzada chilena (2004: 31).

En su lectura, las prácticas artísticas de resistencia poseen una singularidad transformadora y anclada en las circunstancias geopolíticas. Si la *Escena de Avanzada* es un sitio principal en este sentido, Richard lee en cambio una peligrosa correlación en las interpretaciones que sugieren la instauración del golpe de estado y el programa crítico de estos grupos de vanguardia. En esa correspondencia se observa una devaluación de las tramas del programa cultural en los espacios insurgentes (en este caso particular el artículo de la polémica se titula precisamente “El golpe como consumación de la Vanguardia”, pero es la ocasión para afirmar una posición más general de la crítica de Richard). Pero además, dice la autora, diagnosticar la consumación es inhabilitar otras lecturas “cancelando incluso la alternativa de que nuevas fuerzas (...) reubiquen estas prácticas en una secuencia *viva* de debate sobre lo crítico y lo político en el arte” (2004: 32). Por lo tanto, clausurando el imaginario posible de una legibilidad porvenir para la Avanzada, incapaz entonces de reconfigurar su vitalidad.

Nos interesa el énfasis de esta posición porque permite aislar algunos elementos, entre ellos la politicidad de los procedimientos composicionales y su capacidad para articular alternativas ante un escenario hegemónico de violencia. Además buscamos subrayar el modo de leer la experimentación formal, es decir, el énfasis en la capacidad de retorno o en la migración de materiales y procedimientos entre diferentes temporalidades, motivos todos asociados a la propuesta general de la autora, que se repiten en el artículo que citamos. En esta perspectiva, tanto la reactualización como el diferimiento constituyen nudos centrales del movimiento de la historia. Tal es uno de los motivos para incluir el epígrafe de Badiou que comentamos arriba, pero además es un eje del diagnóstico transversal que esperamos demostrar en nuestro trabajo.

Con ello, antes que cualquier clausura –pues, de allí deriva el contrapunto sobre el modo de ubicar el golpe como “punto sin retorno” en el análisis de Thayer (2004: 32)– la autora lee una apertura histórica que aseguraría el pasaje (y la diferencia) entre los procesos estéticos. Por eso es importante retomar esta posición teórica del desplazamiento, pues implica un modo de abordar los movimientos en las prácticas, pero además también ayuda a enfocar ciertos usos desde la perspectiva de su capacidad para reubicarse en otros contextos. En esa dirección, la autora provee dos conceptos. Por un lado, la noción de “táctica” que cita en función de la capacidad de la vanguardia para instrumentar los elementos que organizan su relato. Por otro lado, los “vectores de legibilidad”. Así, si bien esta última denominación responde específicamente a una zona del análisis de la *Escena de Avanzada*, la investigación que iniciamos busca trasladar la categoría para nombrar las zonas comunes que articulan la lectura de las poéticas visuales.

El segundo concepto que mencionamos, “vectores de legibilidad”, surge en un momento específico de la discusión, referido al problema representacional en la Avanzada. El texto afirma que estos grupos experimentales construyeron maquinarias para conjugar lo vivencial con lo metafórico –contrariamente a una hipótesis de indicialidad muda o de apuesta por el horror de lo irrepresentable–. En esa dirección se distinguen una serie de procedimientos. Por una parte, las citas directas usadas en las intervenciones estéticas, por otra, ciertas marcas de la experiencia del trauma. Finalmente se designa un espacio que lleva por nombre *vectores de legibilidad crítica*, los cuales incluyen “claves de desciframiento, los montajes interpretativos y políticas de la mirada” (2004: 30). Desde este aparato crítico, según afirma la autora, las producciones chilenas de finales de los años setenta organizaron formaciones de elementos



recurrentes y distinguibles, a pesar de su narrativa fragmentaria. Desde allí, antes que señales aisladas de una vitalidad oculta, la neovanguardia consigue organizar sentidos fracturados<sup>6</sup>.

Así, cuando Richard pasa revista de estos debates anota el paso entre las proposiciones ligadas al imaginario de las vanguardias históricas y su posterior reelaboración. Cita a Foster para diferenciar el ímpetu por transgredir el orden institucional del modelo de la neovanguardia, cuyo operador central será el desplazamiento, pero desde esa categoría abre un tercer espacio, el de la posvanguardia, que retomaremos a continuación.

En lo que sigue mostraremos que la secuencia de elementos nombrados hasta aquí organiza herramientas necesarias para el abordaje de la zona de estudios de nuestro trabajo. En esta perspectiva proponemos un traslado del aparato crítico de Richard y sus maneras de leer para abordar el escenario argentino que ponemos en diálogo. Por eso, nos ocuparemos ahora de definir metodológicamente la categoría de “vectores de legibilidad” para luego, en los próximos capítulos leer desde esta perspectiva las obras. Como dijimos, la operación de “desplazamiento” permite retomar estas consideraciones de Richard para nuestro terreno de estudios.

## **Vectores de legibilidad**

El *corpus* de esta investigación está conformado por dos conjuntos de obra puestos en diálogo, agrupados temporalmente. Por una parte, un recorrido de la neovanguardia argentina, cuyas obras comienzan a ser exhibidas en los primeros años sesenta<sup>7</sup>. Por otra,

---

<sup>6</sup> A continuación el artículo centra la discusión sobre las diferencias internas entre el grupo CADA y otros sectores del conjunto. Esta lectura retoma el giro semiótico en la escena textual y aquellos textos opuestos a la narrativa zuritiana de la sociedad reintegrada. En ese sentido se afirma que si la plataforma deseante del CADA apostaba a una sociedad en la cual la promesa del *continuum* de arte y vida se hubiera realizado, los textos contestatarios “insistieron en el materialismo crítico de los procesos significantes (soportes, lenguajes, técnicas, códigos)” (2004: 38) o en otros términos, se adentraron en los procesos materiales para rebatir la idea del devenir natural de la realización de la utopía emancipatoria. Estas “máquinas del lenguaje” (2004: 36) permiten vincular lo evidente con lo implícito y además permiten dotar de un sentido interpretativo y político a las propuestas, identificando un materialismo crítico al interior de la *Escena de Avanzada*.

<sup>7</sup> Hacemos uso de la categoría de “neovanguardia” tanto para las prácticas internacionales cuanto para las operaciones estéticas de la región posteriores a los años cincuenta. Sin embargo, como el lector podrá notar, en ocasiones recurriremos también a la categoría de “vanguardias de los sesenta-setenta” (Longoni 2014) por la capacidad del término para definir la incidencia de un conjunto de obras. Ellas se agrupan en el contexto revolucionario de la época, con una inclinación hacia el deseo contestatario de articulación de arte, vida y

obras producidas luego de los años 2000 que, según buscamos demostrar, se sitúan en la posvanguardia por su forma particular de trabajar la politicidad, el tiempo y por sus modelos de archivo (Richard 2000). El hilo conductor de las propuestas es el uso de la letra sobre el soporte de papel y comparten, además, modos de hacer derivados del arte conceptual. En cada caso, según veremos oportunamente, estas prácticas repiten, retoman, reciclan pero también refuncionalizan los procedimientos de esta tendencia estética.

Es conocido y ha sido revisitado el trayecto que vincula a las vanguardias históricas con las neovanguardias (Foster 1996; Bürger 2010 [1987]) y sus desarrollos posteriores para figurar el espacio de una repolitización en las prácticas. Por eso, la categoría de posvanguardia (Richard 2000, 2004; Davis y Longoni 2008) aparece distanciada ya de la posición canónica de Bürger y de la centralidad norteamericana de la etiqueta de Foster. Con ello, si bien estas reformulaciones han sido mapeadas en sucesivas ocasiones, proponemos revisar la posición de Ana Longoni y Fernando Davis para leer la genealogía viva de estas reapariciones, pues ambos se ocupan de diferenciar en sus respectivos proyectos zonas de vitalidad para el lenguaje de la vanguardia. Por caso, en *Vanguardias, neovanguardias, postvanguardias. Cartografía de un debate* (2008) los autores proponen leer estas continuidades, centrales en sus estudios sobre arte argentino y latinoamericano reciente, cuanto “persistencias”. Allí hacen foco en las modulaciones que las propuestas teóricas produjeron para el campo de estudios.

Este recorrido, que recuperamos por su capacidad de trazar relaciones entre épocas y escenarios, distingue un conjunto de posiciones confluyentes. Por ejemplo, ubica zonas de la vanguardia más asociadas a una idea de ruptura de la sensibilidad y su capacidad de sacudir el presente, pero también hace lugar a las tendencias con proyecciones de futuro. Del mismo modo, el artículo señala lugares de la vanguardia donde funciona la crítica de la autonomía del arte o el anti-institucionalismo y en simultáneo recuerda formas *otras* de tomar posición en el espectro de la crítica institucional, incluyendo la particularidad de los avatares del escenario sur-global.

Así, contra la mirada canónica de Bürger –entre otras cosas célebre por su desencanto frente a las propuestas de los años sesenta– Longoni y Davis se dirigen a una revaloración de la

---

praxis. Así, aunque la categoría de neovanguardia responde mejor al diálogo de los momentos del arte argentino reciente de los cuales se ocupa esta investigación, queremos señalar la operatividad de la noción de la que se vale Longoni para situar las prácticas en su contexto histórico de emergencia. Su centralidad responde, en gran medida, al uso por parte de los mismos artistas y esta es una característica fundamental, pues con esa denominación ellas y ellos marcaron una pertenencia y un horizonte de sentidos para sus obras.

perspectiva crítica, especialmente en los proyectos que recuperan el modelo contradictorio y móvil las primeras vanguardias. Como afirman los autores, si esa propuesta estética dio lugar a nuevas formas hegemónicas, sus usos contrahegemónicos persisten en ciertas zonas reflexivas y desde allí avivan los debates de su propio presente. De ese modo, a contrapelo de la tesis del crítico alemán, los autores abren la temporalidad del proyecto vanguardista hacia el porvenir. La reverberación de esa genealogía de vanguardias (que como dice Hal Foster *viene siempre del futuro*) será la fuerza con la cual ubicar esos desplazamientos y armar núcleos de debate. Con ellos podremos establecer para nuestro análisis un conjunto de criterios (según el glosario que adoptamos, “vectores de legibilidad”) para el diálogo entre las producciones del *corpus* específico.

Entonces, en un primer nivel de observación articulamos tres zonas de problemas. Hablamos de “vectores de legibilidad” en términos teórico-metodológicos, como categoría que permite agrupar problemas transversales en las poéticas visuales trabajadas. El primero tiene que ver con la tensión materialidad-desmaterialización y su función en prácticas estéticas procesuales; el segundo con los soportes, en especial el papel y sus modos de archivo; el tercero con la politicidad de las obras, vinculada a la construcción de comunidades en los procesos compositivos. Si para Longoni y Davis la idea de *persistencia* aparece como hilo estructurante para la lectura, las ideas de latencia, continuidad y desplazamiento proporcionan un punto de partida para observar los procesos de construcción en las experiencias poéticas que estudiamos.

Los casos de análisis en esta investigación configuran un *laboratorio* de proposiciones cuya politicidad se organiza alrededor de una serie de afinidades. Esto es, se definen por los modos compositivos y en lugar de un programa orgánico configurado a priori ensayan más bien respuestas desde la potencia de los procedimientos. Ellos funcionan como formas de un saber colectivo y actualizable en una genealogía de usos. En este sentido, retomamos la noción de *táctica*, una categoría extendida en los trabajos críticos de la Red Conceptualismos del Sur, pero en particular en ciertos lugares de los estudios de Fernando Davis, la cual permite avanzar sobre la perspectiva del arte conceptual que proponemos en esta investigación.

Como expone el autor en sucesivas ocasiones (2008, 2009) la crítica resuelve de manera recurrente con estructuras dicotómicas el marco interpretativo para abordar las relaciones que configuran las prácticas estéticas. Por eso Davis propone un movimiento metodológico, usa la

categoría de “táctica” como una noción descriptiva para los fenómenos pero también como una propuesta de lectura.

Así, cuando Davis dice “sostengo una apropiación y un uso táctico de la categoría conceptualismo, con el propósito de desarmarla en las direcciones unitarias que funda en su segura estabilidad y en los rígidos binarismos que reactualiza” (2008: 30) con esa afirmación resiste a aquellas perspectivas teóricas que sugieren para el campo de las artes conceptuales una polaridad o una división necesaria entre centro y periferia, partición que ubicaría al conceptualismo latinoamericano como el reverso político de su contracara continental por la ruptura con la dominante tautológica. Pero en este movimiento, a la vez, inaugura un ejercicio de entrada y salida, una maniobra elástica desde una categoría teórica para desmarcar y sacudir la actitud crítica en la operación misma de la lectura. Porque si para Davis, como él afirma, es útil “reponer la densidad disruptiva de las prácticas (...) aplacadas en su potencialidad disidente en las cómodas concesiones de un relato que reduce la conflictividad de los conceptualismos en América Latina a los aplanamientos de sentido de las categorías normadas” (2008: 30), esa tarea es posible en tanto el lente que las observa y las describe sostenga también ese componente emancipatorio<sup>8</sup>.

En este contexto, el uso de la noción de táctica o de “apropiación táctica” compone un glosario crítico situado que modifica retrospectivamente el ordenamiento del canon y además permite incluir en sus grietas algunas prácticas que no entraron antes en este terreno. En este sentido su lectura es “táctica” y agrupa un conjunto de proposiciones que apoyan la hipótesis del campo del arte conceptual como terreno abierto<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> En su recorrido el autor recupera la lectura del conocido texto de Benjamin Buchloh “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. Con ella busca rebatir la idea de grupo cerrado, de pureza o de pertenencia total de las obras o de los artistas del período a la historia del conceptualismo. Con la referencia prueba una impropiedad que habita en las obras desde el inicio y con ello, una heterodoxia que funda el canon. Así, en coincidencia con el autor, antes que una propuesta estética organizada en una tendencia o grupo –y a diferencia en este sentido de una hipótesis de “programa” cultural– las poéticas que convocamos para esta investigación se organizan según desplazamientos tácticos y afinidades.

<sup>9</sup> De acuerdo a la definición de vanguardias como terreno abierto Davis recupera una expresión propuesta desde el vocabulario de dos artistas que tienen contacto tanto con el arte del concepto cuanto con la nueva sensibilidad de los años setenta latinoamericanos (también con instituciones clave como el CAyC y con la tradición de la poesía visual de Argentina). Davis recoge la categoría de “arte fronterizo” (2008: 38) como nombre sur-global para los conceptualismos acuñada por Juan Carlos Romero y Luis Pazos desde la misma praxis artística. Sobre esto dice: “la idea de conceptualismo como arte fronterizo habla de un desplazamiento de la categoría normada desde el centro, una apropiación táctica que la desmarca del nítido registro de su enclave hegemónico y la reutiliza en formas que la vuelven porosa en su pretendida completitud” (2008: 38). Esta idea de frontera tiene la potencia de correr la lente de la atribución centro-periferia, pero además reivindica el lugar de los artistas para proponer categorías teóricas y desactivar las bases de los binarismos críticos.

En la misma dirección, podemos afirmar, los “vectores de legibilidad” de este estudio son también categorías de uso táctico que permiten este movimiento elástico de entrada y salida y de redefinición del canon. La noción de “táctica” permite separar entonces ciertos lugares en las trayectorias de los artistas que estudiamos para pensar sus procedimientos desde las marcas del arte conceptual y evaluar sus continuidades, desplazamientos y persistencias.

Así, lo que permanece de la genealogía de las vanguardias en las obras del *corpus* tiene que ver con una resistencia desde los procedimientos camuflada pero a plena luz y que resurge con una fuerza aglutinante, agrupando diferentes zonas de problemas. Pues si bien hay un fracaso en el destino de las vanguardias históricas, la recuperación de sus modos compositivos puede articular eficazmente aún hoy los afectos políticos del presente. De allí que la trama secreta que rescataba Richard en el comentario de Ricardo Piglia haga sentido a la hora de trazar las resonancias internas entre los tres tiempos de la vanguardia. Con esto podemos definir un supuesto para este trabajo, esto es, la distinción entre un programa cultural, de un lado y la recuperación de diferentes tácticas de uso de los disponibles estéticos, por otro. En ellas el pasado permanece en reserva y puede entonces ser reconfigurado en otro tiempo, aquel donde alcanza legibilidad.

#### **a) Debates sobre la presencia objetual de las obras**

Entre esos elementos hay uno en el análisis de Rosalind Krauss en relación a las operaciones de la vanguardia que es útil recorrer. En *The Picasso papers* (1999) la autora indaga en la idea de los préstamos en artes. Tematiza en su primer apartado, “A penny for Picasso”, la cercanía entre narrativa de ficción y la prensa citando un formato de noticias breves de periódicos de principios del siglo pasado. Estas pequeñas notas, dice, sirvieron como motor para la trama de algunas novelas. A propósito de esta relación introduce una idea de *caída del referente signico* que, según su lectura, operó durante la Primera Guerra Mundial. El signo habría perdido referencialidad, en relación con los objetos y conceptos del mundo, en el momento histórico en que el papel moneda perdió su respaldo en oro. La pérdida, dice la

autora, es análoga en el ámbito económico y en el campo del signo. Así establece la emergencia del signo estético no-referencial [nonreferential aesthetic sign]:

If we think of aesthetic modernism itself as severing the connection between a representation (whether in words or images) and its referent in reality, so that signs now circulate through an abstract field of relationships, we can see there is a strange chronological convergence between the rise of the inconvertible token money of the postwar economy and the birth of the nonreferential aesthetic sign (1999: 6)<sup>10</sup>.

Sobre ese diagnóstico, Krauss analiza en conjunto cuentos de Andre Gide con collages en lápiz y papel de Pablo Picasso. Si bien en el capítulo próximo volveremos en mayor detalle hacia la importancia del signo lingüístico para nuestro espacio de trabajo, podemos decir ahora, según esta lectura de Krauss, que la jerarquía de la palabra sobre la imagen (y las distribuciones de lo social, de lo visible y lo decible que esas jerarquías sostuvieron hasta el Siglo XX) fue revocada en el momento de emergencia de las vanguardias históricas. El campo expandido de las artes se enlaza con esta modificación estructural. Es decir, desde entonces el signo es un elemento opaco y arbitrario que despierta significaciones múltiples.

Así, cuando hacia los años sesenta se produce el resurgimiento de una lógica de vanguardias –al decir de Foster, cuando la neovanguardia comprende el proyecto de los años veinte y se dispone ambiciosamente a retomarlo (Cfr. Foster 2001 [1996]: 16)–, la caída del referente sígnico hace décadas está consumada. Esto significa que pueden surgir diferentes interpretaciones de una misma expresión, pero también supone que a pesar del intento de renovar ese proyecto estético la pintura ha entrado en un estado de transformación respecto del lugar que le otorgó el modernismo. Su centralidad frente a las artes fue minada por los procesos efímeros y, en consecuencia, las obras comprendidas como productos acabados perdieron vigencia.

Si para el surrealismo o para el movimiento dadá el objeto, el óleo o el collage todavía se dirigen hacia el horizonte exhibitivo, las neovanguardias buscan más bien desplegar los

---

<sup>10</sup> Si pensamos que el propio modernismo estético corta el vínculo entre una representación (sea ésta en palabras o imágenes) y su referente en la realidad, de modo que ahora los signos circulan a través de un campo abstracto de relaciones, podemos observar que existe una extraña convergencia cronológica entre el surgimiento de la moneda convencional inconvertible, propia de la economía de posguerra, y el nacimiento del signo estético no referencial” (En la traducción de Mireya Reilly de Fayard para Editorial Gedisa 1999: 21).

recursos internos de cada proceso estético y acompañar su duración. En este sentido, los procesos abiertos se ajustan con mayor precisión a los nuevos requerimientos del terreno de las artes.

Las prácticas privilegian entonces la acción y la efectividad por sobre el montaje de obra en el circuito de museos y por eso, las ambientaciones, la instalación o la performance concentran gran parte de las experiencias estéticas. En cuanto a los materiales, comienzan a extremarse las posibilidades de lo menos permanente y surgen tendencias influyentes: el arte conceptual, el arte povera, las primeras enunciaciones de la ecocrítica o el arte de los medios, donde los trabajos incorporan algunos elementos tecnológicos, grabadores, cables, teléfonos. Al respecto señala Longoni,

Desde objetos de desecho hasta fragmentos de la naturaleza; desde personas hasta señalamientos sobre la realidad; desde las formas más austeras y elementales hasta procedimientos de las disciplinas científicas como la matemática, la lógica, la sociología son apropiados por los artistas en sus realizaciones, que adoptan los formatos más diversos (Longoni 2017: 28).

Ese trabajo de apropiación y renovación de insumos o materiales que señala la cita también repercute sobre las formas de exposición. Se modifican o son cuestionados los espacios de intervención, el alcance de las acciones, los modelos de las muestras. Por eso, ingresan al museo algunas experiencias del afuera y, también, las obras salen de los circuitos consagrados para ingresar en las centrales obreras, en los paseos urbanos. De esos pasajes se desprenden algunas características epistémicas relevantes, las ubicaremos en los capítulos siguientes respecto de las poéticas de los artistas del *corpus*. El caso de los señalamientos será una forma aglutinante para algunas de estas prácticas específicas (lo veremos especialmente en Alberto Greco, Edgardo Vigo y Verónica Meloni), y del mismo modo, referiremos al carácter heterogéneo en el uso de materiales sobre un mismo soporte (en los apartados dedicados a Edgardo Vigo y Mauro Césari, por caso).

A propósito de una lectura en clave de “desmaterialización”, Roberto Jacoby (2001) señala la importancia del contacto entre Lucy Lippard y los referentes de la experiencia *Tucumán Arde*. El punto de anclaje es una visita a los talleres de trabajo del grupo rosarino en 1968, un encuentro que según Jacoby aguza la mirada de la crítica norteamericana respecto de la

conjunción entre conceptualismo y política. Es necesario recordar el cúmulo de operaciones que movilizó esta escena que, como es sabido, ha sido profundamente estudiada en tanto dispositivo de exploración de los mecanismos artísticos e institucionales de su tiempo (Longoni y Mestman 2000). Desde entonces el arte conceptual de la región gana una clave de lectura, entre el enfrentamiento político del arte militante y la tarea de desconcentrar la información mediática. Pero lo que marca Jacoby es además una “ampliación de la noción de objeto” que aparece en torno de la desmaterialización. Entiende que la vigencia de los objetos “resulta insuficiente para abordar muchas experiencias contemporáneas” (2001: 34). Con ello, el ensanchamiento de esta noción indica la aparición de una inestabilidad, o bien de un exceso, en aquello que pretende nombrarse.

En la misma dirección Oscar Masotta insiste en el aspecto potencialmente emancipatorio de las artes desde una crítica del medio. Entre sus tópicos específicos se encuentra el estudio del peso otorgado al canal de exploración estética por el cual la idea pasa a la realización. Desde la imagen del aparato cinematográfico o televisivo hasta la acción del cuerpo –especialmente en esta polaridad que se debatía fuertemente en la época, la diferencia entre arte de la acción y del concepto, la distancia entre la materia residual del *happening* y la inmaterialidad de ciertos componentes en el arte de medios, pasando por el lenguaje y su codificación–, tales debates encuentran asidero en sus libros cuanto en sus propuestas performáticas.

*Happenings*, la compilación de artículos sobre semiología, estructuralismo y nuevas tendencias y el artículo sobre el Pop Art de Masotta aparecen en 1967. Allí el autor hace explícita la relación con la vanguardia internacional, en particular la rusa, citando un fragmento de El Lissitzky en su ensayo titulado *El futuro del libro*. El fragmento es relevante por su impugnación a la materialidad de las obras y porque reflexiona sobre la preeminencia del soporte libro imaginando su posible –en el texto original, irrefrenable– caducidad. El pasaje del autor ruso plantea, quizá sí por primera vez, el modo en que parece desenvolverse el binomio estético de materia y desmaterialización en artes durante los primeros años del Siglo XX. A ello se suma una preocupación sobre el formato y su obsolescencia. De ese modo el autor anuncia la tensión entre la creación, los usos y el posterior descarte de los objetos.

Crece entonces en los años sesenta un contrapunto entre materialidad y desmaterialización propugnado especialmente desde la crítica. En ese sentido dice Lucy Lippard:



Dado que cada vez más obra es diseñada en el taller, pero ejecutada en otra parte por artesanos profesionales, un número de artistas pierde interés en la evolución física de la obra de arte (...) Tal tendencia parece estar provocando una desmaterialización profunda del arte, especialmente del arte como objeto, y si continúa prevaleciendo, puede desembocar en que el objeto se vuelva completamente obsoleto (Lippard 2004: 141).

La autora señala, por tanto, la preeminencia del diseño y la diagramación en las propuestas, como también la importancia de los significados. Esto es, el interés por transmitir un concepto y causar impacto desde la comunicación. Así, los procesos estéticos suman el problema informacional a los sentidos semióticos. Esta forma de comprender el trabajo estético busca relocalizar un material muchas veces anterior a los proyectos de obra, provenientes de experiencias distantes entre sí. El interés de la puesta en uso de estos materiales es el análisis del funcionamiento práctico de los dispositivos, por eso se proyectan ambientes experimentales, para montarlos y comprobar los alcances de sus relaciones.

Hay una línea que recorre diversos procesos compositivos, parte del dadaísmo y la máxima de “anulación de distancias entre lo estético y lo real” (Marchán Fiz 1994: 194) pasa por el collage, toca tangencialmente el teatro de la crueldad, el informalismo e incluso el action painting hasta dar en los ambientes (o *environments*). El arco que nos interesa desemboca finalmente en el *happening* como modo transversal de muchas experiencias características de la última etapa del Siglo XX<sup>11</sup>. Lippard incluso señala (2009) que la abstracción resulta un antecedente importante de tales procesos, pues permite acercar una idea de inmaterialidad que aparece en las obras. De hecho, el trabajo desde la idea hacia la ejecución comienza a distinguir el uso de la materia, por un lado, del problema con la acción y del tiempo presencial, por otro.

Así, algunos materiales conocidos comienzan a comunicar desde procesos nuevos. Masotta entraba oportunamente a este debate al promediar la década. Decía:

---

<sup>11</sup> De las diferencias del happening con la situación teatral, siguiendo a Marchán Fiz, se advierte que el primero no escenifica la acción de manera puntual, es decir, el objetivo de la expresión no es específicamente la puesta en escena de una circunstancia, sino que “más bien es una escenificación del material complejo, como *collage del material*, donde se introduce el movimiento y la acción humana” (Marchán Fiz 1996: 196. Las cursivas pertenecen al original). Con ello vemos ya en el *happening* la composición sujeta a un plan, una idea que se desenvuelve como proceso y cuyos resultados cristalizan en la puesta en acto singular en el lugar de intervención. Sobre la idea de “proceso” volveremos en las próximas páginas.

La querella, sin embargo, con respecto a la nobleza del material hoy se halla completamente perimida; y es posible que por lo mismo haya alcanzado un cierto grado de vulgarización. Se aceptan las obras hechas con materiales “innobles” a condición, yo diría, de dejar en pie la idea misma de materia, esto es, la idea de que la obra de arte se reconoce por su soporte material (2017: 188).

En esta cita de su libro sobre el pop (1966) el autor señala la emergencia de un debate contemporáneo entre la acción y la presencia objetual de la obra. Según dice, la utilización de los materiales “nobles” o “innobles” llevada hasta los límites parece ir en tendencia de una transformación aún mayor: la desmaterialización de los objetos artísticos. Por supuesto, la materia en un trabajo de acción o también la materia vinculada al terreno de la información supone nuevos comportamientos. De hecho, los problemas estéticos del sur trabajaron la acción desde una realidad territorial situada, pero la dinámica incluyó también trabajos lingüísticos y procesos de recuperación del objeto en clave conceptual. Quisiéramos pensar estos polos como parte de la misma exploración en artes, la búsqueda de la tensión con la materia desde diferentes usos del soporte. Así, para profundizar por esa vía es preciso introducir un episodio ya comentado en otras ocasiones, pero sin dudas un lugar de anclaje en los debates actuales.

Es preciso recordar, en este sentido, la célebre anécdota que protagonizan Lippard y Masotta a propósito del término “desmaterialización”, una categoría coyuntural rápidamente integrada al vocabulario estético en los años sesenta. En 1967 el autor argentino dicta la conferencia “Después del pop: nosotros desmaterializamos” sobre el happening, la hibridación en artes y teoría de medios. Esta exposición toma posteriormente forma de ensayo. Allí Masotta explicita la dirección de su desarrollo de una teoría de la vanguardia latinoamericana comentando episodios decisivos del arte argentino desde una perspectiva estructuralista, propia de su análisis<sup>12</sup>. Pero de manera concomitante –y tal como lo señala Longoni (2017)– Lucy Lippard reclama la autoría del término. Sobre esta coincidencia la autora argentina señala,

---

<sup>12</sup> Un “estructuralismo ahora completamente ensanchado”, según los términos del propio autor en “Conciencia y estructura” (citado por Ana Longoni en su “Estudio preliminar” a *Revolución en el arte*, 2017: 13). Es notable en el uso de los términos la cercanía entre lo “ensanchado” en Masotta y lo “expandido” en Rosalind Krauss comentado anteriormente.

Los norteamericanos Lucy Lippard y John Chandler publican en febrero de 1968 en la revista *Art International* (Vol. XII/2) el artículo “The dematerialization of the art object from 1966 to 1972” (cuya primera edición es de 1973), Lippard rememora aquel origen: “En tanto esas ideas traen más o menos con lo que yo una vez denominé ‘desmaterialización del objeto de arte (...) y dado que fui la primera en escribir sobre el tema en 1967... (2017: 55).

Por su parte, refiriéndose al mismo episodio, Roberto Jacoby comenta:

En los anaqueles de la crítica internacional la teórica norteamericana, Lucy Lippard luce el galardón de haber acuñado el término en un artículo publicado en febrero de 1968 en *Art International* en colaboración con John Chandler (“The dematerialization of art”). Sin embargo ya existía el libro “Happenings”, ed. Jorge Alvarez, impreso en octubre de 1967, donde se presentan las tempranas experiencias de arte desmaterializado de 1966. En su prólogo fechado el 15 de enero de 1967, Masotta decía: “Así la ‘materia’ del happening, la estofa misma con la cual se hace un happening, estaría más cerca de lo sensible, pertenecería al campo concreto de la percepción; mientras que la ‘materia’ de las obras producidas a nivel de los medios de información de masas sería más inmaterial, si cabe la expresión, aunque no por eso menos concreta”. Esta idea queda perfectamente explicitada en julio de 1967 en la conferencia de Oscar Masotta, “Después del Pop nosotros desmaterializamos” que ofrece en el instituto Di Tella como parte de un ciclo de “antihappenings” (2001: 34).

A propósito de esta coincidencia Longoni resalta el riesgo crítico de detenerse en la primacía de la aparición del término (Cfr. 2017: 56), que además había sido propuesta por Lissitzky muchos años antes. Según su lectura la potencia disruptiva del concepto aparece más bien al tomar nota de los usos simultáneos. Es antes relevante la sincronía, según afirma la autora, porque con ella es posible advertir las posiciones relativas de los llamados “centros” de producción respecto de las “periferias”. La década del sesenta según puede verse hasta aquí, es el tiempo histórico en el que una buena parte de las prácticas estéticas latinoamericanas construyen su propio andamiaje teórico y se desmarcan de ese modo de la obligación centralista de ubicarse como par antagónico.

Este recorrido histórico por aquellas tensiones que sostienen la dicotomía materialidad-desmaterialización provee de un punto de partida para establecer la correspondencia de las poéticas visuales al devenir del arte conceptual argentino. Este conjunto de elementos permite revisar la pertenencia de las obras a los debates ligados a estas transformaciones. Los trabajos responden a una convivencia por la cual los procesos compositivos ligados a la acción trabajan sobre una idea de “soporte efímero” y los vinculados a los soportes fijos asumen la condición de “material innoble”. En esta distinción permaneceremos para abordar las obras del *corpus* de estudio. Cada artista modulará en su poética esta tensión, decantando en algunos casos hacia la desmaterialización y en otros hacia la presencia objetual, pero siendo ambas parte de un proceso exploratorio inmerso en las condiciones de producción de su tiempo. Así la propuesta de Alberto Greco estará tensada entre el señalamiento y el rollo de papel, la de Verónica Meloni entre la acción y la pared, del mismo modo Edgardo Vigo trabajará entre el gramaje y la oquedad, con un eco que trabajaremos en la propuesta de Mauro Césari en clave de los borrados.

Esta tensión arroja entonces un tono transversal que permea incluso aquellas poéticas donde es menos evidente la fuerza organizativa de este primer vector. Asimismo, en todas ellas el trabajo con el signo lingüístico depende de la proposición de Krauss sobre el *signo estético no-referencial*, para el cual el desfondamiento del lenguaje implica una dialéctica del sentido, entre lo que se construye y lo que se pierde. El siguiente apartado vuelve a insistir sobre este problema. Refiere específicamente al trabajo sobre soporte de papel, destacando el vínculo que este material inaugura entre la permanencia y lo efímero.

## **b) La economía del papel y su archivo**

El libro *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas* de Jacques Derrida, publicado en francés en 2001, permite una primera aproximación a la materialidad del papel. En el título, observamos, el autor propone un nombre específico para su configuración: el “Papel-máquina”, afirma, es la “forma de una materia” pero ensamblada (Derrida 2003: 9). Así, este vocablo es un *tropos* del lenguaje, o también, una figura. Como

tal posee aquellos rasgos que define Gabriela Milone en el libro *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. En su lectura, la figura comporta un “movimiento plástico, maleable, que no busca ser ilustración sino coreografía, un movimiento material del lenguaje hacia sus bordes significantes” (2018: 20), luego agrega,

puede vislumbrarse su operatividad crítica para abrir una pregunta por el lenguaje y su materialidad, precisamente porque en la misma etimología de la palabra “figura” se halla (según Corominas) la impronta, el trazo, las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma, por la raíz *fig* derivada de *ingere*, modelar (2018: 20).

Cuando refiere a la plasticidad, Milone toma nota de una inestabilidad semántica constitutiva, pues este movimiento contiene también un cierto estado de captura. La figura, dice, muestra una relación inédita en el campo del lenguaje. En este sentido, el movimiento del lenguaje cristaliza bajo un nombre especial y asimismo se propone como un dispositivo en “desplazamiento continuo” (2018: 19). Esto es, puede transformarse. Tal compuesto móvil implica una articulación del discurso que arroja como resultado el nombre particular que se le proporciona (en nuestro caso el *papier-machine*) y que se sostiene en la maleabilidad y espesura de la lengua. Por ello, la figura logra acomodarse en diferentes contextos de enunciación<sup>13</sup>.

En ese sentido, su definición nos acerca al nombre que elige Derrida por título. Podríamos preguntar a partir de aquí ¿Qué es lo que modela, cuál es el movimiento de la lengua en el *papier-machine*, cuáles son sus posibles desplazamientos? ¿Qué relación con la técnica establece como paradigma y hacia dónde se orienta?

Porque lejos de ser una noción estable –permanecemos aquí en los términos que propone Milone– la figura de Derrida extiende el lenguaje, amplía o desenvuelve las relaciones internas para lograr conformarse como tal. Es decir, la figura se compone de una articulación entre conceptos y contiene a su vez la deriva que lo define, siendo el despliegue material del lenguaje aquello que se denomina su “coreografía”. Esta última noción, aclara la autora,

---

<sup>13</sup> Completamos esta idea en los términos de la autora: “así, figurar significará siempre un desplazamiento y no una restitución, esto es: un desvío, un movimiento donde el lenguaje se evidencia menos como totalidad cerrada sobre sentidos dados que como extensión abierta a la exploración física de lo sensible” (2018: 21). Con ese recurso acomodaticio la figura permanece viva en el transcurso del tiempo, logra acomodarse en distintos contextos y explorar nuevos territorios de significaciones.

responde a su intensidad: la coreografía se produce como un equilibrio entre la captura y el movimiento del lenguaje, no es un objeto fijo. En sus términos, la lengua puede “*hacer figuras* en el diagrama de un espacio figural extendido, abierto, siempre en movimiento” (2018: 29).

Se advierte aquí que la noción define un espacio de sentidos móviles donde la espesura del significante extiende la materia semántica hacia zonas inestables del significado. La figura reúne esos restos del lenguaje en un campo propio pero variable. Ahora bien, habrá que añadir, en el caso del “papel–máquina” el compuesto lingüístico se organiza desde una marca gráfica. Por eso será necesario recordar una y otra vez que el vínculo entre papel y máquina es material: la relación figural está marcada por el guión entre los términos (el mismo Derrida se apresuraba a señalar esto en su apertura [2003: 10]). Luego, podemos agregar, esta relación se produce entre dos elementos inanimados. Así, coreografía plástica o fisonomía gráfica (los términos son aquí equivalentes) el “papel–máquina” carece de sujeto, es una proposición puramente matérica.

Partimos de esta definición para indagar en lugares específicos de la inscripción, desde el soporte papel hacia otros sitios de anclaje usados en las poéticas visuales de nuestro *corpus*, porque más allá de su conformación compositiva la distinción del soporte permite echar luz sobre diferencias relevantes entre las poéticas de este estudio.

Como señalamos arriba, el papel es la superficie sobre la cual es posible articular una serie de consideraciones. Aquello que Derrida denomina *papier-machine* (el papel para la máquina de escribir o los aparatos de tipos mecánicos, que incluye al que usamos con las computadoras, un papel específico –para nosotros traducible quizá en la hoja tamaño A4– con su espesor propio, que abre unas posibilidades de uso, invalida otras y aporta un tipo singular de resistencia táctil) convoca la relación de su primer término, el papel, con un sistema de almacenaje que el autor extiende pronto hacia una *economía del papel* (es su expresión). Esto es, una configuración histórica en la que el soporte de la escritura sostiene la distribución de lugares del saber, del archivo, organiza las disciplinas y lógicas institucionales, propone recorridos según ciertas técnicas de inscripción y reproducción, regula además disposiciones de los cuerpos. Tal economía se orienta hacia una dinámica política de relaciones con este material.

Cuando sitúa la discusión, Derrida parte de la red etimológica de esta configuración histórica. En principio ubica la raíz *biblion*,

que no quería ni en primer lugar ni siempre designar “libro”, todavía menos “obra”, podía designar un soporte de escritura (derivando entonces de biblos que nombra, en griego, la corteza interna del papiro, por consiguiente, del papel, lo mismo que el *liber* latino, que designaba, ante todo, la parte viva de la corteza antes de significar “libro”). *Biblion* por lo tanto querría entonces decir solamente “papel de escribir” (2003: 17).

Esta *economía*, podemos entonces afirmar, está estructurada por una configuración matérica particular, esto es, el papel como “sustancia o soporte”. En cuanto a sus formas de aparición, en el abanico semántico de *biblion* ingresa tanto el formato libro cuanto las tablillas o las cartas en la genealogía trazada “del rollo de papiro al codex” (Derrida 2003: 17). Este reparto evidencia un estado singular de la relación entre técnica, soporte y conocimiento, y diacrónicamente pueden contarse a partir de ello las diversas escenas de experimentación material que integran su repertorio. Ellas mismas devienen luego formas del archivo.

En esta dirección proponemos trabajar en lo que sigue: sobre un pasado de dispersión del libro que pone al lado de la escritura la imagen misma de su desarticulación, aquella a la que refería ya El Lissitzky en el comentario que citamos arriba. Del mismo modo, contra una idea de totalidad, de saga o de mundo cerrado sobre sí, las poéticas que convocamos minan la superficie de los proyectos totalizantes para proponer pequeños disensos. Es decir, contra la mirada enciclopedista de la realidad, las poéticas visuales interrogan sobre el tiempo y las condiciones históricas de su propia aparición. Por ello, comprender el uso de los soportes incluye aquí una pregunta por las formas literarias en su devenir y también por las formas de resguardo, pues los archivos integran un horizonte de imaginación de la historia.

En cuanto a las políticas del inventario (Rolnik 2008) y las formas de resguardo, hay un modelo que nos interesa particularmente porque conduce a una ética con los documentos y con la materialidad de los objetos. El coleccionismo –en el sentido que con Walter Benjamin buscaremos precisar– propone un modelo centrado en el carácter menor de ciertos episodios colectivos. Con él la historia antes que un relato cronológico es más bien la narración de una época a partir de sus materiales. En un breve texto de 1931 titulado “Voy a desembalar mi biblioteca” Benjamin señala que coleccionar es un intento de ordenar el pasado, es decir, de otorgar un lugar a la rememoración. Ese orden, dice, “solamente es un dique contra la riada de recuerdos que va inundando al coleccionista” (Benjamin 2010: 337). Así, quien mantiene

durante largo tiempo esta práctica encuentra una forma para el recuerdo en la juntura de los objetos acumulados.

Destinarse a esta actividad, según leemos, es recorrer la memoria en los objetos para armar un relato y comprender lo sucedido. En este sentido, la acumulación es una totalidad lograda por adición de las partes, pero a su vez es una acción inconclusa, pues no cesa de construirse. Del mismo modo que cada fragmento de la colección delata en sus rasgos una organicidad en la conformación, quien colecciona conoce las referencias precisas que acercan a los objetos hacia la configuración total del acervo. Este carácter recíproco es una de sus singularidades.

Walter Benjamin se reconoce a sí mismo bajo la figura del coleccionista. Recuerda y escribe mientras desembala su biblioteca guardada tiempo atrás en cajones de madera. Cuando desempolva los libros es capaz de contar todas las anécdotas que el espesor de los objetos despierta en sus manos. Esta ética del guardado responde a un compromiso íntimo con los materiales y sus entornos de exhibición.

En ese sentido, a los fines del ya conocido giro archivístico (Guasch 2011) o impulso (y también furor) de archivo del arte y la literatura contemporáneas (Foster 2004; Rolnik 2008) proponemos distinguir esta primera categoría, la cual sostiene un desvío de las proposiciones archivísticas institucionalizadas, pero se aleja además de la colección entendida como acervo patrimonial individualizado, herencia singular o bien capital únicamente intercambiable en el mercado del arte. Así, el coleccionismo del cual nos ocupamos es una actividad de doble función. Por un lado, responde íntimamente al deseo subjetivo: coleccionar es una actividad dedicada al encuentro con aquello que falta en el reservorio de los documentos u objetos de preferencia. La pieza seleccionada responde a un criterio posiblemente móvil, pero se le augura un mejor destino al incluirla en cada selección específica. Pero a la vez, la pieza rescatada es una posibilidad de rearticulación colectiva desde lo cotidiano<sup>14</sup>.

El coleccionista, la forma de coleccionar que nos interesa para este estudio, es una afición dirigida hacia lo común. Una decisión de resguardo comprendida como agencia material con los objetos, que acompaña sus transformaciones en el tiempo y se dirige fundamentalmente a construir el patrimonio cultural colectivo. Así, lo auténtico de cada colección depende del

---

<sup>14</sup> Según la pista benjaminiana (Benjamin 2010: 337) cada objeto escogido renace en el conjunto, en tanto su lugar allí le corresponde secretamente. Quien acumula define entonces un criterio singular ubicado a igual distancia entre lo que se considera destinado para cada objeto y el azar de los acontecimientos. Quitar las cosas de la inercia en el circuito de las mercancías es una manera de colaborar, de recomenzar o hacer renacer –esta última es la palabra que usa el autor (Benjamin 2010: 339)– la historia.



carácter irreplicable de las piezas, o al menos de alguno de sus rasgos, y de la diversidad de sus procedencias.

De la actividad acumulativa deriva el inventario. Ese momento, concomitante o posterior al armado, puede modificarse en diferentes ocasiones. Por ello, el recorrido de los documentos guardados permite consignar los modos en que la circulación de los objetos se integra en artes con los dispositivos de conservación y los movimientos del mercado. Exploramos entonces a partir de aquí instancias de puesta en acto del lenguaje en un *corpus* de referentes estéticos. Cada cual, a su modo, expondrá un aspecto del problema del uso de los soportes fijos, centralmente el papel, en relación a sus alcances, y en el amplio escenario de operaciones de los soportes dinámicos –categoría también proveniente del diccionario derridiano (2003: 18)– que permitirá distinguir en la *economía del papel* transacciones con procesos efímeros en soportes menos estables<sup>15</sup>. Así como la pantalla parece suplir al códex<sup>16</sup> –que asimismo desplazó del uso al volumen o al rollo– cada una de estas torsiones funcionan en simultáneo y sin hacer desaparecer completamente la tecnología previa. En los términos del autor,

siempre habremos de vérmolas no con unas sustituciones que ponen fin a lo que reemplazan sino con reestructuraciones en las cuales la forma más antigua sobrevive, incluso sobrevive sin fin, coexiste con la nueva y transige con una nueva economía, que es asimismo tanto un cálculo del mercado como un cálculo del almacenaje, del capital y de la reserva (2018: 20).

La idea de *sobrevivencia* que se desprende de la cita, y que podríamos extender de la mano de Georges Didi-Huberman (2009, 2012) hacia consideraciones más generales, es central para

---

<sup>15</sup> Pensando en la forma libro y el dispositivo de organización en bibliotecas, Derrida cita la ya mencionada genealogía etimológica de *biblion*. El autor repara entonces en las dimensiones jurídicas e institucionales de este dispositivo en su doble juego: por un lado, el carácter estabilizador, en los términos de *reposo* o también de *depósito*, y por el otro, su ímpetu de reunión (o asimismo de colección). Distingue también entre los criterios de agrupamiento de los procesos textuales acabados, con sus respectivas sus lógicas de organización de conjunto, de los tópicos del *libro por venir* mallarmeano y las composiciones abiertas, en red, inestables, que participan de regímenes diferentes. Luego revisaremos algunas de las combinaciones posibles entre estos elementos. Las articulaciones entre el uso del soporte papel y ciertos dispositivos de exhibición efímeros podrán dar cuenta de los alcances de configuraciones poéticas más actuales.

<sup>16</sup> El codex en la definición de Derrida es “ese cuaderno con páginas superpuestas y encuadernadas, la forma actual de lo que denominamos habitualmente un libro, tal que se puede abrir, poner sobre una mesa o tener entre las manos” (2018: 20).

esta investigación. Si bien volveremos sobre ello más tarde, conviene ahora señalar que los usos, los retornos o latencias integran en esta línea teórica una economía de oleajes de la imaginaria. Con ello es posible pensar entonces el *corpus* de poéticas visuales en una configuración conjunta entre la economía del papel y su resguardo. Por eso con Juan Carlos Romero trabajaremos una política del cartel y de lo archivable, desde su trabajo de recolección de materiales dispersos que constituyen una totalidad siempre abierta. Asimismo, Mirtha Dermisache y León Ferrari ayudarán a comprender mejor la noción de “disenso” propuesta desde los materiales estéticos en la conformación de una poética de trazos y de hojas sueltas o de libros híbridos que cuestionan las formas literarias desde el uso crítico de los formatos. También, por supuesto, en los rollos de Greco o en las revistas de Vigo hay un compromiso sobre la materialidad y las formas de expresión. Esas relaciones integran el segundo vector de legibilidad.

### **c) Politicidad estallada**

Cuando en el apartado anterior nos referíamos a la economía del papel y sus mecanismos de conservación nos acercamos a la coexistencia entre un material, nombrado con cierta especificidad, y un conjunto de operaciones involucradas en la producción o el resguardo. Este tercer vector de legibilidad liga aquellas preocupaciones por el soporte (que en tanto materia se transforma mientras se produce como obra y continúa modificándose durante las exposiciones o en las redes de circulación de las que participa), pero suma un elemento al análisis, las formas de construir lo común. Esto implica que aún cuando la autoría de la obra sea atribuida a un artista específico, cada puesta o exhibición de las poéticas visuales es ocasión de un aparecer colectivo, o también la conformación de un grupo hasta ese momento inédito. En esa dirección, sumado al reciclaje de los procedimientos (modos de hacer ligados a la genealogía específica de las vanguardias), este vector se ocupa de encuentros de diferente orden y considera las prácticas como puntos de equilibrio, acuerdos algo fortuitos y pasajeros.

Una mirada a la politicidad del arte conceptual en la neovanguardia argentina puede ayudar a comprender dichas emergencias, pues el grado creciente de agitación de la época deriva en la organización colectiva. Ese carácter común nos interesa por la exigencia colaborativa y en red que sugieren estos episodios del experimentalismo entre los cuales el llamado “itinerario del 68” (Longoni y Mestman 2000; Longoni 2014) es el corolario de una suma de esfuerzos. De hecho, la concreción de *Tucumán Arde* es una confirmación de la incidencia de la práctica artística en la construcción del futuro y, en tanto episodio-hito, condensa un lazo novedoso entre las formas de activación política y el terreno creativo.

El artista rosarino Juan Pablo Renzi es quizá uno de los primeros en comprender la maraña de relaciones que se traman en los últimos años del sesenta (entre la figura del compromiso en artes, la función del artista revolucionario y su tensión con el mercado del arte y las instituciones). De allí que sus *Panfletos* logren recuperar en los años siguientes la fuerza de activación del ‘68. Ellos dan cuenta de una conflictividad latente, que no ha sido apaciguada. Su forma de recuperación es parte de la perspectiva crítica que se preocupó por señalar los circuitos de las mercancías y explorar sus intersticios. En su singularidad los *Panfletos* sostienen a modo de colección cartográfica una idea de dispositivo político que parte de *Tucumán Arde* y desemboca en la abdicación del arte conceptual resguardando la memoria de aquellas discusiones.

El *Panfleto n°3: La Nueva Moda* (1971) describe una serie de tensiones. Parte del problema de la mercancía para el arte revolucionario de los sesenta-setenta, para abordar luego el carácter especulativo que atribuye a la “moda” conceptual. Así, desde los manifiestos, Renzi continúa dirigiéndose al público, pero también llama la atención de los referentes del circuito con una lectura provocativa y explícita de las estructuras que sostienen el sistema-arte, en este caso atribuidas a la figura de Glusberg, de Lippard y las instituciones que ellos representan. Estos ataques desde las formas mismas confrontan con los espacios de formación, las muestras, el mercado, valorando la escena artística desde las políticas estéticas que se incentivan.

También la crítica y la teoría responden a este ecosistema de producción y evidencian algunas transformaciones coyunturales durante esos mismos años. En este sentido proponemos leer *Para inducir el espíritu de la imagen* (1966), primer *happening* de Oscar Masotta (comentado luego en el ensayo “Yo cometí un happening” de 1967). La intervención fue imaginada durante una estancia del autor en Estados Unidos y, luego de infructuosos intentos de

realizarla, finalmente la acción se lleva a cabo en el Instituto Di Tella. Este episodio logra señalar en la performance y en su posterior comentario un recurso clave de este modelo estético: la instalación, por su lógica estructural, despliega y deja a la vista el dispositivo de enunciación, a la vez que enfatiza su elocuencia. En términos del formalismo ruso, la intención es exhibir el procedimiento.

Masotta es el montador de una escena que no pretende ocultar o distraer, sino antes evidenciar el modo como aquella se construye. Hay una fuerte impronta de taller donde las piezas muestran los hilos o los mecanismos que dan verosimilitud a la imagen. Allí lo ilusorio es recreado a partir de una voluntad de transparencia en la cual el espectador participa con malestar, al modo del teatro épico brechtiano o en línea de la vitrina transparente de Duchamp –si nos referimos a las fuentes de la vanguardia internacional– pero también podríamos pensar en ciertos trabajos de Ricardo Carreira dentro de la vanguardia Argentina<sup>17</sup>. Este tipo de propuestas hace uso de las estructuras compositivas para extraer el máximo de densidad crítica. La experiencia es un momento inaugural de cruce entre teoría y praxis, que Masotta trabaja luego teóricamente en sus ensayos<sup>18</sup>.

En los próximos capítulos nos detendremos entonces sobre configuraciones más actuales que en línea del arte conceptual interpelan desde el montaje y buscan modificar o reconducir las energías sociales de transformación. Observaremos cómo funcionaron algunas proposiciones mixtas en el arte reciente argentino en las cuales los materiales y los artistas desdibujan las fronteras disciplinares para plantear escenarios inesperados de imaginación conjunta. Cada una, con sus respectivas intensidades, actores, horizontes, sugiere una toma de posición respecto de las incomodidades de los mecanismos desgastados del arte contemporáneo. Las

---

<sup>17</sup> En el artículo que lleva por título “El conceptualismo como categoría táctica” publicado en *Revista Ramona* (2008) Fernando Davis retoma la figura del deshabitador que Ana Longoni pone a funcionar para la obra de Ricardo Carreira. A propósito de su trabajo titulado *Ejercicio sobre un conjunto* Davis sostiene una lectura sobre ciertos episodios referidos a la mirada crítica del artista en el desmontaje de los dispositivos institucionales. En coincidencia con la mirada de Longoni –y más extensamente también en coincidencia con Brian Holmes (2006, 2007)– Davis advierte la operatividad de las propuestas estéticas cuando eligen trabajar con usos tácticos de la institucionalidad. Es decir, considera relevantes aquellas decisiones tendientes a apropiarse de ciertas zonas de estos circuitos consagrados para reconducir sus fines, en contraposición al gesto vanguardista radical de abandono del espacio del arte, de abdicación de las instituciones o del intento de su destrucción.

<sup>18</sup> Para la acción citada Masotta contrata actores en una empresa de extras teatrales, consigue en préstamo doce matafuegos, arma una sala en donde otrora funcionara un depósito del Instituto di Tella, produce en el laboratorio de sonido una cinta con ruidos y prepara un set de luces que dirige hacia la escena durante la intervención. El espacio de los actores se prevé saturado de luz. Una breve declamación introductoria prepara a su público el día del estreno, invita a compartir en conjunto “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta 2017: 198). Como vemos, antes que un mensaje transparente el artista pone a funcionar toda la maquinaria del lenguaje estético para causar una impresión fuerte. El recurso a la estructura permite además mostrar las condiciones en el espacio mismo de trabajo, una sala menor de una institución sumamente reconocida.

obras reúnen en escena materiales y sujetos diversos e intentan reavivar las posibilidades de los procesos, pero también tensionar o rebatir algunos supuestos estéticos.

Observaremos entonces las elecciones formales o ciertas decisiones del montaje de obra. Las comprendemos en cuanto usos tácticos de los procedimientos, es decir, como un ejercicio de recuperación y de posicionamiento sobre las coyunturas de circulación de las imágenes. Por ejemplo, en el caso de Juan Carlos Romero, trabajamos con la decisión de construir un inventario de su acervo con el apoyo de instituciones nacionales, internacionales, públicas y privadas, en Mirtha Dermisache nos centramos en la búsqueda de exposición de sus libros. Nos detendremos asimismo en operaciones pequeñas donde una politicidad de gestos menores construye comunidades efímeras de articulación. Es el caso de las pegatinas de afiches callejeros en Romero o los barridos de consignas de Verónica Meloni y también la instalación de los carteles tridimensionales de madera balsa de Lucas Di Pascuale o las relaciones anacrónicas trazadas con artistas y objetos del pasado en la producción de Leticia Obeid y Magdalena Jitrik.

Estas últimas intervenciones erosionan la épica de los macro relatos (más bien practican y resguardan, desde el uso y por su carácter fragmentario, un conjunto de herramientas que ayudan a imaginar lo común) pero además, las obras desarrollan vínculos, redes de movimiento donde se expanden sus actuaciones. Con ello consiguen involucrarse en relaciones sociales, económicas, políticas, afectivas, según los intereses y actores que allí confluyen. Incluso algunos gestos de apropiación se dirigen a confrontar con las formas más acartonadas de los circuitos institucionales o los recorridos consagrados del arte. En continuidad con este modelo leeremos las poéticas del *corpus* de estudio.

Así, las propuestas más actuales, las analizadas en el capítulo tres, trabajan en la perspectiva del presente con elementos propositivos de las neovanguardias. Una diferencia principal, según nuestra lectura, es la desarticulación de las dicotomías de izquierda-derecha en las propuestas. Sus gestos sugieren en cambio una diversificación de los mundos posibles para el escenario político que construyen. Esto es, buscan el diálogo con diferentes producciones del ámbito estético, completan o complejizan las lecturas aportando un punto de vista de la historia en otra clave. Por eso, de la mano de Nelly Richard (2000), las agrupamos en lo que la autora denomina *horizonte de lo post*. Es decir, ubicamos las obras posteriores a los años dos mil en una zona de la postvanguardia que, afirmamos, conserva el interés por algunos problemas comunes a la genealogía de las prácticas vanguardistas pero no reducen sus modos

de actuación a las formas de resolución tradicionales, esto es, aquellas vinculadas al escenario del Siglo XX. Más bien exhortan a cruzar campos y a hacer permeables las propias fronteras de acción, con sus respectivos supuestos estético-políticos (asimismo, cuando ellas recuperan procedimientos o reviven modos de producción lo hacen mediante desplazamientos. Desarrollaremos esta idea a lo largo de la tesis en el análisis del *corpus* de estudio).

Cuando Richard distingue las dos formas tardías de la vanguardia (neovanguardia o postvanguardia) es en el marco de su conocida tesis sobre la “Escena de Avanzada”. Sitúa de un lado al grupo CADA que tiende, según la autora, a un programa totalizante en el cual las prácticas artísticas se consideran como parte de un escenario de transformación mayor. Un programa según el cual ante el devastador paisaje de la dictadura la respuesta es la cohesión de la sociedad en tanto cuerpo integrado. De allí desprende la figura del “sistema total” (2000: 45) y el eco de un discurso utópico (o mesiánico). Entonces Richard distingue un “descalce” entre la propuesta teórica y las modalidades que efectivamente adoptaron las acciones del período, pues según su lectura muchas de ellas dieron cuenta de una fragmentación constitutiva que no tendió hacia la totalidad y que se agudizaba por fuera, en otros grupos de la Avanzada. A propósito de este problema dice Richard citando a Pablo Oyarzún,

Visto desde el catálogo de las historias del arte internacional “el rendimiento global de las vanguardias (una vez que ingresan en su estadio de fijación histórica, es decir, una vez clausurado su deseo programático de fusión entre la práctica de arte y el ejercicio de la vida) es la disponibilidad general de las técnicas” (2000: 49)

Y agrega,

Vista desde la pobreza del inventario del arte chileno en el que técnicas y medios productivos son más restringidos que extensivos la disponibilidad en cuestión pasa más bien a ser la de una “suma de gestos” (2000: 49)

Leemos esa tendencia errática como una fuerza estética y desde esa matriz proponemos abordar nuestro *corpus* de estudios. Para afirmar nuestra perspectiva es importante distinguir

en las citas esta referencia a la “disponibilidad de las técnicas” o a la “suma de gestos” menos en la inauguración de una fase pospolítica, esto es, la apertura de las artes a una etapa netamente liberal, sino antes bien como el reservorio de un conjunto de acciones descentradas pero en la continuidad de los procedimientos compositivos de la vanguardia. Situamos entonces las poéticas visuales de nuestro *corpus* del arte argentino según estos dos movimientos. Por un lado, una acción conjunta desde la apropiación táctica de las técnicas o procedimientos compositivos. Por otro, una tendencia hacia un “horizonte post” desde la reapropiación de gestos anteriores<sup>19</sup>. En ellos persiste una doble temporalidad, la urgencia de una estética actual y una paciencia productiva de recuperación del tiempo extenso del arte conceptual. Bajo ese supuesto, entonces, las obras producen una lectura crítica en relación al campo, su tiempo escindido y perdurable imagina otros usos reciclando experiencias anteriores.

En una entrevista con algunas investigadoras de la Universidad de Buenos Aires, Brian Holmes (Holmes 2006) comentaba la importancia del despertar anacrónico de las formas mediante la observación crítica. Es decir, subrayaba la importancia de formular preguntas para sacudir el horizonte de lo dado y ampliar los marcos de acción de las imágenes. Al abordar el lugar de las instituciones, especialmente el rol del museo en la organización de prácticas recientes, el autor afirmaba que la función de las herramientas de análisis en estas discusiones y las preguntas descriptivas que esa tarea conlleva (cuál es la idea de arte que subyace a las instituciones, para qué sirve y a quiénes) tienen sentido solamente en tanto insumos situados. En otras palabras, estos interrogantes tienen una función efectiva si buscan conocer las fuerzas que sostienen cada institución para hacer un uso ensanchado de esos poderes. Con ello, dice Holmes, es posible “que estos discursos públicos puedan servir para otra cosa que los fines normalizados previstos” (2006: 7), un objetivo que aparece repetidas veces y parece central en la perspectiva del autor.

---

<sup>19</sup> Expandimos esta categoría al sentido que le atribuye Marie Bardet en su comentario al pensamiento de André Haudricourt. “Hacer mundos con gestos” es el título del texto que acompaña una selección de tratados breves del agrónomo francés. Bardet centra su lectura en el enfoque sobre las fuerzas y los actos motrices de los que él se ocupa. En ese sentido, así como los cambios técnicos han definido la evolución de las sociedades, del mismo modo los usos de la técnica requieren de una serie de disposiciones corporales. Ellas son, en última instancia –explica Bardet– formas que el cuerpo repite. Entonces la autora propone: “No hablar de “el cuerpo” o estudiar “el cuerpo” como un objeto, sino como series de gestos, como relaciones, gestos como materiales e inmateriales, gestos humanos pero no solamente, de la biósfera toda”, y luego dice: “Abordar las condiciones materiales como lo que se teje desde gestos, entre gestos, reconociendo la importancia de efectuar montajes heterogéneos, en la relación como relación de reciprocidad, permite abrir pistas para un materialismo no unilineal (causa-efecto) sino con múltiples efectos recíprocos” (2019: 108). En esta dirección de lectura, y extendiendo en este ejercicio el estudio del cultivo y las formas de cría de animales hacia la tarea estética, llevamos el gesto político de cada artista al terreno de la práctica de unas relaciones recíprocas.

Haciendo uso de ese gesto, cuando Holmes intenta dirigirse a la crítica situacionista para ejemplificar aquella posición, las entrevistadoras lo devuelven al terreno del arte conceptual de los años sesenta-setenta en Argentina, actualizando una referencia al arte de los medios. A esto él responde:

Cuando empecé a leer sobre las experiencias de Jacoby y su grupo en los '60 en Argentina, al principio me sorprendió eso, el grado de precisión que había en el análisis. Pero ahora ese saber es extensivo a muchas personas, ya no funciona como algo de vanguardia. Lo que me interesa no son los movimientos de vanguardia sino de posvanguardia, movimientos difusos que permiten a muchas personas tomar parte en la fabricación de las imágenes (2006: 9).

La idea de posvanguardia se repite entonces en diferentes espacios de la crítica como un insumo contemporáneo a las prácticas. Esta demarcación incluye un sentido político del arte asociado a la historicidad de las experiencias estéticas, o también, un pensamiento político situado y vinculado a una recuperación de los modos de hacer. Esa vitalidad se relaciona, en nuestra lectura, con la genealogía del arte conceptual, por eso la continuidad y reconfiguración de las prácticas actuales no dependen ya de la adecuación a una programática de izquierdas sino que responden más bien a la construcción de un mosaico de tácticas críticas que dejan ver las relaciones del circuito del arte. Allí habrá que precisar —es un objetivo de este estudio— cuál es el alcance de la politicidad que ellas instituyen.

Entre el gesto libre de la praxis artística y la mercancía parece haber entonces un espacio de usos posibles que es productivo en tanto haya claridad en la intervención, o lo que es lo mismo, mientras se asuma el valor de las dinámicas en el campo del arte. Las mismas prácticas configuran entonces matrices para observar la forma que adquieren esas relaciones. Ellas enseñan a mirar, eso es lo que comparte Holmes en la entrevista. Por eso el autor señala la necesidad de movilizar las estructuras museales en cada construcción de obra. Así, el movimiento es inductivo a la vez que colaborativo en un sentido sutil: son muchas las fuerzas propositivas que componen los montajes de obra y es preciso acordar la necesidad de involucrarse con ellas. De allí la complejidad de estos escenarios cuyos esfuerzos a veces distan de dirigirse hacia un único objetivo explícito. Sin embargo, esas diferencias son



también importantes porque los usos contradictorios en el arte reciente potencian su valor estético al rehuir a la captura de sus actuaciones.

En este contexto, desde los materiales hacia los materiales mismos, o también en cuanto a las relaciones de producción y contra un automatismo de la materia, proponemos una vitalidad de las tácticas conceptuales en inscripciones poéticas sobre soportes fijos. Con esa propuesta de lectura pondremos a funcionar una pregunta formulada por la investigadora Mara Polgovsky Ezcurra, esperando ubicarla en la complejidad temporal de las obras que estudiamos. Dice la autora, “¿qué peso debe otorgarse a lo gráfico, es decir, lo material (...) en el arte conceptualista de los años setenta?” (2015: 369). El interrogante indica una vía de acceso desde los materiales a las prácticas en una doble inscripción. Por un lado, por el uso de los soportes y los elementos compositivos, más allá del diseño y la configuración de la idea o el concepto. Por el otro, una centralidad al valor del trazo que extenderemos en este trabajo al uso de la letra en el capítulo dos.

Recuperar estas experiencias en un archivo de prácticas del arte reciente es imprescindible para revivir la potencia de los proyectos emancipatorios, incluso cuando su fuerza utópica ha sido desplazada de la imaginación actual. Su vitalidad significa entonces la organización de formas materiales con las cuales sujetos e instituciones colaboran en la construcción de espacios conjuntos. Habrá que atender entonces a una segunda pregunta de Polgovsky Ezcurra: “¿en qué términos han de discutirse los vínculos entre lo Real y lo conceptualista cuando la obra de arte no busca saturar el sentido con imaginarios políticos sino que comunica por medio de gestos y trazos deformados?” (2015: 369). Como el *corpus* de obra que reunimos en este trabajo sostiene un espacio común desde la posición de la letra (es decir, parte de la dimensión plástica y visual del trazo en la espesura del material de composición) abordaremos estos rasgos insistentes agrupándolos desde los vectores de legibilidad y veremos entonces cómo estas zonas hacen pie en los análisis de caso para dar respuesta a estas preguntas iniciales.

## **Capítulo 2. Letra y soporte**

Un arte integrado a un mundo  
que no solo se soñó mejor, sino también posible

Andrea Giunta

la materialidad como esperanza de toda lengua

Luis García

## Primer apartado: La letra como forma

### León Ferrari. Obras como islas configuran un paisaje

En un breve texto de 2008 Andrea Giunta señala el retorno hacia la pintura de algunos artistas en los años ochenta. La década inaugurada con la vuelta a la democracia señalaba un “después” –dice Giunta (2008b: 62)– de la radicalización que caracterizó el arte de los años sesenta. Retomar la plasticidad de los materiales fue una manera de “reconquistar un lenguaje que se había desmaterializado en la acción” (2008b: 62) durante los años previos<sup>20</sup>. En ese retorno las imágenes comenzaron a configurarse como mojonos de una red, obras como islas que juntas configuran un paisaje en la posdictadura. En esa línea menciona a Oscar Bony, Pablo Suarez, Juan Pablo Renzi y al ineludible León Ferrari. El uso de distintos materiales y el vaivén hacia la tridimensionalidad hacen del *caso* Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013) un episodio valioso para el arte contemporáneo. En los cruces, su obra encuentra una clave para multiplicar sentidos, para abrir en el material un motivo inesperado o un recurso nuevo.

Si bien su obra ha sido sumamente estudiada por diversos investigadores argentinos (Jacoby 1987; Giunta 2004; Giunta 2008a; Aguado, Wain, Fischer 2020) y de la región (Vargas Giorgi 2015; Amaral 2004) quisiéramos ceñirnos en estas páginas a un lugar menor, sus ensayos visuales con la letra y el grafismo. Esperamos en lo que sigue mostrar algunos reenvíos entre este episodio de su obra y los modos de producción en la última parte del siglo pasado. El objetivo será mapear un estado del arte que ayude a comprender las latencias que se sostienen en esta línea de investigación experimental hasta el presente, desde el lugar que ocupa León

---

<sup>20</sup> Sería preciso traer la cita completa porque da cuenta de algunos matices. Dice Giunta, “‘Retornar’ y ‘volver’ son palabras que se reiteraron con obstinación en el diccionario de la época de la cultura artística de los años setenta en Argentina. Los términos remiten a la necesidad de reconquistar un lenguaje que se había desmaterializado en la acción. Fue este un retorno resistente, en el cual el rescate de las imágenes implicó, ante todo, el resguardo y el restablecimiento del sentido” (2008b: 62). Para la hipótesis de este apartado, como para establecer sus relaciones con el conjunto del trabajo de investigación, es importante el tejido conformado por los vocablos asociados al retorno (luego también aquellos orientados a la acción, a la desmaterialización, y en un tercer bloque los que corresponden a la voluntad de resguardo y establecimiento de una narrativa). De esa densidad conceptual repetida una y otra vez en las diferentes bibliografías consultadas, respaldadas en las obras mismas, se desprende el recorrido de estas páginas.

Ferrari en la escena latinoamericana, hacia otros artistas clave en relación a la letra y el paso de la figuración al valor del trazo.

El trabajo de Ferrari se construye para el mercado del arte, pero también es, desde los inicios, una investigación visual. En este apartado trabajaremos centralmente sobre aquel vector que permite leer en su obra el ajuste a una lógica procesual de la investigación estética. Esta reflexividad colabora con el relato de episodios políticos –entendamos aquí *político* en sentido amplio– valorados también en la historiografía o la historia latinoamericana.

El carácter experimental –de *laboratorio*, para retomar los términos del capítulo anterior– es una condición previa para esta línea de producciones contemporáneas. En esa dirección piensa Reinaldo Laddaga en *Estéticas de laboratorio* (2010) cuyo diagnóstico sobre el presente es el hallazgo que le permite reunir los capítulos y el *corpus* de análisis. Del libro relevamos la figura del laboratorio o taller continuo. Dice el autor,

Una parte importante de lo más ambicioso e inventivo del arte de los últimos años se debe a artistas cuyo objetivo es construir dispositivos donde el placer o la verdad emerjan de operaciones de producción y observación que, aun cuando se ejecuten en los formatos y los medios habituales, tiendan a aproximarse al polo de la visita al estudio (2010: 11).

y también,

las construcciones de los artistas que aquí me interesan poseen un equilibrio apenas momentáneo: el de totalidades temporarias que están débilmente integradas, cuyas partes se encuentran en vías de alcanzar su posición propia en el conjunto y se destacan imperfectamente del espacio en que aparecen, de modo que puede ser difícil indicar dónde comienzan o terminan. Estas criaturas de colores, sonidos o palabras están en un momento anterior al de plena diferenciación. Su relación con los espacios en los que se presentan es de intimidad. Es como si quisieran enraizarse en dominios demasiado inestables (2010: 15).

Con ello podemos sugerir una genealogía que comparte modos de composición de las artes con experiencias provenientes de otras disciplinas. Así, en un ensayo posterior el autor francés Georges Didi-Huberman refiere también a este aspecto de ciertas propuestas actuales. Como colaboración para *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (Maccioni y Ramacciotti 2016) publica una carta dirigida a Gerhard Richter en donde relata una visita al taller del artista. Comienza recordando “su atelier totalmente limpio –demasiado limpio en un sentido–” y luego reflexiona, “comprendí que se jugaba allí un drama secreto” (2016: 18). Para comprender el escenario recuerda en detalle: “Hace mucho tiempo que usted es aficionado a *mostrar el trabajo* (en el sentido impersonal del proceso o del *modus operandi*), como parte integrante y necesaria del hecho de exponer, de *mostrar su trabajo* (en el sentido más personal del resultado o del *opus operatum*)”, dice (2016: 20). Asume, así, en el “mostrar” una pregunta que se ofrece en el momento mismo de la producción.

El modo de exhibición de la obra de Richter, según Didi-Huberman, permanece atado al lugar de producción y con ello hace permeable una serie de problemas estéticos que de otro modo se sustraerían. Es decir, la obra no se constituye como pregunta finalizada, sino que pone en común el problema estético desde su construcción misma. “En suma –dice Didi-Huberman– ¿usted me habría invitado a ir a ver *que no había pintado aún* esos cuatro cuadros? Es una invitación extremadamente curiosa y, por ello, extremadamente seria. La tomaré en esta carta como tal: con la seriedad de su inquietud generosa, puesto que es una inquietud confiada al prójimo” (2016: 18).

En las últimas décadas, cada vez con mayor frecuencia, los criterios de exposición intentan reponer las lógicas de taller. Como consecuencia, muchos elementos satélite de las piezas centrales adquieren relevancia. Son comunes las vitrinas con recortes, listas, diagramas, folletos, paredes colmadas de recorridos fotográficos, desplazamientos geográficos, herramientas todas ellas que dan cuenta de la articulación de la obra con su presente. Esta disposición a exhibir el taller disputa el lugar antes ocupado por una tradición de muestras despojadas, salas totalmente blancas, blindadas del contexto y de las circunstancias políticas. En Argentina, la obra de León Ferrari es emblemática en tal sentido, fue el centro de un debate público, apenas comenzados los años 2000<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Junto con Andrea Giunta afirmamos que en Argentina “el siglo XX terminó a fines de 2001” (2009: 26). Acordamos con la perspectiva histórica que sostiene que las revueltas sociales de ese período fecharon con claridad el cambio de época. El hito del Centro Cultural Recoleta trabaja en ese mismo sentido, como continuidad del trabajo y partición del tiempo.

Este episodio expone la continuidad entre la obra de Ferrari y la situación de producción. Si en contexto las piezas se percibían como parte temática y material del conjunto de obra del mismo período, después del debate en el Centro Cultural Recoleta<sup>22</sup> comienza a entreverse la importancia del estudio previo. Luego de eso, en sus últimas retrospectivas –incluida la muestra de 2021 en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires– los materiales menores, indicaciones, bocetos, errores, son parte esencial de la exhibición de su obra<sup>23</sup>. Tales pruebas curatoriales, muy extendidas actualmente, se acomodan a un trabajo cuya condición productiva es sostenerse en la polémica.

Así, uno de los elementos principales de la actualidad del arte en Ferrari se vincula con este modo de hacer que recuperaba Didi-Huberman en el taller de Richter (“¿usted me habría invitado a ir a ver *que no había pintado aún* esos cuatro cuadros?”). En este sentido la apertura de su taller desde el año 2018, ese enclave político y geográfico<sup>24</sup>, permite pensar en otros sentidos los rasgos más sobresalientes de la obra del artista argentino.

De allí que al hablar de Ferrari una declaración en particular haya pregnado la interpretación de su proyecto. Interesa aquí la reaparición en la crítica, en catálogos de sus retrospectivas o en trabajos académicos, de una manera de periodizar por contraste. En una reseña de 2004 con ocasión de la visita al taller, Luis Felipe Noé escribe

Entrar en su obra es algo así como ingresar a esos palacios que tienen dos leones de piedra (o yeso) en la puerta principal, porque desde un principio nos encontramos con dos Leones (Ferraris): uno, claramente figurativo que por medio del collage hace su obra

---

<sup>22</sup> El episodio es conocido. La retrospectiva de 2004 fue primero clausurada, reabierto luego de un fallo judicial y atacada in situ por miembros de la Iglesia Católica. Andrea Giunta llevó adelante su estudio específico, cuyo resultado es el volumen *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta* (2004).

<sup>23</sup> La polémica constante que significó la obra de Ferrari en Argentina luego del regreso del exilio en Brasil tuvo una característica mediática muy distintiva para el arte argentino. En la retrospectiva del Centro Cultural Recoleta estudiada por Giunta (2004, 2008a, 2009) el cúmulo de documentos y acciones que giraron en torno de la exposición fueron asumidos por el artista como parte de la obra, modificando así un aspecto de su recepción. En la conferencia de reapertura –el fragmento está registrado en el cortometraje documental de Rubén Guzmán titulado *Civilización* (2012)– Ferrari dijo públicamente de manera textual “quienes atacaron la muestra completaron la obra”. Esa disposición de la obra hacia el público será una característica también importante para Mirtha Dermisache y la edición de sus libros, como veremos luego.

<sup>24</sup> El trabajo de la Fundación Ferrari parte de un esfuerzo sostenido de conservación. Uno de sus aspectos distintivos es preservar el espacio de taller. El *taller Ferrari*, como dispositivo específico de una forma de distribución espacial orientada a la producción artística, es un lugar de observación del reenvío y la continuidad entre su producción tardía y el espacio de trabajo. A cargo de sus recorridos y posterior readaptación a la virtualidad estuvieron a cargo guías, conservadores y curadores. Entre ellos pudimos escuchar a Irene Gorelik, Romina Ciaponi y Gabriela Baldomá en diferentes conversaciones *online* desde el taller durante el año 2020.

con sentido político o con alusión a la religión; el otro, basado en la escritura como grafismo abstracto, donde prima el registro sensible (Giunta 2004: 31).

Adriana Malvido, por su parte dice en la publicación retrospectiva impulsada por el Museo de Arte Carrillo Gil de México (MACG)

Ferrari resume su trayectoria en una especie de “choque” entre [un] arte no significativo, con la necesidad que tuvo de darle significado, y la obra significativa acompañada por todos estos elementos no racionales que intervienen en el trabajo artístico. Y es que, si bien sus primeras obras encuentran en el informalismo y en la escritura abstracta un lenguaje, en sus trabajos elaborados entre 1965 y 1975 deja la experimentación de vanguardia para unirse al movimiento cultural (...) el cual requería de formas ineludibles, directas y comprensibles para ser agitadoras (2008b: 46).

García Canclini, en tanto, identifica el mismo movimiento, en este caso en su etapa de Brasil. Dice:

comienza su etapa en Brasil con aquellos espacios abarrotados de diminutas figuras humanas circulando en espacios imposibles. El retorno a la figuración conserva por una parte, el lenguaje de la locura y lo incomprensible, por el otro, asume el costado político de su propuesta estética en estos diagramas de organización racional (Giunta 2004: 43).

Entre estas escenas de contraste, donde aparecen “dos leones”, proponemos leer una continuidad. Más allá de reunirse bajo la firma de un mismo artista es la escritura el elemento articulador entre los polos de su obra. Es decir, su letra a mano alzada, pero también el garabato, el letraset, el recorte tipográfico o el braille, según los distintos capítulos de su producción, marcan el tono de su trabajo. Por eso intentaremos enfatizar en esta primera parte del capítulo dos, además del carácter procesual que describimos arriba, un eje central y continuo en la obra de Ferrari articulada desde el trazo. Para dar cuenta de su centralidad en proyectos artísticos que trabajan en esta clave sur global, en lo que sigue proponemos enlazar

las observaciones de la forma de la letra con la propuesta de otra artista de este campo, Mirtha Dermisache.

Como un paso previo, en una conjunción entre la lingüística, las artes y la teoría recuperaremos primero algunas consideraciones sobre la letra y el grafismo para dar cuenta de la importancia de estas operaciones en el campo de las poéticas visuales. Trabajaremos en el cruce de disciplinas que siendo vecinas se han ocupado tanto del lenguaje como de sus modos de inscripción. El objetivo es retomar ciertos lugares menores de bibliografías sumamente atendidas en las investigaciones sobre el lenguaje para actualizar allí algunas preguntas. A los fines de sostener tal distinción, formulamos un acercamiento a las prácticas desde un lugar poco atendido en el análisis crítico, esto es, desde una noción particular de *letra* pertinente a esta zona de estudios.

Nos ocuparemos primero de su definición en el territorio del psicoanálisis de Jacques Lacan (2003, 2012) y luego buscaremos contrastar esta posición con la lectura que del signo saussureano hace Jacques Derrida (1986). Haremos uso asimismo de la familia etimológica de “letra” con la intención de dar cuenta de las relaciones que trabajan en su construcción, indicando algunas particularidades de las que toma nota Jean-Francois Lyotard (2014). Esta línea de estudios, la teoría francesa postestructuralista, permite precisar algunos componentes específicos de la forma de la letra, centralmente su radical compenetración entre lengua, técnica y visualidad. Tales definiciones, además, se vinculan con lecturas determinantes para la recepción en Argentina del problema del signo y del legado del estructuralismo en sus



diferentes derivas<sup>25</sup>. En la perspectiva de esa actualización trabajamos con la categoría de *letra* para vincularla luego a una serie de posibilidades compositivas.

## La letra como materia del trabajo estético

Pero esa letra ¿cómo hay que tomarla aquí?

Sencillamente, al pie de la letra

Jacques Lacan

En *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, Jacques Lacan actualiza una definición de letra. La describe como “ese soporte material que el discurso

---

<sup>25</sup> Para avanzar en la definición de la categoría de “letra” es importante advertir el lugar de Oscar Masotta en el horizonte de la propuesta de la *Revista Literal* como uno de los desprendimientos de la teoría lacaniana en Argentina. Es una figura central para sentar las condiciones de su recepción. Señalamos entonces ese momento de construcción teórica en el país en un doble movimiento. Por un lado, una relación con la tradición de las artes vivas, especialmente en lo referido al *happening* y a la desmaterialización, como vimos en el primer capítulo. Luego otra deriva en relación a la fundación de *Literal* y que puede rastrearse en sus textos de los años setenta. Es decir, hay un tránsito fluido que va del arte de medios al Masotta lector de los seminarios de Lacán. Esa es la pista que hereda a sus compañeros de *Literal* y que, incluso más allá de la influencia en el psicoanálisis, logra conformar una teoría que se acerca a la literatura y a las artes desde el problema de la inscripción y del significante. Esto es, instala un corrimiento hacia una interrogación permanente por el signo. En ese sentido, el modo en que *Literal* impacta en la crítica se relaciona con una producción orgánica que emerge desde la teoría literaria. Tal es el punto de llegada de los debates de una crítica incipiente en Argentina que insistió en la fuerza de la escritura para construir una teoría. Este doble trayecto, entre la palabra, la imagen y la acción, por un lado, y la producción de textos sobre arte y literatura, por otro, pone en escena una serie de contactos, la reinscripción de un “entre” campos que forzosamente abre los marcos disciplinares. De ese espacio participan las poéticas visuales que trabajamos. Pues, entre la opacidad estética y la transparencia conceptual aparecen unos tráficos referidos a la producción literaria pero también al arte desde un pensamiento situado. Entonces habrá que mencionar luego de Masotta también a Héctor Libertella, pues con *Nueva escritura en latinoamérica* (1977) se expande el horizonte de la producción teórico-crítica afianzada en la letra. De ese desplazamiento del interés, activando una *gramatología pampeana*, Libertella disputa un valor para el grafo. En ese sentido, aunque deudor de Derrida, es útil reconocer que su diagnóstico se construye asimismo al calor de los seminarios de Masotta sobre Lacán. Las formas de la teoría y de la práctica artística en colaboración sientan las bases para una retroalimentación del problema del significante en estos tres terrenos: la crítica, la teoría y las prácticas estéticas. O lo que es lo mismo, una decantación del proceso histórico cultural de la teoría del arte y la historia de la literatura argentina que echó luz a este pensamiento sobre el significante y permitió, en consecuencia, que se extienda como episodio central en los debates de los años setenta. Con el rumor de este panorama de fondo continuamos entonces las precisiones respecto de una noción de letra pertinente para el campo de las poéticas visuales en su amplia variedad.

concreto toma del lenguaje” (Lacan 2003: 463). Pone así de relevancia la atención al sistema de la lengua en el estudio de sus unidades distintivas. Es decir, para delimitar un elemento del lenguaje el autor debe remitir al sistema o conjunto y hacer manifiesta la complementariedad entre diferentes niveles del análisis. Junto con Lacan podemos ubicar, entonces, a la letra como formadora del *significante*<sup>26</sup> (esto es, en cuanto tipo material individual o “soporte material”) en relación con el significado. En tanto primera distinción, podemos ver, prevalece aquí la nomenclatura característica del signo saussureano<sup>27</sup>. La definición de signo de Saussure, sabemos, reúne concepto e imagen auditiva sin recurrir a la palabra escrita como parte necesaria en la relación, en esta teoría la imagen es la de una lengua en la que pensamiento y sonido son completamente reversibles y cada uno cumple un lugar diferenciado en la estructura dual de significante y significado. En términos del autor,

la lengua es comparable todavía a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso; no se puede cortar el anverso sin cortar al mismo tiempo el reverso; asimismo en la lengua no se podría aislar ni el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido (Saussure 1985: 139).

Así, el signo por la “naturaleza auditiva” (Saussure 1985: 95) del significante puede circular entre los agentes sin estar inscrito. En este punto podemos esbozar una primera cuestión para este estudio: ¿qué hay en las escenas de las poéticas visuales del arte argentino reciente que hacen de la letra o del signo no un mero instrumento que vehiculiza un significado a transmitirse sino una instancia de espesura del lenguaje?

De aquí la necesidad de tomar nota del deslizamiento sobre la teoría saussureana que propone Lacan (2003: 468), el cual consiste en ubicar la barrera del signo saussureano (la barra que

---

<sup>26</sup> Circunscribimos estas aproximaciones al caso de la “escritura fonética”, según los términos de Jacques Derrida en *De la gramatología* (Derrida 1986: 8). Dejamos de lado las escrituras ideogramáticas o jeroglíficas que merecen una reflexión separada.

<sup>27</sup> El signo, en la tradición que inaugura el Curso de lingüística General se entiende como “una entidad psíquica de dos caras (...). Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (arbor, etc.). Se olvida que si llamamos signo a arbor no es más que gracias a que conlleva el concepto ‘árbol’ de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto. La ambigüedad desaparecería si designáramos las tres nociones aquí presentes por medio de nombres que se relacionen recíprocamente al mismo tiempo que se opongan. Y proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante; estos dos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total que forman parte” (Saussure 1985: 91). A partir de esta definición podremos avanzar en la propuesta de este estudio.

media entre los dos términos, significante / significado) como elemento activo. A partir de la barrera el autor señala el modo en que el signo se construye como unidad de doble cara. Su intento es el de derribar la *ilusión* –tal es la palabra que usa el autor (Lacan 2003: 465)– de la comprensión del signo como unidad en la cual el significante respondería a la función de representar al significado. Una ilusión, dice, sostenida en “la posición primordial del significante y del significado como órdenes distintos y separados inicialmente por una barrera *resistente a la significación*”<sup>28</sup> (Lacan 2003: 466). Para estudiar la amplitud de la posición del significante será necesario, entonces, permear esa barrera. Es decir, volver a observar la complejidad del reenvío constante entre significaciones, un proceso del cual el significante participa materialmente.

A los fines de este estudio, atendiendo a tal deslizamiento, buscaremos sostener una definición de letra que permita analizar las poéticas visuales desde esa posición. Pues, en tanto inscripción sobre un soporte, la letra interviene en la formación compleja del conjunto de la significación. En otras palabras, es una figura matérica que opera semánticamente. Como combinación de trazos distintivos, lejos de actuar como etiqueta o como transparencia hacia el significado, la letra configura una repartición del sentido desde su misma materialidad<sup>29</sup>. Para las poéticas visuales funciona como realización efectiva del lenguaje y sus alcances pueden preverse únicamente a partir de su inscripción palmaria. En los términos del autor la correspondencia estaría dada del siguiente modo, “el significante entra de hecho en el significado; a saber bajo una forma que, no siendo inmaterial, plantea la cuestión de su lugar en la realidad” (Lacan 2003: 467). Así, la materialidad cobra relevancia en el espacio de la escritura cuando la letra se vuelve significante gráfico y deja de ser únicamente material psíquico.

De allí que sea posible postular, en relación a la teoría lacaniana, un espacio de remisiones que manifiesta la permeabilidad de los términos del signo saussureano y que permite ubicar a la letra como material determinante de la significación. El significante escrito es percibido como cadena gráfica, como sucesión visual o, si ajustamos el vocabulario, como “estructura esencialmente localizada” (Lacan 2003: 469), es decir, arroja luz sobre la condición espacial

---

<sup>28</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>29</sup> En consonancia con la fórmula de Jacques Rancière señalamos que el territorio de la letra propone un modo de organización para la poesía visual. A partir de la definición que afirma: “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (Rancière, 2014: 20) podemos inferir la importancia de la definición de letra en cuanto instrumento para pensar la actualidad de estas escrituras.

de la escritura. En este sentido, estudiaremos la posibilidad de establecer el dominio de la letra en cuanto emplazamiento donde se construye sentido.

Este movimiento atrae la dimensión del significante al terreno de la letra, articulando en ese pasaje una herramienta de análisis para este campo de estudios. A partir de la letra se forma el significado (en el compuesto que ella articula, lexema o semantema, palabra o frase) sin que su sentido total, para estas poéticas, se aloje en otro lado que en la inscripción. Para aproximar una definición de lo que entendemos aquí en su materialidad escrituraria<sup>30</sup>, es decir, tipográfica o caligráfica, indagaremos en los sentidos etimológicos asociados al signo escrito. Con el fin de detallar sus relaciones nos detendremos en el estudio de los siguientes vocablos: línea, liter, libro, letra –y luego– grafía, grafo, grama como familia semántica que funciona hacia el interior de la definición que proponemos construir.

La importancia de la letra fue ya señalada por Jean-François Lyotard hacia los años setenta. En “La línea y la letra” (2014) el autor se refiere a la cualidad plástica de la letra, la llama *línea-letra* para indicar la intersección entre el “espacio figural” y el “espacio textual” (Lyotard 2014: 219). Ambas son dimensiones articuladoras de la cadena significante. Por una parte, refiere al espacio textual como aquel en el que se inscribe el significante gráfico. Por otra, ubica el espacio de la figura, en el que domina la línea como trazo desarticulado o como dibujo. Estos espacios pueden convivir en la superficie de la página como dos órdenes paralelos del sentido. Es decir, figura y texto organizan dos dimensiones que en la *línea-letra* se cruzan.

El esfuerzo de Lyotard consiste en mostrar cómo conviven ambos órdenes del sentido. Primero sitúa a la letra como “el soporte de una significación convencional [que] se eclipsa detrás de lo que sostiene”. A continuación señala que “la letra sólo da lugar al reconocimiento rápido, al beneficio de la significación” (Lyotard 2014: 221). Desde allí traza una diagonal. Se perfila una continuidad desde ese beneficio, donde la letra pasa plenamente desapercibida y según el cual la materialidad gráfica está orientada a la transparencia del sentido literal, hacia el esfuerzo plástico donde la *línea-letra* se muestra como figura y retarda la

---

<sup>30</sup> La noción derrideana de *archiescritura* permea la definición de letra citada. Intentaremos dar cuenta de esa contaminación al esbozar el problema de la letra en oposición paradigmática con el fonema, tal como este último es comprendido por la lingüística estructural a partir de Ferdinand de Saussure. En la lectura de Derrida, como es sabido, la apuesta es por afirmar que “el concepto vulgar de escritura (...) no ha podido imponerse históricamente sino mediante la disimulación de la archi-escritura, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja en la reducción de su diferencia” (Derrida 1986: 73). En este sentido, al armado de la categoría de letra que llevamos adelante subyace la lectura de *De la gramatología*, en la medida que el significante material no es considerado, en estos términos, como una forma secundaria del habla.

comprensión de la significación. Así, mientras la letra está más ajustada a la norma tipográfica, menos se percibe como forma, pero cuando toma rasgos singulares y distintivos a partir del trabajo de trazado, más se acerca a la figura por su dominancia expresiva. En este caso detiene la legibilidad e interrumpe la lectura rápida. De allí que Lyotard distinga el valor puramente tipográfico, por una parte, del valor plástico, el de los trazos que dibujan formas. El autor lo expresa en estos términos,

hay que admitir que esta buena forma sigue figurando en la intersección de dos exigencias contradictorias, la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera requiere la mayor legibilidad, la segunda aspira a dar su sitio exacto a la energía potencial que se halla acumulada y expresada en la forma gráfica en tanto que tal. Es fácil comprender que si aquí ganamos allí perdemos. Convendría captar de qué manera se produce esta pérdida y esta ganancia. Para empezar, puede medirse en tiempo. Es legible lo que no detiene la carrera del ojo, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento. Por el contrario (...) cuanto más energética propia desprenda el dibujo, más atención exigirá, más espera y más estacionamiento (Lyotard 2014: 223).

Desde el momento en que se inscribe en el soporte la letra adquiere cualidad de figura, dice Lyotard. Es decir, no vale solo por la organización del significante cuanto texto, sino que la plasticidad de su trazado y su ubicuidad son una marca de filiación con el territorio de la imagen<sup>31</sup>. El espacio textual, así, se cruza con el espacio figural a partir del trabajo caligráfico (o tipográfico) en el soporte. Cada letra expresa la materia misma y no sólo evoca el sonido al que responde. Como articulación formal del trazo, cada una dibuja una sensibilidad particular, descarga una energética para la exposición material de una idea. O, dicho de otra manera, el trazado de la letra ensaya un escape a la transparencia de lo comunicable. Así, cuando arriba dice “Es legible lo que no detiene la carrera del ojo, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento” (Lyotard 2014: 223) contrapone el espacio textual al figural para comprender el funcionamiento de la letra en la página. En la intersección de dos órdenes

---

<sup>31</sup> Trabajamos con una noción de imagen proveniente de las discusiones del arte y la estética contemporánea. Si bien la categoría excede las posibilidades explicativas de esta nota, quisiéramos al menos situar sus correspondencias en línea de los estudios de Jacques Rancière, especialmente en *El destino de las imágenes* (2011) y sus trabajos posteriores. En los próximos capítulos precisaremos esta perspectiva y sus implicancias para el terreno de las poéticas que estudiamos haciendo referencia a este marco teórico y otros autores afines.

diversos del sentido (con Lyotard: “espacio textual” y “espacio figural”) la evidencia material de la letra permite la experimentación con el significante.

Esta forma de trabajar con la materia sígnica enseña un modo específico de acercamiento a la escritura por la vía de lo gráfico, muestra una preocupación por la forma de la letra que articula un campo de saberes técnicos y que repercute, asimismo, en los modos de leer. De la cita que traíamos anteriormente conviene revisar el primer fragmento:

hay que admitir que esta buena forma sigue figurando en la intersección de dos exigencias contradictorias, la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera requiere la mayor legibilidad, la segunda aspira a dar su sitio exacto a la energía potencial que se halla (...) en la forma gráfica en tanto que tal. Es fácil comprender que si aquí ganamos, allá perdemos (Lyotard 2014: 223).

En esta oposición el autor advierte del solapamiento obligado entre ambos niveles de análisis. Esto le permite decir que “la manera que tiene el sentido de estar presente en la línea repercute como opacidad” (Lyotard 2014: 223). Señala entonces cómo se alojan propiedades sensibles de la significación en la materia significante. Es decir, muestra la manera en que el trazo se corre de una actividad de puro reconocimiento para dar lugar a un mecanismo de trabajo expresivo. Del signo escrito como máscara o como cáscara, esto es, como mero instrumento de transliteración de los sonidos, la definición busca el reconocimiento de la materia sígnica trabajando desde lo visual en el espacio del significado.

Tal definición de letra es la que comenzaremos por complejizar a los fines de este trabajo. Letra pero en cuanto *línea-letra*, la cual conserva de la línea su capacidad de conectar puntos. Es decir, letra como raya o más propiamente, según el diccionario de Joan Corominas, como “hilo de lino”, “*linum*”, en el sentido en el que se compone la palabra linotipia: “line of type o línea de composición” (Corominas 1987: 358). Aparece con más claridad, desde la relación etimológica, la línea asociada al trabajo de construcción de la forma. Luego, el segundo término: letra, del latín “*littera*”, de donde tanto la misiva, la “*lettera*”, cuanto la llamada “letra de cambio” remiten a la literalidad de los documentos, a la inscripción para el establecimiento de un punto de referencia donde asentar un acuerdo. De allí deriva, aclara

Corominas, “letrero”<sup>32</sup>, que permite conectar la importancia primordial con las “técnicas de notación” (Derrida 2003: 123), es decir, la importancia de lo inscrito, pero también de los grafos y de los blancos, la organización del espacio, la linealización<sup>33</sup>.

Volvamos entonces a la letra en cuanto “letra de cambio”, el asidero de un acuerdo mercantil que funciona en la base etimológica de los sistemas de inscripción. A la noción de letra, según la lectura que seguimos hasta aquí, subyace entonces un principio económico. La teoría del valor saussureano completa la definición de la base económica de la lengua desde el punto de vista de la lingüística estructural, pues como sabemos, “la lengua es un sistema del que todos los términos son solidarios y donde el valor del uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros” (Saussure 1985: 141)<sup>34</sup>. Como sistema de intercambio que garantiza cierto ahorro en el uso de sus unidades, permite que con una cantidad finita de elementos discretos sea posible armar infinitas combinaciones<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> En el letrero la organización visual permite comprender las reglas de distribución que garantizan (o se dirigen a garantizar) la transmisión exitosa de un mensaje determinado. Asociado al mundo de la publicidad, el letrero configura un modo de organización de los elementos o materiales involucrados en el diseño. Esa preocupación por el soporte y por la disposición de lo escrito se aloja en la etimología misma del signo.

<sup>33</sup> En cuanto a la organización espacial, como también en lo que refiere a las técnicas de notación, es decir, los diferentes modos en los que se inscribe un motivo textual o visual sobre una superficie, remitimos al concepto derridiano de linealización. Derrida la describe como forma visual de organización de las unidades gráficas, que estaría motivada por el estilo fonético de armado de las frases. En esta dirección afirma: “La escritura en un sentido estricto –y especialmente la escritura fonética– está enraizada en un pasado de escritura no lineal. Ha sido necesario vencerlo y si se puede, si se quiere, hablar aquí de triunfo técnico (...). Se ha instalado una guerra y un rechazo de todo aquello que se resistía a la linealización. Y, ante todo de lo que Leroi-Gourhan llama “mitograma”, escritura que deletrea sus símbolos en la pluridimensionalidad: en ella el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido”. Y más adelante: “la linealidad –que no es pérdida ni ausencia sino represión del pensamiento simbólico pluridimensional– afloja su opresión porque comienza a esterilizar la economía técnica y científica que durante mucho tiempo había favorecido” (Derrida 1986: 113-114). Es visible cómo, en esta definición, la operación que involucra técnica, economía de los materiales y disposición espacial se anudan en el modo lineal de la escritura para sostener un sistema escriturario de características específicas. La experimentación en el campo de las poéticas visuales es un lugar de expansión de este conflicto porque pone a prueba los alcances de aquella organización del lenguaje.

<sup>34</sup> Para precisar esta relación conviene recordar la definición de valor saussureano *in extenso*: “los valores parecen regidos por este principio paradójico. Están siempre constituidos: 1.º Por una cosa *desemejante* susceptible de ser *cambiada* por otra cuyo valor está por determinar; 2.º Por cosas *similares* que se pueden *comparar* con aquella cuyo valor está en cuestión. Se necesitan estos dos factores para la existencia de un valor. Así, para determinar lo que vale una moneda de cinco francos, hay que saber, 1.º) que se la puede cambiar por una cantidad determinada de una cosa diferente, por ejemplo, de pan; 2.º) que se la puede comparar con un valor similar del mismo sistema, por ejemplo, una moneda de un franco, o una moneda de otro sistema (un dólar, etc.). De igual modo una palabra puede ser cambiada por alguna cosa desemejante: una idea; además, puede ser comparada con algo de igual naturaleza: otra palabra. Su valor no está fijado por tanto mientras nos limitemos a comprobar que puede ser «cambiada» por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación; tenemos que compararla todavía con los valores similares, con las demás palabras que pueden oponersele. Su contenido solo está realmente determinado por el concurso de lo que existe fuera de ella. Dado que forma parte de un sistema, está revestida no sólo de una significación, sino también y sobre todo de un valor, lo cual es muy distinto” (Saussure 1985: 142).

<sup>35</sup> Una vez más en términos del *Curso de lingüística general*, “Cada idioma compone sus palabras sobre la base de un sistema de elementos sonoros, cada uno de los cuales forma una unidad netamente delimitada, y cuyo número está perfectamente determinado. Ahora bien, lo que les caracteriza no es, como podría pensarse, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden entre sí” (Saussure 1985: 146).

De la teoría del valor, como modelo para comprender el carácter axiomático del sistema de la lengua pasamos a otro uso del signo lingüístico, más contemporáneo y posterior a las lecturas de la teoría francesa en latinoamérica, asociado también a la operación económica, el signo lingüístico “como señal cuanto como ausencia” (Libertella 2000: 66). Este uso afirma la ausencia de lo que se nombra, oculta al interior del signo, como garantía del intercambio de la moneda sígnica en el circuito de transacciones. Al funcionar el signo como una entidad sin peso, la comunicación parece un simple intercambio de etiquetas. Así, el signo funciona como *letra de cambio*. En el mundo contemporáneo en el que la relación del signo con el referente ha perdido consistencia, el trabajo estético con la materia significante multiplica las relaciones de sentido. De modo tal que un signo puede ser usado para abrir otras relaciones imaginarias con las cosas. Así trabajan, por caso, las poéticas visuales, forzando al signo lingüístico en sus pliegues materiales para evocar múltiples relaciones referenciales.

Con Rosalind Krauss (1999) podemos establecer que esta alteración del signo –que se produce, para retomar los términos, cuando permeamos la barrera del signo saussureano y el significante ingresa en el significado– funciona en el arte que parte de las vanguardias históricas. Es el momento en que pierde la relación “natural”, predominante hasta fines del siglo XIX, entre signo y referente. Al decir de Krauss:

in the prewar period a literature of naturalism that assumed a transparency between language and its real-world referent runs parallel to a currency backed by (and thus also “transparent to”) the real value of the gold coin; on the other hand, by the end of the teens a modernist literature that stakes its aesthetic integrity on the free play of its signifying elements is contemporary with an economic system entirely regulated by the abstract legal apparatus of banking through which token money circulates (Krauss 1999: 7)<sup>36</sup>.

La hipótesis de la autora sobre el “nonreferential aesthetic sign” (Krauss 1999: 6) permite pensar el sistema de signos de la lengua, centrado en la noción de valor saussureano, como un

---

<sup>36</sup> “Por un lado, en el período de preguerra una literatura naturalista que sostiene la transparencia entre el lenguaje y su referente en el mundo real tiene su paralelo en una moneda respaldada por (y así también transparente a) el valor real de la pieza en oro; por otra parte, hacia fines de la década de 1910 una literatura modernista cuya integridad estética depende del libre juego de sus elementos significativos es contemporánea de un sistema económico enteramente regulado por el abstracto aparato legal de la banca, a través de la cual circula la moneda” (En la traducción de Mireya Reilly de Fayard para Editorial Gedisa 1999: 22)



sistema económico en el que la convertibilidad depende de un referente externo. Según la lectura de Krauss la pérdida de transparencia del signo determinaría, para el arte posterior a la vanguardia, la imposibilidad de establecer un valor estético objetivo a las producciones artísticas: “The result is not just a promiscuity of meanings that have become polysemic or sonorously empty but also the difficulty of determining genuine aesthetic value at all”<sup>37</sup>, dice Krauss (1999: 18). El valor se vuelve relativo en un sistema de oposiciones que se desfonda a causa de la pérdida de relación directa entre signo y referente. Este movimiento –análogo a la pérdida de respaldo en oro de la moneda en el sistema económico posterior a la primera guerra mundial, como vimos (Krauss 1999: 6)– proporciona el lugar desde el cual repensar la posición del signo como objeto de intercambio en las sociedades contemporáneas. En ese sentido, con la atención puesta en la letra, la inscripción comienza a percibirse como objeto separado, abandonando la pretensión de transparencia absoluta entre signo y referente, mostrando su contenido gráfico.

Así, las poéticas visuales trabajan con la exterioridad del significante para situar allí la capacidad expresiva. Mediante la traza de la letra y la disposición de los elementos, la línea-letra como “hilo de lino, *linum*” (Corominas 1987: 358) organiza el espacio del soporte, forma una espacialidad mixta. En ella se inscribe como un elemento más en la composición. Es decir, cada letra importa por lo que significa en la lengua, pero también por su comportamiento como materia. De ese modo, la palabra deja ver la superficie que la sostiene. Se construye entonces un significado en el poema que excede la correspondencia exacta entre significante y referente. El significante y el soporte ingresan a la significación por el trabajo material de la letra, sea tipográfica o caligráfica en su composición.

En esa dirección el investigador argentino Julio Prieto trabaja una definición de “línea pseudoalfabética”. En un artículo reciente analiza ciertas escrituras en el territorio de las artes, “entre la literatura, la poesía visual y las artes plásticas” (2020: 2), según sus términos. Recupera para ello la tradición de las vanguardias y se detiene en la neovanguardia argentina de los años sesenta. Lee desde allí las escrituras de Ferrari y Dermisache en una genealogía amplia que responde a una tradición literaria cercana a las artes visuales. Hay una serie de coincidencias en los diagnósticos de Prieto sobre las que volveremos en diferentes momentos, pero quisiéramos establecer aquí la diferencia de partida entre los análisis. Para pensar su

---

<sup>37</sup> “El resultado no es sólo una promiscuidad de significados que se han vuelto polisémicos o sonoramente vacíos, sino también la dificultad para determinar algún valor estético genuino” (En la traducción de Mireya Reilly de Fayard para Editorial Gedisa 1999: 24).

línea pseudoalfabética el autor se interesa centralmente por la línea y su vínculo con lo ilegible. En nuestro caso, en cambio, la preocupación está puesta sobre la categoría de letra y su posibilidad de hacer coincidir las propuestas tendientes al uso de la caligrafía a mano alzada y aquellas de filiación tipográfica.

No obstante, nuestro trabajo encuentra en las derivas interpretativas de Prieto una serie de supuestos en común. Por ejemplo, el autor parte del tópico horaciano *ut pictura poiesis* para decir que la historia del arte moderno es precisamente la de una pérdida de cohesión en el paradigma de la frase clásica, en un sentido cercano al que postulamos con Jacques Rancière (2011). De allí él deriva dos cuestiones. De un lado, el diagnóstico de un “enturbiamiento de la frase”, una pérdida de transparencia de los enunciados vecina al planteo sobre la pérdida del referente sígnico que revisamos según los presupuestos de Rosalind Krauss (1999). De otra parte, la apertura a la época del “libro vacío”, según los términos del autor, y que se vincula con el proyecto de las vanguardias.

Así, sus diagnósticos se dirigen a la potencia performativa de la escritura ilegible desde el trazo caligráfico para sostener una preocupación de fondo, la “perversión del principio de legibilidad” (2020: 7) que cristaliza como hipótesis. Asimismo, afirma un movimiento utópico del lenguaje en estas escrituras. En este sentido podemos sugerir una última coincidencia, el diagnóstico de una política de la literatura presente en ellas. Si en su caso toma la forma particular de una ética de la obra publicada o exhibida, en el nuestro –según intentaremos demostrar– responde a una politicidad en los gestos de la praxis artística que acompaña transversalmente los argumentos de los capítulos.

## **Gráphō**

Prosigue Corominas en la entrada que corresponde a “gráfico” (Corominas 1987: 302): “del griego *graphikós*, referente a la escritura o al dibujo, hábil en lo uno o en lo otro, derivado de *gráphō*: yo dibujo o yo escribo”. Tal definición ayuda a ubicar el origen de la ambivalencia en el terreno intermedio entre lo escrito y lo dibujado. “Gráphō” plantea la liminalidad entre dibujar y escribir. Un rasgo que, según lo revisado hasta ahora, opera visiblemente en la

experimentación de las poéticas visuales. En la misma entrada se alude también a la relación entre gráfico y gramático, por la raíz común “gráphō” luego devenida en “grámma”. De allí, según el diccionario, deriva “gramo, en términos de peso equivalente a 1/24 de onza” (Corominas 1987: 302). Tal definición, puede verse, permite acercarnos aún más a la hipótesis del intercambio económico del signo lingüístico. La onza en cuanto índice de masa sirvió como unidad de medida para el intercambio comercial. Funcionó como constructo de equivalencia o punto cero desde donde calcular el valor de las cosas. En ese sentido, la referencia ayuda a completar la gama de relaciones presentes en la etimología. De “grámma” (escrito, letra), dice Corominas, asimismo “gramil” y “diagrama, anagrama, programa”. Estos últimos términos, que llevan por derivación la etimología de graphō, conservan la marca sémica. Así, “programa” derivaría de pro-gráphō en el sentido de “yo anuncio por escrito”, ubicando la seña de futuro como característica de este modo de inscripción.

Este recorrido por la familia etimológica que nos acerca Corominas en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* explica relaciones recurrentes entre términos usualmente asociados a la escritura. De ellas, en esta lectura, quisiéramos retener la cercanía etimológica de la raíz “gráphō” que funciona para la afirmación en primera persona del acto de inscripción, tanto para la palabra (“yo escribo”) cuanto para el diseño de la figura (“yo dibujo”). Es posible entonces comprender la escritura como un trabajo de moldeado, una labor tanto caligráfica (cuando es de puño y letra) y también, en la medida en la que avanzan las técnicas de notación o la tecnología en los mecanismos de impresión, es también tipográfica. Caligrafía y tipografía son dos modos diferentes del uso de la letra y ambas, mediante el trabajo sobre la forma, producen efectos de sentido específicos. Volveremos sobre ello en el último capítulo a propósito del análisis foucaultiano de los cuadros de Magritte.

Pero en cuanto a la dimensión material del signo revisemos el proceso de significación de la *línea-letra* que definimos en Lyotard. Su plasticidad se comporta, es nuestra lectura, como la de *gráphō*, el trazo que dibuja a la vez que escribe. Estos deslizamientos construyen una noción de letra ajustada a las poéticas de las cuales nos ocupamos y por ello, nos referíamos arriba al cruce de disciplinas trabajado por las vanguardias históricas: interesa mostrar el proceso por el cual la visualidad expande sus contornos y el modo en que la letra se acomoda en nuevas reparticiones. Es decir, cómo la letra toma distancia de lo literal en estas poéticas para exhibir la potencialidad del trazo. El desfondamiento del referente directo —aquello que

con Krauss llamábamos “nonreferential aesthetic sign”– reafirma lo maleable de la lengua, su capacidad de ajustarse a nuevas relaciones.

En ese proceso se encuentra también la noción misma de letra. Construir su definición permite discutir un aspecto central de la escena de cruce entre visualidad y poesía, en su sentido expandido. En esa dirección, la categoría permite responder a la pregunta inicial sobre el lugar de la escritura en las poéticas visuales. Pues como vimos, la forma de la letra detiene, retiene, la tipografía oscila del espacio textual al figural o viceversa y en ese vaivén las capas materiales de la inscripción trabajan la cuestión del signo, pero recuerdan también la importancia de la tinta y el soporte en este terreno de estudios.

Así, la letra en su inscripción gráfica reconduce la potencia poética hacia la visualidad de su forma. En lo que sigue trabajaremos con mayor puntualidad ciertos episodios inaugurales, momentos en la obra de León Ferrari y de Mirtha Dermisache que permiten transitar la historia del arte argentino reciente como una historia visual de la letra. Quisiéramos entonces partir de la caligrafía a mano alzada, en la primera parte de este capítulo, para sumar luego el problema de la tipografía mecánica o de tipos móviles en el estudio propuesto para la segunda parte. Desde el problema de la letra asociado a las técnicas de escritura y los soportes de presentación buscaremos extender las implicancias de estas categorías teóricas asociadas al trabajo de los artistas. En cuanto referentes ellos inauguran territorios de continuidad para ciertos procedimientos compositivos de las artes de la región.

### **Mirtha Dermisache. Caligrafía fuera del canon**

¿Cualquier acto o acción disidente puede considerarse como resistencia?

Lucía Cañada y Magdalena La Rocca

Aunque su obra no ha entrado hasta hoy de lleno en el canon conceptualista, la artista argentina Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) opera indagando puntos centrales de sus premisas compositivas. Su obra pasó un momento alto de exposición hacia la década del setenta cuando exteriorizó una forma del arte que hasta entonces no había conseguido iguales dimensiones. Son los años de las *Jornadas del color y de la forma*, el taller de “libre expresión gráfica” (Cañada 2015) que tuvo seis ediciones entre 1974 y 1981<sup>38</sup>. Allí puede apreciarse un escenario de puesta en tensión compleja, muy reflexiva, de la encrucijada entre arte y política. Un año antes de la declaración del inicio de la última dictadura cívico-militar y un año antes de su decretado final, el proyecto deja ver tácticas decisivas de acomodamiento pero también de escape a las políticas represivas. En esa paradoja se instala la singularidad de su tarea, pues Dermisache se apropia de la tendencia para trazar su escena personal. Por ello, es preciso aguzar la visión para observar los bordes y los desbordes de la experimentación conceptual en su trabajo. Florencia Malbrán (2012) ha propuesto esta relación en un trabajo que adquirió cierta visibilidad en los últimos años, esperamos en estas próximas páginas colaborar con la hipótesis de su estudio.

Recordemos: en las *Jornadas del color y de la forma*, coordinadas por ella y por el taller de Acciones Creativas (tAC), se producían grandes cantidades de trabajos por día, finalizados o inconclusos. La organización colocaba mesas, atriles, sillas, acompañadas del instrumental apropiado para la utilización del material. Témperas, arcilla, anilinas, crayones, carbónicos, ladrillos componían los escenarios de experimentación de las técnicas. En cada ocasión se dedicaba especial cuidado a la libertad expresiva del proceso creativo, o en otras palabras, los momentos de la composición se valoraban más que el producto terminado. Así, muchas de las piezas eran resultado de la intervención de personas que agregaban, por sumatoria y según la técnica sugerida, material en un soporte de uso común. De ello se obtenían creaciones colectivas, muchas veces desestimadas al cerrar el día.

---

<sup>38</sup> Muchos trabajos que aluden a la obra de Dermisache centran su mirada en la relación entre el panorama represivo y la posibilidad de acción artística. Para nuestra lectura fueron especialmente valiosos los aportes de Cañada (2015, 2019) y un artículo suyo en conjunto con Malena La Rocca (2021). Contra la tesis del “apagón cultural” en este texto conjunto ellas revisitan las prácticas de resistencia en el escenario de la última dictadura. Leen en clave de tácticas –en este caso según el uso que propone Michel de Certeau (1996)– los modos de apropiar procedimientos compositivos y re-elaborarlos “para eludir la represión, la censura y el disciplinamiento, y conseguir recursos materiales para funcionar” (2021: 87). De allí los “archipiélagos”, figura que aparece en el título, que remite a zonas atomizadas de actividad cultural entre las cuales figuran las *Jornadas del color y de la forma* según el análisis de las investigadoras. De este artículo hemos extraído las referencias temporales y de locación de las *Jornadas del color y de la forma*.

Lucía Cañada y Malena La Rocca describen, por ejemplo, la escena de la sexta edición. Dicen,

había un total de 137 coordinadores y 37 coordinadores auxiliares quienes se ocupaban de explicar las distintas técnicas a quienes participaban y de reponer los materiales, los cuales eran ofrecidos de forma gratuita. Entre las propuestas se hallaban algunas técnicas individuales como *hoja mojada*, *esponja*, *anilina*, *bencina*, *monocopia negro*, *monocopia color*, *arcilla individual*, *dáctilopintura* y técnicas grupales como *arcilla por sumatoria*, *témpera grupal* (mural), *tallado sobre un enorme muro de ladrillos*, *estructuras con cajas* y *filmación en videocasete* (para el desarrollo de la cual se les entregaban filmadoras a los participantes). Según se informa en la revista Humor, para esta edición se disponía de: 7000 kg de arcilla para modelar, 2000cm<sup>3</sup> de tinta china, 3000 hojas de papel obra, 700 litros de bencina, 32.000 cm<sup>3</sup> de témpera, 2500 ladrillos aislantes para tallar y 300 kg de papel de escenografía («Venga y enchastre», 1980) que habían sido conseguidos por los organizadores gracias a la donación de diferentes empresas. Durante los días que duraba la edición, el espacio se disponía para el encuentro, para lo cual se precisaba de una puesta en escena detalladamente prevista y cuidada. Siguiendo un croquis diseñado por los organizadores, en cada mesa se ubicaban ordenados todos los materiales y herramientas para llevar adelante una única técnica. Solo los afiches de difusión colgaban de las paredes. Nada se exhibía (2021: 91)

Esos volúmenes de material trabajados dan cuenta de la magnitud del evento. Por eso es notable cómo la organización y los gestores institucionales garantizaron su continuidad a pesar de las complicaciones de cada año<sup>39</sup>. Otro asunto era el crecimiento anual del número de personas interesadas, proyección que ingresaba al cálculo de quienes preparaban los espacios para contener la masividad de participantes. La institución entraba de lleno en una lógica de taller de acceso libre que ponía a prueba las capacidades del museo.

---

<sup>39</sup> Las *Jornadas del color y de la forma* inicialmente ubicadas en la casa de la artista, fueron llevadas a la Galería Carmen Waugh en 1974 y luego al Teatro San Martín de Buenos Aires en 1975. A partir de esta segunda edición los encuentros tuvieron lugar en los museos de gestión estatal ubicados en el Teatro. Durante los años de duración de estos eventos, tal como relata Lucía Cañada (2015), el museo cambió varias veces de dirección e incluso de nombre. En 1976 pasa de llamarse “Museo de Arte Moderno” a “Museo de Artes Visuales”. La sexta edición se llevó a cabo en el Museo Sívori según relatan Cañada y La Rocca (2021). Es notable en este contexto cómo fue posible, sin mayores interrupciones, posicionar estas jornadas creativas y multitudinarias como un evento conveniente para estos espacios públicos.

En este punto podemos subrayar el uso de las tácticas conceptuales que relevamos en esta investigación para el episodio señalado. Por un lado, la idea de proceso<sup>40</sup> como relieve principal en la puesta en práctica de la técnica: lo que se exhibe en el museo es el proceso mismo. Por el otro, la impugnación de la institución-museo bajo la lógica de desviación de la función institucional. Dadas las circunstancias, se busca reconducir el modo tradicional de los recorridos museísticos por uno más apropiado a la instancia de experimentación y de muestra continua. De allí se desprende, como tercera consecuencia, la desarticulación de la función autoral, pues la artista termina por ser facilitadora de una experiencia estética que excede su propia capacidad compositiva. Es decir, su función se mide antes por la destreza de organización que por la pieza que resulta de la acción que coordina. Por supuesto, por este mismo carácter se ha afirmado que las *Jornadas...* son en sí mismas una obra a gran escala y que anticipan con esa lógica actitudes colaborativas más contemporáneas.

En paralelo, la obra de Dermisache crece en otro sentido, mediante sus procesos de escritura. Sus grafismos son el dominio más reconocible de su obra. Por eso es importante indagar cómo sus formas permiten pensar la época. Por un lado por que sus textos –entre el libro de artista, el libro de poemas, el cuadro, el objeto– prueban otros anclajes para la tradición escrita, pero además porque entran en diálogo con otros artistas que comenzaban por esos años a tramar el conceptualismo latinoamericano desde sus poéticas<sup>41</sup>. El manuscrito del primer libro de Dermisache, su *Libro 1*, data de 1967 y el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC) lo edita en 1972. Allí Dermisache exhibe el mecanismo fundamental, una primera variación de grafismos asémicos<sup>42</sup>.

En los libros se destaca la materia, las hojas donde la tinta se desplaza ligera para armar signos. Del mismo modo, es llamativa la urgencia táctil que despiertan, la necesidad de pasar las hojas, unas sobre otras, o quizá, como a veces lo vaticinó la artista, su función como reservorios de hojas prestas a ser arrancadas para colocarse como cuadritos en alguna repisa

---

<sup>40</sup> Para un acercamiento a la noción de proceso, aunque dedicada intensamente al estudio de su objeto particular, puede verse Fernanda Nogueira “La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil” (2015).

<sup>41</sup> El caso de Edgardo Vigo es el más sobresaliente. En su recorrido es posible observar también un trabajo con la escritura en clave de imagen. La novísima poesía platense o la *poesía para y/o a realizar* hacen de los significantes lugares gráficos de tensión estética, del mismo modo que los grafismos de Dermisache. Ambos artistas, además, se encontraban a la misma distancia del Centro de Arte y Comunicaciones (CAyC) que en el ocaso del Instituto Di Tella surgió para disputar la centralidad de la escena artística nacional. En la famosa *Diagonal Cero*, en *WC* o también en los objetos poéticos de Vigo hay un interés puesto en trabajar el presente intermedial en el plano de la hoja de papel. En esta línea trabajaremos en la segunda parte de este capítulo.

<sup>42</sup> Para indagar en la categoría de “escritura asémica” referimos el apartado de tesis de Anahí Alejandra Ré, titulada “Poesía de experimentación latinoamericana: Arte, ciencia y tecnología (2000-2012)”.

de departamento (“Si alguien quiere pegar una de esas páginas en la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado”, dice, según la cita que retoma Cozarinsky [1970: 51]). Con esto la primera incomodidad, la pregunta por cómo funciona el libro en las artes visuales y, aún más precisamente, cómo el formato libro se ajusta a la tendencia de la desmaterialización, la obligada pregunta conceptualista. Porque si efectivamente la corriente de desmaterialización, desde Oscar Masotta hasta Lucy Lippard, pasando aquí por Camnitzer, es un puntapié para diferenciar lo conceptual de otras tendencias contemporáneas de la neovanguardia (experimentales, objetualistas o abstractas) poner en discusión el que parece su parteaguas es algo problemático.

En cuanto a esta discusión, recordemos las preguntas ya citadas de Polgovsky Ezcurra: “¿qué peso debe otorgarse a lo gráfico, es decir, lo material (...) en el arte conceptualista de los años setenta?” y luego “¿en qué términos han de discutirse los vínculos entre lo Real y lo conceptualista cuando la obra de arte no busca saturar el sentido con imaginarios políticos sino que comunica por medio de gestos y trazos deformados?” (Varas Alarcón 2015: 369). Estas preguntas que podemos trasladar casi sin modificarlas para pensar la obra de Dermisache, podrían incluir, además, una indicación sobre la particularidad del libro. De allí se desprende toda la dimensión del problema.

El artículo de Julio Prieto (2020) que citamos anteriormente trabaja esta dimensión y aproxima las cuestiones de la edición al núcleo central de una política del libro en Dermisache. Así, el diagnóstico temprano de Edgardo Cozarinsky, “que sea un libro importa” (1970: 51), instala una forma de organización que preña las interpretaciones posteriores. El libro y el estallido del libro –o la conformación de un libro imposible, según los términos de Prieto– es uno de los sitios donde se revela el vínculo de la artista con la literatura y con el mundo editorial, vínculo que permea de lado a lado su producción. El autor agrega dos observaciones en cuanto a la relación de Dermisache con el sistema literario. Primero, la reposición de una tradición que se relaciona con escrituras ilegibles y proyectos imaginarios de publicación que encuentra un camino desde Borges y Macedonio Fernández hacia Gironde, Vigo y la *Revista Literal*, pasa luego por Xul, el grupo *Paralengua*, y decanta en Pizarnik, Carrera, Emeterio Cerro, y también Osvaldo Lamborghini y Perlongher (Cfr. 2020: 9). Pero además, señala un contraste entre Dermisache y Ferrari respecto del uso de la firma en su obra (que en Dermisache es a veces directamente una ausencia, como lo señala Cañada [2019], pero que en algunos casos es también el trabajo de una firma gráfica o asémica).



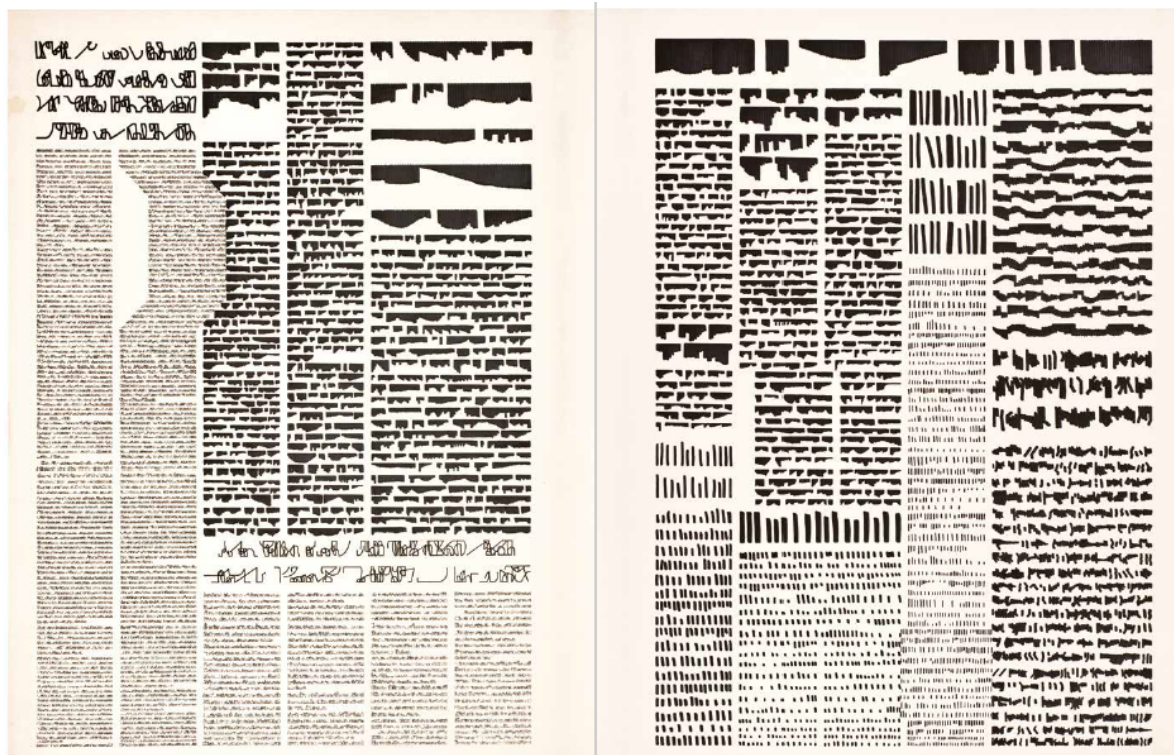
En el sentido de las tácticas conceptuales, este trabajo con la firma la sitúa como una artista de la destrucción de la categoría autoral y ese mismo movimiento la acerca a las complejidades de la industria editorial y sus convenciones. Por eso Prieto concluye que hay una tendencia utópica en los libros de la artista, en tanto sus condiciones de lectura y de producción no están dadas y en consecuencia, están abiertas al porvenir. Esa posibilidad abierta, dice, induce a la acción y a la democratización de su obra. Es lo que conduce su insistencia por imprimir los libros de manera seriada. Con ello, los originales serían apenas maquetas de un trabajo editorial. De ese deseo de intervención asoma una transformación para el libro que parte del mismo afán situado en el origen de las exhibiciones de los años 2000 en donde la artista se proponía mostrar el funcionamiento de sus “dispositivos editoriales”<sup>43</sup>.

Para profundizar en las cuestiones referidas a los grafismos, además de los tomos de sus libros podemos citar el famoso *Diario 1 Año 1* en el que aparece referida la masacre de Trelew, el *Boletín Informativo* de 1974, también los *Afiches explicativos*<sup>44</sup>. En cada caso la distribución espacial busca a su lector, o para decirlo en otros términos, hay en el modo en que los elementos se distribuyen sobre el plano (el soporte papel) el ejercicio de la espacialidad vinculado a un gesto pedagógico. En principio porque las formas trabajan con relaciones conocidas de cada formato. Es decir, Dermisache usa para sus textos estándares de tamaño, dimensiones reconocibles, varía previsiblemente el grosor de los trazos según la posición en la página. Aprovecha las relaciones visuales conocidas o estandarizadas de cada formato para trabajarlas con sus grafismos o palabras inconducentes y así motivar al espectador (lector) a la acción o a la pregunta. Por eso sus propuestas son a la vez posibles y paradójicas en el escenario de los años setenta en el país, porque sus palabras ilegibles cargan en la tinta y en las maneras de hacer un desvío posible para expresar algunas afecciones de la

---

<sup>43</sup> Esta práctica colaborativa de edición es descrita en el artículo de Cañada (2019: 124). Dice la autora: “Con estos dispositivos editoriales Dermisache rompía con la idea de original único poniendo en valor la edición y multiplicación de su obra. Sin embargo, ese corrimiento –del original único al múltiple– no era únicamente la impresión de una copia para que el público se lleve (hecho muy frecuente actualmente en el arte), sino que implicaba un ejercicio de edición por parte del público. Este último debía seleccionar, ordenar, hacer suyo. Lo importante allí era el acto de editar y para ello se organizaba un dispositivo capaz de sostener esa acción. No había una obra original, sino un manuscrito –que había servido de matriz– y tantas ediciones como personas que por allí circulaban. El público era también creador”. En esa descripción aparece la idea de matriz que en este trabajo asociamos a las funciones del ‘molde’ o del ‘medio’ tal como trabajaremos a continuación de la mano de Libertella. Hay además una insistencia por el aspecto democratizador del formato libro, inclusive en las instancias previas de su publicación. Pues Dermisache se encargó de recrear instancias clausuradas para el público abriendo las prácticas a través de la socialización de materiales y de maneras de hacer.

<sup>44</sup> Recomendamos para su observación el Catálogo publicado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y la Fundación Espigas que acompañó la muestra *Porque ¡yo escribo!* de Mirtha Dermisache en 2017. Asimismo, el Archivo Mirtha Dermisache, cuyo sitio web posee una extensa variedad de obras digitalizadas.



Mirtha Dermisache. ca. 1972. Diario 1 Año 1. Interior. Offset sobre papel. Catálogo 2017<sup>45</sup>

De las escenas que citábamos arriba, podemos describir una forma primera, en color o en grises que aplicada mediante diferentes utensilios arroja sus variaciones, en blancos y negros y la página queda dividida en varias secciones. Simulando la hoja del periódico o un afiche que explica un tema hay una “tarea de desarme del medio” (Libertella 1990: 24) que explora directamente el trabajo de la espacialidad en el mundo de las informaciones gráficas. Héctor Libertella lo dice del siguiente modo:

<sup>45</sup> Cabe destacar que nuestra propuesta parte del trabajo conjunto de las imágenes junto a la teoría. Así, las reproducciones que se incluyen en la presentación de los capítulos forman parte del campo de conocimiento y tanto como ilustran los segmentos de análisis, al mismo tiempo, exponen de otro modo los problemas de cada grupo de obra. Dicho esto, es necesario aclarar, no hubiese sido posible dar cuenta de la importancia de los elementos que las imágenes proporcionan sin reponerlas *in situ*, a partir de un ejercicio de éfrasis. Para que su función no sea ilustrativa trabajamos con un número acotado de imágenes escogidas de entre las opciones que aparecieron durante la diacronía de este estudio. Listamos en las referencias esta selección. Consideramos relevante esta decisión metodológica sobre las imágenes porque ellas trabajan con el aparato teórico para producir un aporte significativo y particular al terreno de las vanguardias y, en especial, a la pervivencia de las artes conceptuales en su forma actual.

Organizando su trabajo sobre la base excluyente del grafismo a-semántico, Dermisache fabrica perfectos periódicos en los que se dibuja como memoria una primera plana, una sección de historietas, un comentario editorial, una gruesa página –o página de trazos gruesos– de noticias policiales y violentas, un negro aviso necrológico. Partiendo de un hecho admitido de comunicación escrita, ella vacía las expectativas clásicas del receptor por una operación de desarme del medio, mostrándolo como el número cero de lo que pudo haber sido un periódico, y devolviendo las bases de su trabajo –el empleo del grafismo– a su momento límite: función cero, embrión (1990: 24).

Conseguir esa “función cero” es la tarea rudimentaria que elige Dermisache para su obra, en un momento en que la tecnología de las comunicaciones cobra mayor relevancia. La artista busca entonces con ese molde desarmar la estructura que sustenta la red de la información gráfica para reconducir su función comunicativa en otra dirección.

Quizá será más fácil comprender este horizonte si recordamos que Mirtha Dermisache formó parte del famoso *Grupo de los 13* que Jorge Glusberg movilizó a principios de los años setenta en el CAyC. Hasta donde conocemos, principalmente por el trabajo de Lucía Cañada (2015), Dermisache participó de al menos una reunión del grupo y expuso con ellos en varias ocasiones. La centralidad del CAyC<sup>46</sup> para la proyección de artistas latinoamericanos y el rol de Glusberg en la dirección ubicaron a Dermisache en el centro de una escena cuyos debates se encontraban, en esa época, en la delimitación del problema de la información y del arte de sistemas. En el mismo período que Masotta pensaba el happening asociado al trabajo inmaterial de la prensa, Dermisache se involucraba con el *Grupo de los 13* y sus discusiones comunes sobre los medios.

En los inicios de los años setenta el arte de sistemas adquiere una relativa centralidad en la escena nacional. El artista, más como diseñador o productor que como personalidad excepcional o ‘genio’ –a contrapelo de la prerrogativa de vanguardias– se orientaba a componer sistemas como narrativas de sentido. Configuración que contempla, además, el uso de los soportes en tanto medios materiales que incluyen el trabajo con la información. En este marco Mirtha Dermisache rastrea en el papel alternativas al buen hacer de la escritura, al

---

<sup>46</sup> Trabajos como el de Paulina Varas Alarcón (2015) o Lucía Cañada (2015, 2019) pueden ayudar a comprender estos alcances.

imperio de lo tipográfico bien escrito. Prueba opciones a las leyes combinatorias que propone el sistema lingüístico o la prensa, y ejercita manualmente los elementos de lenguaje, las letras, números, signos de puntuación, las mayúsculas y las minúsculas. Deformándolos, presiona la función de cada elemento del discurso para verificar hasta dónde se estira su capacidad de significar.

Así también, mediante el mecanismo de las variaciones, es decir, usando una misma técnica una y otra vez para hallar múltiples resultados de un mismo ejercicio, de ese modo, logra trabajar la materia del lenguaje. Es la repetición del principio técnico el que construye la significación. Desde esta perspectiva, modificar la materia del lenguaje implica que las estructuras cedan hacia otras modalidades para significar. De allí que ella lo aplique a diferentes moldes: el tabloide, el afiche, la versificación, la carta.

Los grafismos, “a-semánticos” según los términos citados de Libertella, al atacar la función principal de la construcción saussureana del signo, esto es, la asociación de significado y significante, cuestionan su espacio sobre la página. Es decir, al cancelar el funcionamiento interno del signo el grafismo pone de relieve su colocación material sobre el espacio del texto. Con los grafismos y con las variaciones comienzan a percibirse otras zonas de la comunicación. Es posible ver, entonces, cómo se produce otra afección comunicativa mediante el reconocimiento del lenguaje en cuanto materia. Dermisache ensaya un significante pleno que le permite mostrar que los lugares en el texto son también significativos y que el trazo asémico escribe. Pero además disputa desde la plástica un saber.

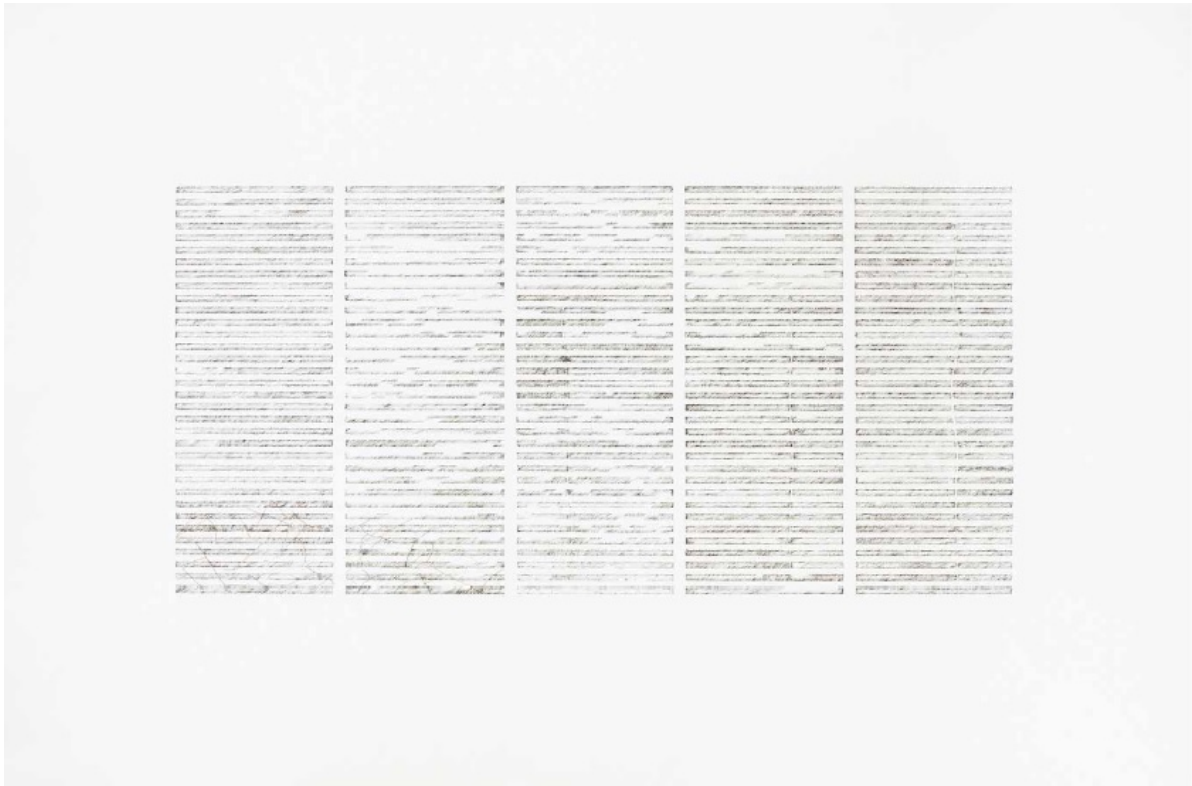
Así, inscribe una pregunta por la materia del discurso, en tanto su capacidad de reconducir el sentido. Dentro de la tendencia conceptual asume la transversalidad entre los procedimientos de composición de las artes, la poesía, el diseño gráfico, el mundo editorial, coincidiendo con otras exploraciones de la época. Con la posibilidad de pensar estos espacios disciplinares como espacios abiertos desarrolla entonces su problema específico: la función del “desarme del medio” que traíamos con Libertella. Un desmontaje que le permite ver las estructuras como huecos, los moldes como recorridos marcados, el papel como lugar de reapropiación. Con esas estrategias la artista visibiliza lo familiar del armazón del lenguaje para insistir sobre otra imaginación posible.

Para extender las consideraciones de Dermisache sobre el libro, es preciso atender al armado experimental de textos colaborativos, como en el caso de su proyecto “*Por sumatoria*” que da como resultado en 1998 el “Libro por sumatoria 1” o en 1999 “Libro por sumatoria 2”. La

construcción de estas ediciones parte de una serie de páginas sueltas producidas por sus alumnos en el taller, o aquellas agrupadas según el antojo del lector-participante en exposiciones de los años 2000 donde se trabajaban, a la vez que eran exhibidos, sus “dispositivos editoriales”. Este tipo de artefactos recuerdan la producción de las revistas-sobres de Edgardo Vigo o de Roberto Jacoby, popularizadas también desde la tradición del fanzine. En su artículo de 2019 Lucía Cañada se extiende sobre estas cuestiones, resalta de allí la actividad colectiva de la artista y las diferentes maneras de exponer su producción a pesar de las dificultades editoriales a las que se enfrentaba la decisión de publicar sus libros.

Situada históricamente y desde el sur, su intervención plantea la necesidad de reapropiar los procesos de escritura. Por eso en su poética es central la aparición del goce de la materia del lenguaje y de los procesos de producción. Este goce, que percibió tempranamente Roland Barthes en el conocido intercambio epistolar con la artista (Cfr. Fundación Espigas 2017: 266), procura desistir de la efectividad en la transmisión de la información como producto. Supone rellenar los espacios de escritura con algo distinto al discurso certero, al paquete de datos cerrado, intercambiable. De allí la tensión principal que se plantea entre los dos episodios de su obra que tomamos aquí, entre lo efímero de los procesos de las *Jornadas del color y de la forma* y lo fijo del tabloide o el formato libro.

Es decir, pervive en su trabajo una tensión entre el placer de lo que permanece y el de lo que se pierde. Hay un goce menor, reivindicativo, en la falta de almacenamiento. Tanto el trabajo manuscrito sobre papel regular, sus libros únicos o los avatares multitudinarios de las *Jornadas...* plantean la imposibilidad de almacenaje total de la experiencia. Incluso, cuando se dedica a las estructuras de los medios gráficos es para dejar que la información se pierda, pues ella reconoce el lenguaje como intento fallido de comunicación y por eso lo sustituye por la persistencia de una afecto manual que se envía y se recibe. En los libros pasa algo similar, se almacena en el molde mismo la destreza de una escritura sin contenido fijo.



Mirtha Dermisache. 2010. Afiche explicativo. Tinta sobre papel. Catálogo 2017

Mientras Oscar Masotta apelaba a la inmaterialidad como nuevo territorio de disputas estético-políticas, estas poéticas de la neovanguardia advirtieron en el papel un bastión impostergable. En línea con una plástica colaborativa que realza la capacidad expresiva del material involucrado, sus composiciones toman forma y se piensan directamente sobre el soporte. Es decir, durante el trabajo con la materia plástica. Pero del mismo modo, en la propuesta de “desarme del medio” Dermisache señala una virtualidad de lo posible asociada a una proposición sobre lo inmaterial. Con ello marca la urgencia por despertar imaginaciones alternativas. Así, atravesar fronteras o desbordar lenguajes es su modo de hallar nuevas imágenes para la convivencia en tiempos aciagos. Entre la acción y la materia, menos que una sentencia sociopolítica su poética es un ejercicio repetitivo que permite leer la afección del tiempo histórico.

### **León Ferrari. Letras, glosarios y cartas**

La existencia del Paraíso no justifica la del Infierno

León Ferrari

El Día del Juicio es la condición histórica normal

Franz Kafka

Retomemos, para continuar, dos ejes de las ya comentadas preguntas de Polgovsky Ezcurrea que contemplan áreas específicas del trabajo de León Ferrari. El lugar de lo gráfico en las producciones conceptuales y el vínculo estético político de las escrituras de “trazos deformados”. De un lado se encuentra el más abstracto, de lenguaje geométrico y del otro, uno sumamente explícito y situado. Sin embargo, el trabajo con la línea-letra permanece constante en las etapas de su obra. Recuperamos en este sentido un fragmento del catálogo *León Ferrari. Obras 1976-2008* donde Andrea Giunta dice

Si algo desconcierta y deslumbra en la obra de León Ferrari es la diversidad de investigaciones que desarrolla al mismo tiempo. Fue así en los años sesenta y lo es, todavía más, en la actualidad. Mientras dibuja con el delineador guta las palabras de San Alfonso explicando la eternidad del infierno, en una inmensa tela donde los textos se abigarran y la tinta con la cual escribe se extiende y chorrea hasta convertir las frases en manchas casi indescifrables, con la otra mano –o entre palabra y palabra– León anuda alambres, pega lauchas de plástico, rellena huecos con poliuretano o engarza los cristales de sus mágicas esculturas (Giunta 2008b: 10).

Quisiéramos resaltar ese sitio que propone Giunta, “entre palabra y palabra”. Ubicamos allí la instancia de pasaje entre los trabajos más abstractos y los de enunciación explícitamente política. Porque, sostenemos, el compromiso estético de Ferrari encuentra un lugar expresivo fundante en la letra (en el trazo a mano alzada, de un lado, y el recorte de la letra impresa, el

braille o la utilización del letraset, por el otro). En última instancia la escritura es un puente en la obra del autor. Es decir, aquellos “dos leones” que distinguía Luis Felipe Noé y que citábamos arriba están conectados por el trazo gráfico<sup>47</sup>.

Así, en las variaciones del significante Ferrari inaugura un escenario posible para su comunidad política. De allí que el delineador guta, el grafito o la tinta serigráfica puedan derivar, sin problemas, en una plasticola de color infantil que hace sistema a su vez con la espuma de poliuretano con la que construye sus esculturas con ratas de los años 2000. Es decir, la producción está siempre atada a la coyuntura y por eso también los materiales utilizados son aquellos que circulan en lo cotidiano, que se descubren entre los cajones de una librería o incluso en la vida doméstica. Con elementos menores insiste en probar versiones para un mismo recurso. Así, su obra traduce en la lengua la conmoción de los hechos, pero además, sitúa en el trazo mismo el espesor de la experiencia vivida. La escritura es aquí también una matriz con la cual modelar la historia.

Podríamos señalar en esa dirección dos formas de trabajo con la escritura en Ferrari. Manuscrita y fluida, casi siempre en cursivas, de un lado; tipográfica y mecánica, por otro. En esta última denominación ingresa la tipografía de prensa que formó parte de los famosos collages de la carpeta *Nosotros no sabíamos* (1976), pero también las escrituras en braille, aquellas que hacia los años 2000 superponían la escritura con dibujos y recortes de cuerpos de mujeres sacados de revistas de la época. Pero para no abundar en la profusa variedad de exposiciones y recorridos de sus piezas intentaremos describir con mayor especificidad algunas zonas. Buscamos balizar aquí el uso de la letra en el eco de la *línea-letra* que definimos con Lyotard, pues trabajamos con la hipótesis de que la escritura en Ferrari permite comprender en relación ciertos aspectos a menudo distanciados desde la crítica.

Desde el contraste entre el manuscrito y lo tipográfico pueden agruparse obras emblemáticas. En el primer grupo están las cartas al Papa, el *Cuadro Escrito* (1964), la serie *Manuscritos* (1964) entre las que se cuenta por caso *El árbol embarazador o el arca de Noé* y *El hombre apareció*, luego la serie *Nunca más* (1995) y bajo esa lógica, en este grupo, pueden pensarse luego otras intervenciones a mano alzada, aún cuando sean trazos sueltos o escrituras

---

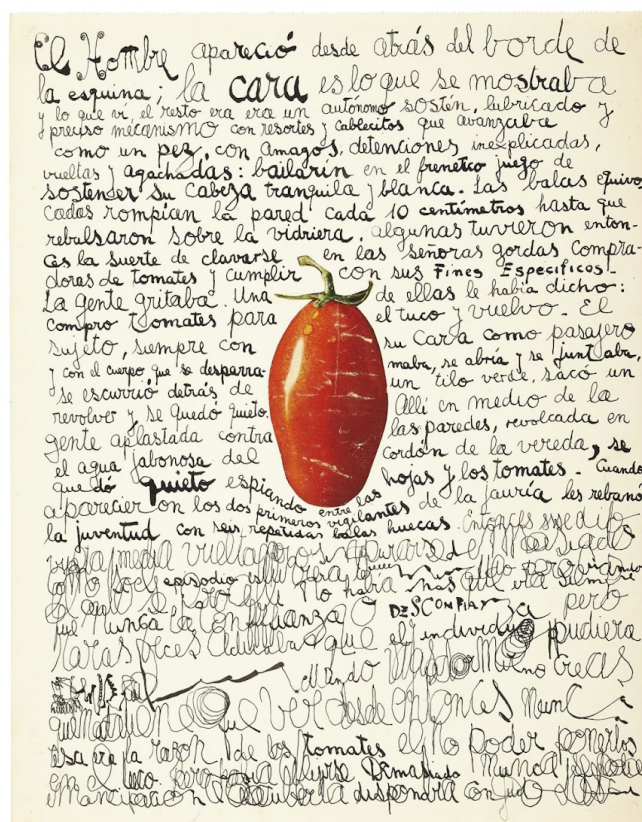
<sup>47</sup> Esta hipótesis sobre Ferrari es concomitante a la propuesta de la “línea pseudoalfabética” de Prieto (2020). Así, el autor concluye en una transformación de la escritura que pasa por el uso de aquella línea y que conecta distintos episodios de la obra. En el caso de la investigación que cursamos proponemos llevar este diagnóstico hacia un reconocimiento de la escritura como el lugar de pasaje entre los trabajos del compromiso político explícito de Ferrari y aquel de los grafismos más abstractos. Prieto permanece, por el contrario, en la periodización por contraste que revisamos en Noé, García Canclini y Malavido durante la primera parte de este capítulo.



ilegibles.

Su obra posee asimismo una gran cantidad de papeles sueltos, libretas y cartas, algunas de las cuales fueron enviadas a sus destinatarios y otras quedaron en el taller. Entre las primeras se encuentra la carta a Juan Pablo II del año 1997, cuya repercusión mediática fue otro hito en la trayectoria del artista, reproducida a lo largo de los años en periódicos y suplementos. El género epistolar, que pocos años más tarde quedaría vetusto con el arribo de Internet, fue para Ferrari un espacio testigo del cambio de época. Sus cartas hicieron lugar a lo íntimo en las acusaciones hacia las jerarquías institucionales. Ese lugar personal, subjetivo, se acentuaba con su cursiva abigarrada o en la escritura sin renglón que, lejos del grafismo asémico o de la palabra elegida por su forma o por azar, buscaba definir una posición para enunciar y explicar la contradicción del dogma cristiano. Estas cartas dan cuenta del pulso y de la fuerza singular necesarias para articular la denuncia sobre la crueldad de las estructuras eclesiásticas –asociadas convenientemente a las del Estado– y con ella la de los fundamentos de la sociedad occidental.

Entre lo irregular del trazo y la multiplicidad de los instrumentos de escritura, este recorrido se inventa un modo de estar presente en los debates políticos. De allí parte el interés investigativo que permanece en la praxis, la inscripción y el estudio de la forma de la letra. La pasión caligráfica permitió deslizar la denuncia, pero también indagar en la plasticidad de la palabra, logrando una síntesis desde el procedimiento. Los *Manuscritos* (1964) suman en esta dirección una particularidad, en la serie la letra rodea a la imagen. Es decir, cuando el trazo se acerca a la imagen-obstáculo (los recortes de revistas o periódicos que intervienen en el papel) la palabra se curva dejando un vacío alrededor de la figura del collage. En lugar de atravesarlo se inscribe curvándose. El procedimiento se repite en *Swish and swallow* (2009), *A un lado por la izquierda* (2009) y será recuperado por artistas más actuales, como en el caso de Magdalena Jitrik.



León Ferrari. 1964. El hombre apareció. Tinta y collage sobre papel. Colección Ferrari

La fuerza del estudio sobre la letra en la poética de Ferrari se corresponde con la necesidad estético-política de escribir y trabajar con los materiales de la cultura, se sostiene en la posibilidad de ensayar la forma de un enunciado que haga justicia a los hechos. Sin embargo, habría que tomar nota de la precaución que el mismo Ferrari anunciaba respecto de su trabajo. Hacia los años ochenta, el artista dice:

uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza, es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en Argentina (en Giunta 2008b: 47).

En esos años, primer tiempo del exilio en Brasil, comienza entonces un estudio de la línea

desde la composición de glosarios, esto es, hojas con grafismos y garabatos que arman abecedarios imaginarios. Aquello que en Argentina se expresaba como la urgencia por recopilar de noticias, pasó a ser, ingresando en la nueva década, una politicidad tácita en la forma del signo. En el centro está la preocupación por hallar una lengua para su escritura. De la pasión por lo explícito, remanente de su experiencia compartida en *Tucumán Arde*, la atención se traslada a un grafismo asémico expresado con el lápiz, la birome o con letraset y que pasa a lo tridimensional en las esculturas en alambre y hierro que se conocen de aquellos años. En esos reenvíos permanece el trabajo con la crueldad, la violencia o la tortura en el modo de emplear los materiales. En lugar de orientarse hacia la acción directa o la transformación radical mediante el gesto revolucionario, el enmascaramiento moviliza una sensibilidad singular, propia de quien está dispuesto a leer en los márgenes de la política.

Conocedor de las violencias del lenguaje, de su uso que ha observado minuciosamente en los titulares de prensa durante la construcción de *Nosotros no sabíamos*, Ferrari pasa a la prensión manual y táctil, esto es, a la escritura a mano alzada y el diseño. Por los mismo años reúne en el libro *Imagens* (1988) glosarios, abecedarios y palabras. Capítulo a capítulo, los símbolos sueltos conforman escrituras, en el tono que vimos con Dermisache. Sin embargo muchos de ellos poseen carácter figurativo, despiertan desde las formas y desde los títulos rasgos provenientes de diferentes cuerpos, animales o humanos. La *línea-letra* organiza la página para mostrar relaciones, paradojas, recorridos, acertijos.

Estos textos, aunque ilegibles, dialogan con el entorno, impulsan una transformación posible en la realidad material de la lengua y en extensión, utópicamente, extienden una interpretación sobre la función del lenguaje. Allí la escritura no es una reproducción o un doble, en el sentido de una forma que se produce para reponer en el soporte algo ya dado, sino más bien es un modo de participación activa en la construcción del mundo. Con sus variaciones el artista formula una pregunta importante para el arte conceptual, sobre el lugar donde se sitúan las pasiones en la composición estética y sobre los modos de rearticular sentidos.

Sea con León Ferrari o Con Mirtha Dermisache, los casos paradigmáticos que elegimos para esta historización, en el trayecto que va de la figuración realista al trazo es posible localizar modalidades específicas de reorganización del sentido. En la aplicación de las tintas sobre el plano, en el empeño de pasar esas búsquedas hacia la tridimensionalidad de la escultura, o también, en la tensión con los materiales de la prensa y sus supuestos implícitos para la

comunicación, reaparece el problema del signo lingüístico. Así también en el trazo ilegible y la forma de permear lo irracional de la cultura en el grafismo, es decir, en la variedad de los procedimientos de los cuales se ocupan, insiste ese problema. La centralidad de la lengua hace de la inscripción material un espacio de indagación, es lo que migra allí desde el terreno de la poesía. Pero sumado a eso, del otro lado, la *línea-letra* o la palabra dibujada –podríamos sumar aquí la categoría de línea postalfabética que trabaja Prieto (2020)– reimprime sobre lo escrito la operación de las artes visuales agregándole expresividad a estas poéticas. Esa asociación configura las maneras de la investigación y producción del arte conceptual. Por eso, insistimos, este trabajo ubica a la letra como un punto de observación para revisar las trayectorias de diversos artistas argentinos.

Aún así, los procedimientos compositivos están acompañados de las resistencias propias de cada materia empleada. La ejecución de la obra depende tanto de las elecciones estéticas cuanto de los elementos y las herramientas disponibles. En línea con las artes del concepto, los materiales de la composición suponen un territorio aledaño de exploraciones. Procedimientos, materia y soportes articulan entonces un eje de análisis o un punto de vista para comprender mejor las operaciones singulares, la relación entre lo deseable, lo pensado y lo realizable en los diferentes autores o artistas. Por ello, en lo que sigue buscaremos problematizar la idea de soporte. Lejos de asumirlo como base, plano, bloque, espacio primero o blanco, quisiéramos considerar la variedad de usos para las poéticas visuales contemporáneas y establecer con ello un complemento a la preocupación por el significante.

## **Segundo apartado: El soporte asociado a sus formas históricas de presentación**

### **Edgardo Vigo. Comunidad de la impresión**

Al venírseme encima todas estas preguntas sobre el papel,  
tengo la impresión (la impresión, ¡vaya palabra!)  
de que nunca me he preocupado de otro asunto: en el  
fondo, el papel, el papel, el papel

Jacques Derrida

deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar

Edgardo Vigo

En el primer capítulo de este estudio señalamos aquellos vectores de legibilidad desde los cuales leer un conjunto de características recurrentes en dos conjuntos de obras del arte argentino. En esa dirección, nos ocuparemos ahora de una serie de modificaciones en el uso de la superficie compositiva, luego de haber trabajado sobre la dimensión plástica de la letra. El tratamiento del espacio de inscripción permite comprender una politicidad específica de los materiales estéticos y por ello este capítulo pondrá especial énfasis en el uso del papel, articulando sus hipótesis en relación paradigmática con diferentes soportes, fijos o digitales. Así, el capítulo aborda los usos del soporte en las poéticas visuales según diferentes formas de trabajar con la materia y la acción.

El primer recorrido de esta serie está estructurado por diagonales, las mismas que permitieron a Edgardo Antonio Vigo (Buenos Aires, 1928-1997) conectar una constelación de prácticas locales con otros centros de producción latinoamericanos. Para una lectura desde los soportes estéticos, según interesa para este capítulo, agrupamos sus publicaciones en formato revista.

El conjunto está compuesto por *DRKW60* (1960), *WC* (1958-1960), *Diagonal Cero* (1962-1969) y *Hexágono 71* (1971-1975)<sup>48</sup>, pues hay en todas una apuesta compositiva, desde el trabajo con el gramaje de las hojas, el montaje y las formas, en dirección de las tendencias estéticas de la época<sup>49</sup>. De la mano de Vigo intentaremos percibir las resonancias de tales proyectos de circulación editorial para mirar detenidamente el lugar que tomó la poesía visual en ellos. De este modo nos acercamos a un presente intermedial que se proyecta en los dispositivos de publicación.

El número cinco de la revista *Diagonal Cero* cuenta con la traducción de un pequeño fragmento del escultor dadaísta Hans Jean Arp que comienza diciendo “El hombre llama abstracto a lo que es concreto” (5-6: 1963). Esta afirmación está ligada al contrapunto que atravesó el siglo pasado en su preocupación por la forma y que luego se tradujo en la consigna *materialidad o desmaterialización*. Como vimos, la expresión aparece en las discusiones sobre los procedimientos compositivos, vinculadas en nuestro país al arte conceptual y en línea de movimientos internacionalistas de vanguardia<sup>50</sup>—como la Asociación Arte Concreto-Invencción, el grupo Madí y el perceptismo<sup>51</sup>—centrales para la plástica del cono sur. Ellas muestran un modo particular de uso del espacio y de apropiación de la técnica.

Además, muchas de las obras se construyen sumando diferentes tipos de materiales, es decir, se producen por ensamble: cada una de sus capas expone en espesura el índice de origen de sus fragmentos. Proponemos pensar, en consecuencia, cómo se proyectan en estos soportes imágenes de lo contemporáneo<sup>52</sup> y cómo toma forma el problema de la espacialidad en estas superficies de papel construidas por desplazamientos de fragmentos sueltos. En esta tradición

---

<sup>48</sup> Seguimos aquí el criterio de demarcación definido por el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). En el sitio web están alojados los números completos de sus publicaciones en orden de aparición, con las respectivas fichas técnicas.

<sup>49</sup> Hay numerosos estudios que se han ocupado de esta y otras secciones de la obra del artista, entre ellas mencionaremos el trabajo de Ana Bugnone *Vigo. Arte, política y vanguardia* (2017) con prólogo de Silvia Dolinko, que reúne su investigación doctoral. Asimismo los trabajos de Fernando Davis (2006, 2007, 2009), Magdalena Pérez Balbi (2006), Silvia Dolinko (2008, 2010, 2013).

<sup>50</sup> Esas redes significaron menos un «ajustarse a la hora del mundo» o una determinación por ingresar en las discusiones del mainstream artístico internacional, que un deseo (tal como se recuerda en las primeras páginas de cada número de la revista *Diagonal Cero*: “deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar”) por pensar el presente como oportunidad abierta. Desde esa visión todos son convocados, desde las diferentes disciplinas y geografías, a la construcción del tiempo por venir. Así se inaugura la revista, con una promesa y con la convicción de que los nuevos trazados del mundo contemporáneo —el tiempo de la máquina, el peso del lenguaje, la conquista del espacio infinito— pueden descubrirse desde la perforación de una hoja de papel.

<sup>51</sup> Entre los estudios más sobresalientes en cuanto a las derivas históricas y culturales de estos movimientos se encuentran: Daniela Lucena (2011), Carmen Alcaide (1997), Luciana Del Gizzo (2017).

<sup>52</sup> También, surge en las obras el cuestionamiento hacia la correspondencia entre figura y fondo. El fondo deja de comprenderse como mera superficie receptiva al tiempo que la figura se desdibuja y puede aparecer como una superposición de planos.

*Diagonal Cero* es especialmente valiosa, porque se ubica entre otras revistas y formatos de publicación como una propuesta dinámica.

Publicada a lo largo de los años sesenta, *Diagonal Cero* cuenta en su haber con la experiencia previa de Vigo diseñando formatos de tipo similar. En ellas el autor ensayaba modos de vincular las formas poéticas, la teoría y la plástica<sup>53</sup>. Por ello, *Diagonal cero* encuentra rápidamente maneras de proponer paisajes poéticos, combinando la escritura y el grabado. Así tensiona el discurso crítico, filosófico o reflexivo, los problemas de la estética y los vaivenes de la técnica, en consonancia con la actitud de vanguardia de exhibir el procedimiento que opera sobre los materiales. Asume, además, la condición artesanal de esa tarea y con ella el diseño de la revista adquiere un ritmo estético propio. Una de las estrategias usadas para dinamizar los recorridos internos en la publicación, ante la densidad de los elementos plásticos, es subrayar la presencia de los espacios blancos o libres entre las colaboraciones. Ese rasgo, como veremos, reaparece en producciones estéticas posteriores. Sumado a ello, su sensibilidad hacia la gráfica popular hace de este espacio un sitio de cruces entre el arte, la política y el diseño<sup>54</sup>.

En el número 21, la traducción de un artículo teórico del poeta francés Jean-François Bory puede ayudar a comprender el interés sobre el uso del blanco y la exposición fragmentada. Sobre su trabajo, pero en una reflexión que extendemos a lo largo del proyecto *Diagonal Cero* en el contexto de su época, afirma Bory: “prefiero dejar abiertos los huecos cuando son reales, inclusive acentuarlos para hacerlos más claramente legibles de una a otra parte del texto o hasta en esas partes mismas [...] dejar incompleto de manera implícita, detener siempre el momento fragmentado al borde del proceso mecánico de la lógica explicativa y de esta manera dejar lugar a lo imaginario” (en *Diagonal Cero* 1967: 14). El camino a lo

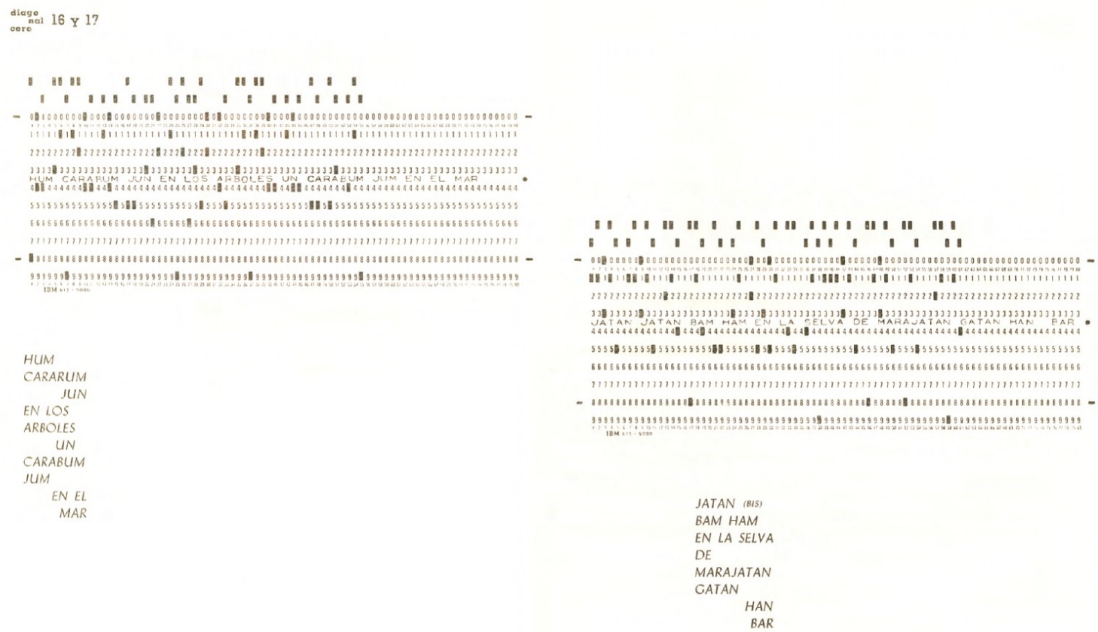
---

<sup>53</sup> Además de las revistas previas podríamos recordar en esta dirección algunos de sus objetos, como los *Poemas matemáticos incomedibles* de 1968, latas soldadas cuyo interior sonoro resulta inaccesible. Según Vigo “la participación es el fenómeno contemporáneo que preocupa a todas las artes” (citado en Cipollini 2011: 390) y, por ello, uno de los motivos de uso del formato es la voluntad de entorpecer las formas heredadas. En el objeto poético citado la intención es desautomatizar la lectura y activar la participación. Para mayores referencias recomendamos la lectura del trabajo de Ana Bugnone (2017).

<sup>54</sup> La posición internacionalista ha sido muchas veces reprochada al arte de vanguardia en Argentina. Sin embargo, Sara Guitelman (2019) y Ana Bugnone (2017) leen un reduccionismo de la crítica en este sentido. Las autoras parten de la singularidad estética de los procedimientos compositivos de la vanguardia para explicar la implicancia ética y política de ciertos artistas de la época. Refiriéndose en particular a la obra de Vigo, Guitelman, por caso, sostiene que el impulso modernista en su obra oscila “entre el internacionalismo de las vanguardias europeas y el lenguaje de la gráfica popular” (2019: 28) ubicando allí la convergencia de la tendencia europeísta junto con un modo de producción ajustado a las circunstancias territoriales. Bugnone resalta además las piezas de Vigo referidas a la “Masacre de Trelew” o la señalética referida a la desaparición forzada de su hijo, Abel Luis (Palomo), secuestrado por los grupos de tareas en los años setenta. La presencia plástica de estos episodios en toda la obra, incluyendo al arte correo, son ineludibles respecto de su compromiso.

imaginario sucede, entonces, por esta vía de la elipsis, que se construye de dos maneras: o bien del modo en que lo expresa el poeta, dejando lugar a la fisura o al espaciamiento y construyendo el sentido en la interrupción; o bien en la composición, en el armado de la estructura al montar una máquina de lenguaje en la que cada parte se relaciona según lógicas variables, generando desde la insistencia en los blancos un plano perceptivo que permite, en la continuidad de las páginas, imaginar un paisaje sea plástico, semántico o fonético.

Así, en este tema, caro a las proposiciones estéticas de la revista, lo imaginario se vuelve el espacio donde todo tiene lugar, desde las reflexiones sobre las forma de vida –“más que una estética, una ética”, leemos en *Diagonal Cero* 21– hasta el horizonte de la civilización técnica y las relaciones de producción, o los procedimientos compositivos en artes. Allí es donde interviene la propuesta editorial de la revista, en el uso elíptico y superpuesto del lenguaje, cuya comunicabilidad depende menos del sentido literal que de la invitación a pensar esa dinámica de movimientos.



Revista Diagonal Cero. 1966. Interior. *IBM* de O. Gancedo. Reproducción. Tinta sobre papel



Así, si en *Diagonal Cero* los artículos que se preocupan por las reflexiones teóricas son los que articulan un pensamiento más acabado, pero ubicados lado a lado con la poesía definen el carácter singular de una praxis interna. Cada pieza está tensada sobre sus propios conflictos, esto es, cada una dirige su atención a los problemas singulares que propone y que intenta resolver, pero asimismo está sostenida por la continuidad estética de aquello que le sigue o le precede. Los espacios blancos que conectan las distintas formas adquieren entonces relevancia, porque refuerzan la lógica general del collage. En ese equilibrio, la vía o la “diagonal cero” propone un lenguaje de encuentro. De allí que el proyecto, además de configurarse como un dispositivo de intervención cultural, siga su curso hacia la conformación del movimiento poético homónimo.

Entonces, hay allí una dinámica de recorridos visuales, conceptuales o rítmicos, que se organiza desde el diseño y la diagramación y que adquiere luego otros alcances, según cada poética particular. El soporte es parte diferenciada de la estructura y su valoración material se distancia del espacio virtual contemporáneo, el de las redes que simula una identidad de espacio que no ocupa espacio, extensión de aparente inconsistencia, o nube, para decirlo en términos del lenguaje digital. *Diagonal Cero* no es la nube en la que los elementos se suben o se cuelgan, sino espacio concreto de flujo material con resistencia al tacto, superficie que inaugura recorridos visuales desde la porosidad del gramaje y de la tinta. Es recorte y superposición, plataforma tridimensional (Davis, 2006) o artefacto. La cantidad de elementos reunidos para las ediciones linda con las formas del fanzine, el libro objeto, y deja ver en cada número una preocupación por construir desde la suma una impresión de consistencia. Es, sin embargo, una estructura que se encuentra en constante riesgo de desborde, de vacío, de que sus hojas se suelten<sup>55</sup>.

En el número veinte, como ya ha sido afirmado (Bugnone 2017; Dolinko 2012; Davis 2006, 2007; Pérez Balbi 2006), *Diagonal Cero* se consolida como proyecto de difusión de la “nueva poesía platense”. Se establece entonces el carácter definitivo de la publicación. A partir de ese momento el color, la proyección de la letra (en las piezas individuales) y la capacidad de comunicar desde los diferentes rasgos del lenguaje coinciden con la consolidación de un grupo de artistas de experimentación. La *novísima* poesía platense encuentra un canal de difusión para distintas manifestaciones, con objetivos de conjunto y también una libertad

---

<sup>55</sup> La experiencia previa de revista ensobrada o revista-sobre, titulada *WC*, hace las veces de antesala de la diagramación de *Diagonal Cero*. Las hojas sueltas y su tendencia a la dispersión inventan un mecanismo lúcido de intervención en su tiempo que aún funciona para muchas proposiciones editoriales contemporáneas.

individual para expresar variaciones posibles desde las propuestas particulares. Los artistas, además, podían acompañar sus búsquedas con conceptos para mostrar sus afinidades. De ese modo las obras configuran zonas dentro del panorama más general y desde esos segmentos se acercan o distancian entre sí. Puede contarse, por ejemplo, la zona de la poesía matemática o de la poesía fónica, entre las ramas de la poesía visual, también propuestas más cercanas a la poesía concreta o la influencia de la poesía cinética.

En general, las tendencias fueron nombradas por los mismos artistas que definían el conjunto de sus trabajos. Hubo una predisposición a describir su trabajo en un momento en que la crítica contaba con pocas herramientas para definir estos terrenos incipientes. De hecho, en cuanto plataforma *Diagonal Cero* permitió organizar un gran número de artistas, sea a partir de sus semejanzas formales o por su ánimo de pertenencia al movimiento, proponiendo en simultáneo categorías de lectura. En la incorporación de técnicas, en las maneras alternativas de composición o en la exploración de formas variadas de exposición sobre la hoja, la revista logra escribir la discontinuidad de lo contemporáneo y afirma desde el fragmento, como decisión estética, una toma de posición respecto de su presente.

## Resistencia del papel

En la primera parte de este capítulo, junto a una definición de letra para las poéticas visuales, estudiamos la convivencia de la imagen y el lenguaje en las superficies composicionales. Esta relación, que reaparece una y otra vez en la historia, se configura entre los soportes y el arte tipográfico o la caligrafía. Como hemos precisado, la materia del signo es considerada desde esta tradición como un elemento a la vez visual y táctil. Con ello, es uno de los objetivos de este trabajo relevar usos tipográficos y mecanismos de inscripción que participan en el campo experimental<sup>56</sup> de la neovanguardia para definir el ámbito de las poéticas visuales en la

---

<sup>56</sup> Como vimos en el primer capítulo, recuperamos esta noción de *campo experimental* (Aguilar y Cámara 2017) en diálogo con el *expanded field* de Rosalind Krauss para ajustar lo más posible las discusiones al campo de estudio de las poéticas visuales. Sobre la categoría explican sus autores “*campo experimental*, un espacio que pone en relación signos sin distinción del dominio al que pertenecen” (2017: 8), y luego, “allí los signos ingresan en una constelación que los despoja de sus marcas originales y permite construir nuevos sentidos transversales” (2017: 9). Según la definición de Rehinard Döhl para el número 27 de *Diagonal Cero* este terreno de prácticas da muestras su vitalidad cuando considera el “valor formal propio de la letra” (en tanto un “conjunto material de formas gráficas” [1968: 16]) en dirección de los presupuestos del “poema-imagen” o la

tradicción que proponemos entre el grafismo y los soportes fijos. Por eso el trabajo de Edgardo Vigo en *Diagonal Cero* tiene un lugar importante en esta investigación, porque permite observar usos de la letra y abrir diversas interpretaciones sobre las operaciones del lenguaje. En la revista la letra es una forma matérica de la lengua y por eso tiene una doble pertenencia, por una lado a la imagen y por otra, al lenguaje.

Las técnicas de impresión definen cierta particularidad de esta correspondencia, configuran una relación entre el papel y la marca (sea superposición, o bien hendidura). Por ejemplo, si la edición es mecánica, la técnica provee de una referencia al tiempo histórico de producción. Así, en las composiciones de *Diagonal Cero* aparece la vibración como experiencia táctil –recordemos la cercanía de Vigo con el artista venezolano Jesús Rafael Soto, y a la vez los poemas perforados de Omar Gancedo– o como experiencia auditiva –como puede observarse en las “actualidades” de Jorge de Luxán Gutiérrez o los poemas fónicos de Luis Pazos–. En ellas el poema es resultado del diseño y de los modos de impresión. El trabajo con el espesor de las tintas, con la presión manual o mecánica y las perforaciones sobre el soporte traslucen una manera específica de comprender la poesía y las superficies estéticas.

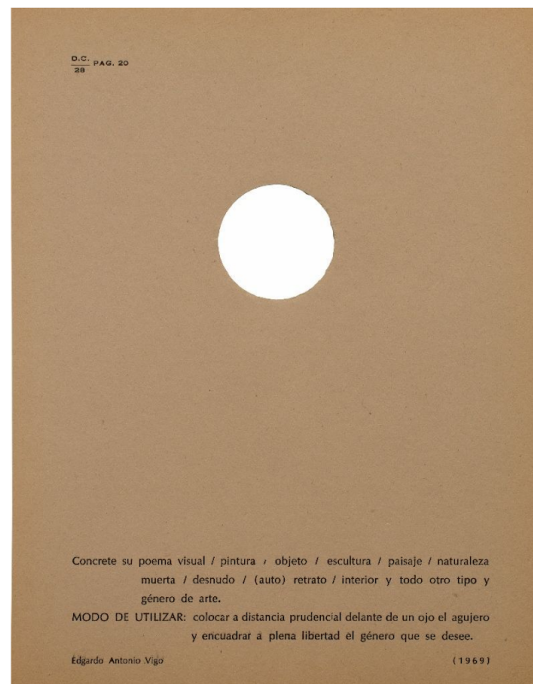
Es muy citada la costumbre de Vigo de hacer perforaciones sobre el papel de sus artefactos poéticos. Muchas veces circulares, estos huecos parecen explorar un aspecto específico de la espacialidad. Ana Bugnone (2017) sostiene que las perforaciones de Vigo brindan una posibilidad de visión, permiten ver a través de ellas. Al modo del espía o del curioso, figuras muy convocadas en el escenario de la Guerra Fría, los huecos en el soporte son hendiduras por las cuales observar parcialmente algo vedado o fuera de alcance. Dice también, más adelante: “el troquelado opera además como un procedimiento de ruptura con la ilusión representativa o escritural, es decir, la superficie deja de ser apoyo o soporte de alguna re-presentación y aparece como un cartón u hoja” (2019: 271). Así, propone la materia como materia misma, desprovista de interpretaciones o de significados añadidos, de allí la cercanía del proyecto con los postulados centrales de Madí.

A la manera en que trabaja el hipervínculo en las proposiciones digitales, la perforación, ese espacio de oquedad, construye en la poética de Vigo un desplazamiento inesperado, desfasa el soporte de su propio presente lineal. Esto es, la perforación abre un lugar deslocalizado en

---

“poesía figura”. Döhl advierte, sin embargo, que los términos de su definición “no son idénticos a los propios de una moderna poesía concreta o visual” aunque recuperarlos le permite, no obstante, acentuar la importancia de su duración histórica. Como vemos, las definiciones de los autores se cruzan aún a pesar de las diferencias temporales ensanchando los sentidos de las definiciones para este campo de estudios.

el espacio del soporte. En esa dirección la investigación material en sus revistas coincide con la actitud de vanguardias, tantas veces repetida, de colocarse en el umbral del presente y abrirse al por venir desde las formas mismas. El trabajo de Vigo se inscribe allí y en esa perspectiva, entre los conceptualismos y la recuperación de los procedimientos de las vanguardias, imagina un presente intermedial<sup>57</sup> desde los soportes fijos. Por eso, tal como nos proponemos en este apartado, sobre el terreno de la hoja habremos de calibrar la renovación de las formas en la producción gráfica.



Edgardo Vigo. 1969. Revista Diagonal Cero. Interior. Tinta y perforación sobre papel

De allí que la relevancia del papel coincida con la urgencia del presente que señalaba Jacques Derrida (2003), aquella que invitaba a emprender la reflexión sobre el soporte, la imagen y la técnica en dirección de “reactivar la memoria” de una economía del papel (Derrida 2003: 9). Corresponder a esa urgencia es reconocer proposiciones de mundo o maneras de leer el propio tiempo en los disponibles estéticos. Así, sostiene el autor, la hegemonía del papel

---

<sup>57</sup> Para profundizar en esta noción remitimos al artículo de Irina Rajewsky “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005) donde la autora se ocupa de diferenciar los contextos de aparición y los alcances de estas tres categorías, especialmente para el campo de los estudios mediales en artes.

“delimita una época de la historia de la técnica” (2003: 210) y por eso es necesario analizar cómo se organizan sus relaciones internas. En cuanto soporte “de unas marcas y de una operación” –buscamos permanecer aquí en el vocabulario del autor (2003: 210)– el papel determina una zona de realizaciones disponibles. Pero además, el papel cede ante otra economía en avance, la de las pantallas, y funciona entonces como punto de vista para determinar diferencias con los soportes dinámicos.

De un lado, entonces, se encuentran los procesos textuales que sobreviven a la retirada del papel, del otro, se produce la negociación con esta otra economía. En medio de esta transacción el trabajo produce mercancía en soportes analógicos y digitales, en un presente medial en que ambos conviven. Si el papel permite el pliegue, la expansión de la letra y la inscripción de una huella (pero además, si su borradura permanece manifiesta en el espesor del gramaje y por eso aquí la lectura de Vigo se vuelve tan indispensable), revisar a contrapelo la historia del papel es revisar críticamente una supuesta neutralidad de las superficies.

En la actualidad, el valor del papel se determina según tres parámetros: como soporte de archivos invaluable e intransferibles<sup>58</sup>, como soporte recursivo por su capacidad de reutilización o reimpresión, y según una cierta *plusvalía de la rarefacción* en tanto ha sido desplazado de la economía emergente. En esta escala pervive una cualidad específica, lo rugoso o lo áspero, que hace de la inscripción una huella del tener lugar del lenguaje. Por eso el libro o la revista se posicionan todavía como objetos eficientes. Ahora bien, si es verdad que su dominio ha sido socavado, estas producciones disputan el lugar, la vitalidad y la forma de un archivo. Así, cuando el libro está en retirada y los documentos circulan en redes (su acceso, sabemos, está mediado por la digitalidad, los aparatos tecnológicos e Internet) tener el papel implica una experiencia palmaria con la escritura.

El papel como paradigma o economía –volveremos constantemente sobre esto– determina un conjunto de posibilidades de circulación, exhibición, almacenaje y reedición. Quisiéramos constatar, entre ellas, cómo se configuran estas operaciones en las poéticas visuales. En lo que sigue podremos distinguir el establecimiento de la materia y su distribución en el espacio de la página de modo afirmativo: tomando en cuenta la dimensión histórica de la elección de los materiales, pero diferenciando las resistencias propias de cada elemento, sus posibilidades

---

<sup>58</sup> En la línea que recupera Derrida, este primer asunto invita a pensar en los indocumentados, los “sin papeles”, (2003: 10) como manera de orientar las discusiones de los conflictos sociales.

de aparición y los cruces que habilitan sus insistencias en el escenario de dispersión del espacio poético.

### **Alberto Greco. El indiscernible entre la forma y el material**

el enemigo de todas las formas de expresión  
es la gratuidad, nunca lo falso

Gilles Deleuze

Como vimos anteriormente, el arte de los años sesenta muestra algunas dominancias en el uso de los disponibles estéticos. Así, si bien los procesos contemporáneos cuentan con libertad en la elección de las técnicas y los materiales de composición, la preferencia de unos sobre otros se establece por novedad, por la tradición en la que trabajan o el potencial de uso asignado desde su posición en el mercado. También puede relacionarse con una cierta sensibilidad de época, afectiva o política.

Para reconocer los motivos de estas elecciones es útil volver sobre ciertos giros significativos. Por caso, en pintura reconocer períodos de predominancia del color o los momentos de transición entre lo bidimensional y lo tridimensional (allí donde la pintura se acerca a la escultura y al cine), rastrear diferencias compositivas según lugares o épocas, buscar matices, tonos. Esto es, siempre es importante pensar la materialidad de las artes en sus modulaciones. Desde la performance, volver al problema del soporte, desde la fotografía al del referente, desde la escritura insistir en la particularidad de la letra o repensar el ya anunciado fin del libro. En ese afán será preciso revisar trayectos individuales, remontar una vez y otra a la intersección entre las disciplinas y percibir inflexiones. En el tema que nos ocupa, los materiales en las poéticas visuales contemporáneas, es necesario revisar entonces las expansiones disciplinares que parten desde la letra hacia la imagen y luego también, sus

vínculos con el soporte. En ese pliegue leemos, para este segundo momento, el trayecto visual de Alberto Greco (Buenos Aires, 1931-1965).

Plagado de historias inconducentes, amigo de lo falso y de lo insignificante, Greco ingresa a la vanguardia internacional como un excéntrico, con un dejo de simulacro y otro poco de banalidad y crudeza. Algo de su figura recuerda aquello que decía Deleuze en 1981 a propósito del cliché pictórico en el curso que dictaba en la Universidad de Vincennes: “el enemigo de todas las formas de expresión es la gratuidad, nunca lo falso” (Deleuze 2007: 103), afirmación que si bien cabe particularmente al terreno de la pintura, tal vez sea de las pocas impresiones de ese curso, sobre el concepto de diagrama, que sirve para reflexionar también lejos de la pintura.

En esa expansión de los límites sobre aquello que las obras pueden comunicar –que no es sino la puesta a prueba de algunas resistencias– quisiéramos ubicar al Greco que citamos aquí, artista muchas veces tildado de impostor y que además se define en relación con la letra, pues él trabaja contra “la gratuidad de la expresión” (Deleuze 2007: 30), con una idea de lenguaje y un modo de exponer la materia. Su obra será de gran importancia para abordar un aspecto de la relación con los soportes, en una línea que comenzamos a trazar en el primer capítulo de esta investigación con Oscar Masotta y que refiere al trabajo de la letra desde una afección corporal ligada al *happening*<sup>59</sup> y a la búsqueda por transgredir en los soportes fijos la ocupación del espacio instalada en la época.

Hacia los años sesenta Alberto Greco era ya conocido por sus pinturas informalistas y por su personalidad ecléctica. Habitado a viajar, reconoce temprano y muy hábilmente un valor agregado en esos movimientos. Junto con el beneficio que podía procurarse por la posibilidad de conectar artistas y marchantes, por organizar muestras a la distancia o por el renombre que le proporcionaba poseer contactos con diferentes centros artísticos epigonales, Greco percibe la importancia del pasaje entre-ciudades en el que se encuentra. Los lugares a los que arriba, los suburbios en los que vive intervienen tempranamente la superficie de su trabajo. Es conocida la anécdota que relata Jorge López Anaya (1989: 151) de su preferencia de sacar los trabajos aún frescos al balcón “para que la noche, el viento y el hollín” se impregnaran en el

---

<sup>59</sup> Irina Garbatzky (2010, 2013), por su parte, relaciona la poética de Masotta con ciertas experiencias de Raul Escari, de Roberto Jacoby y de Eduardo Costa. Con interés en el pasaje de la acción a la literatura, la autora toma nota de diversas experiencias desde las categorías de simultaneidad, subjetividad descentrada y discontinuidad. Esta deriva es complementaria de la dirección de lectura de nuestro trabajo, aún cuando a los fines propios el recorrido estudie con mayor precisión el lugar de Masotta en la escena del arte conceptual de los años sesenta y setenta.

soporte. En esa clave es que quisiéramos pensar este giro del procedimiento, al costado de la excentricidad, en la instauración de una relación vital entre el espacio –la ciudad, el territorio– y la realización de la obra.

Incluso podremos conectar bajo la misma clave ciertos episodios aparentemente remotos. De sus trabajos gráficos, aquellos que involucraron carteles de tipos móviles pegados en diferentes ciudades, recordemos inicialmente la serie fotografiada por Sameer Makarius, fotógrafo egipcio, cuya famosa sentencia “ALBERTO GRECO ¡QUÉ GRANDE SOS!” ocupó las calles de Buenos Aires en 1961. Las fotografías indican el emplazamiento, el trabajo de pegado, pero también al mismo artista como director de obra y como paseante, observando el funcionamiento de su propia intervención. Es el registro de un momento importante en el arte local, pues establece un enlace entre las prácticas estéticas y los medios masivos en una etapa posterior al informalismo que, según la lectura de Longoni, constituyó la primer fase del arte de vanguardias en la denominada “década larga” (2014: 21).

En ese cruce es posible estudiar la relación entre la posición de anonimato en los grandes centros urbanos en vínculo con un desplazamiento del lugar del artista. Esto es, del genio creador al productor de arte hay un cambio sustancial que afecta la comprensión de los lugares asignados en el entramado social y una posterior reconfiguración desde la percepción de lo subjetivo. En ese sentido, la afinidad poco mencionada entre Greco y Oscar Masotta construye una pregunta importante por el lugar del artista a finales del siglo XX.





Alberto Greco. 1961. Afiches. Tinta sobre papel. Foto: Makarius

A propósito de los famosos señalamientos Longoni recupera el grado de coincidencia de la percepción estética de ambos. En 2016 la autora cita un fragmento donde Masotta propone una pregunta a modo de hipótesis. Dice: “«Firmar gente» como decía Greco ¿Qué otra cosa podía querer decir sino que no hay individuo por fuera del contexto al que pertenece y que si se modifica en algo ese contexto (aislando en un círculo, por ejemplo, al individuo) lo que queda modificado o perturbado es la idea misma de individualidad?” (Longoni 2016: 100). Allí aparece una imagen del trabajo del artista que toma distancia de las tendencias abstractas de mediados del siglo XX, el action painting de Jackson Pollock, el expresionismo abstracto norteamericano, pero también del concretismo<sup>60</sup> y se aproxima a las estéticas procesuales

---

<sup>60</sup> Así, si la tendencia neoyorkina reivindicaba una fuerza de separación entre el artista y lo circundante, o si la disposición del arte concreto avanzaba en una composición necesariamente mediada (por prótesis, reglas, compases) Greco requiere otro análisis, aún para su período informalista. En el catálogo del MAMBA (2016) Gonzalo Aguilar se detiene en esta distinción. Dice: “La regla, el compás, el tiralíneas eran las herramientas con las cuales la mano y el ojo construían racionalmente un arte concreto, proyectaban sus líneas y sus curvas exactas e inventaban una forma en el mundo (...) El arte concreto se instalaba con fuerza y ese era el entorno en el que Alberto Greco realizó sus primeras obras. Ya desde muy temprano se percibe que invierte, con fuerte violencia simbólica, los términos: destrucción, informe, espontaneidad, irracionalidad, inspiración podrían ser algunos de los términos asociados a sus obras de fines de la década del cincuenta”. Y a continuación dice: “Tal

posteriores a Duchamp. En Greco todo se relaciona con una disposición singular del cuerpo. Desde ese lugar permea los límites de las expresiones de la plástica y de la subjetividad.

Es decir, el artista se ocupa del anclaje del cuerpo en el territorio de trabajo. Su línea pictórica pasa sin mediaciones hacia las propuestas de la acción, cargando en el trazo un pulso propio que se adecua a la exploración de cada nueva técnica o soporte. Así también cuando se consideran sus trabajos literarios o gráficos, muchos simultáneos a las exploraciones informalistas, el trazo está cargado de esa misma afectividad.

La obra de Greco está siempre situada: en su cuerpo, en el mundo que lo rodea, en el mercado que lo observa. De allí proviene su línea y con ella sostiene la imaginería de su exploración radical. El trazo informalista le sirve de apoyo, se desplaza del dibujo a la letra o del trabajo con la palabra hacia el significante gráfico; luego también, la letra actúa en la ciudad, la ciudad actúa en la superficie del cuadro.

Pero claro, cuando hablamos de Greco la distinción del «cuadro» se hace de verdad insuficiente. Papel, tela, cemento o madera, en cada soporte el trabajo muestra una resistencia singular. Los más elegidos, para el agregado posterior o para las superficies de base, están dentro de los catalogados como materiales “efimeros” o “precarios” (Bugnone 2019). Se oponen, bajo esta denominación, a aquellos que sirvieron para imaginar un destino perdurable a los objetos artísticos (como es el caso del mármol, del granito, pero también de las fórmulas aplicadas a óleos y tintes en el afán de que la adherencia sea superior y evitar el craquelado o una pérdida precipitada en la intensidad de los tonos). Greco prefiere, en cambio, los de uso cotidiano. Materiales “nacidos para morir” según las palabras de Rosalind Krauss (en el original: “these are materials born to die” 1999: 70), más blandos, más accesibles y generalmente más livianos y transportables. Las posibilidades de combinación de estos materiales evocan diversas tradiciones y de esa elección surgen también las figuras y los temas. Esta es una característica que en Greco deriva de su etapa informalista. Siguiendo a Longoni podemos agregar:

La reivindicación de materiales innobles y efimeros, groseros y procaces (muchas veces basura, desechos urbanos e industriales) como materiales artísticos no sólo irrumpe

---

vez más que la inversión el gesto fundacional en Greco estuvo en su rechazo de la distancia que las herramientas técnicas ponían entre el artista y su producto” (2016: 125). Con ello puede recuperarse un modo de relación inmediata con la obra como forma orgánica. En este sentido la lectura de Aguilar sugiere una cercanía o una intimidad entre el artista y sus materiales o con las personas incluidas en cada proceso artístico.

contra la convención de las bellas artes sino que también afecta la condición (potencial) de mercancía de la obra, al producir objetos o hechos inclasificables e imposibles de coleccionar o conservar. El grupo informalista entendió cabalmente esos gestos revulsivos (exponer un trapo de piso o una chapa oxidada, una arpillera, un tronco o un ataúd quemados, latas usadas, trozos de cañería herrumbrados o la cabeza de una muñeca rota) como una rebelión ante la deriva decorativa (2014: 27).

La preocupación material es entonces herencia del uso vanguardista que en los trabajos más contemporáneos de Greco se traduce en una renuncia y en el diagnóstico del agotamiento de la pintura. Es decir, tiene que ver menos con una crisis por ausencia de las figuras o por la imposibilidad de componerlas, que por saturación de la superficie por la abundancia de motivos trillados. Como advierte Deleuze, en la pintura el cliché “cae verticalmente” (2007: 31) y esto señala el riesgo del proceso de composición: la manifestación del trazo en el objeto artístico trabaja sobre la remoción del cliché pero sólo a veces lo logra.

Desde este alejamiento de la pintura, que hacia fines de los años sesenta se dirige a procesos revulsivos de radicalidad vanguardista, buscamos pensar la función de los soportes. Principalmente porque es posible comprender hasta qué punto la visión cargada de formas predecibles –aquellas imágenes cuya multiplicación respalda la “gratuidad enemiga de la expresión” que citábamos arriba– colabora con esta transformación; pero también porque desde allí es posible analizar con mayor precisión aspectos puntuales de las manifestaciones estéticas de la época. La atención está dirigida entonces no ya a los grandes personajes del renacimiento, los nombres históricos de la tradición occidental, sino más bien a la superficie como lugar de confrontación con lo que ha sido dicho, la materialización que se hace efectiva y que se opone al cliché.

Del trabajo de Greco tomaremos, por ello, el caso particular del *Gran Manifiesto-Rollo Arte Vivo-Dito* que recorrió las calles del pueblo de Piedralaves en 1963. Se trata de un conjunto formado por dos fragmentos o piezas en forma de rollos de papel, intervenidos con técnica mixta. Acuarelas, lapicera, collage, dibujos, texto, fechas y garabatos, un conjunto de elementos dispuestos a lo largo de los rollos sin aparente continuidad narrativa. Habrá que pensar el paisaje de estos rollos en eco con una obra aferrada al trabajo tipográfico, a la marca de la letra inconducente y al terreno del texto interrumpido, con trazos que dibujan una línea vital entre el soporte, el afecto y el territorio. Greco, de la mano de niños y adultos del

pueblo rodeó (casi literalmente) al pequeño sitio español. De esta performance se conservan, además de las dos piezas de papel, las fotografías tomadas por Monserrat Santamaría.

El trabajo tiene diferentes planos: el rollo, el acto de rodear el pueblo con el papel, las fotos. Una acción compleja en un punto alto de la carrera de Greco quien para entonces ha desarrollado fuerte sensibilidad hacia las diferencias materiales. Por ello, el papel que oficia de soporte es un elemento central para el análisis. Porque la elección del rollo en tanto *forma de una materia* –trayendo nuevamente los términos de Jacques Derrida (2003: 9)– revive un nudo anterior al libro mismo y con ello recupera una vía de entrada a un origen común. Es decir, el papel en rollo oficia de lugar de reunión, es un punto gravitacional de la experiencia compartida. Su singular extensión, además, exige la manipulación conjunta, convoca una comunidad de lectura veloz, fragmentaria y propone un punto de vista en diálogo con la arquitectura del pueblo.

Asimismo, el rollo evoca la dificultad luego superada por la forma del códice, más cercana a la del libro que conocemos actualmente, resuelta todavía con mayor destreza por el scroll del mouse o el buscador en los programas de edición o de escritura. Esto es, la dificultad de revisar algún pasaje anteriormente leído una vez que se había avanzado cierto tramo en la lectura. En el rollo, sabemos, tanto como se desenrolla el lado derecho para continuar, debe enrollarse el extremo izquierdo para conservar un punto de extensión manipulable de la hoja. El *Gran Manifiesto-Rollo...* de Greco retoma ese problema, intensifica la relación de la materia con el entorno en que es bienvenido. Precisa de la colaboración para extenderse por completo, pero solo permite una lectura parcial a quien lo sostiene. En la tarea de extender el pliego cada quien detenta una porción de lectura y debe quedarse con esa pequeña parte, leerla porque la tiene frente de sí y aguardar la apertura máxima del volumen a la espera de poder ver la extensión real del papel. Esa distancia además participa de otros imprevistos. El espacio circundante toma parte en el rollo, modifica la materia de la hoja. Las marcas de unos dedos, un pequeño doblez o una pequeña grieta, tal vez una rotura o un tajo aparecen producto de la presión táctil o de alguna distracción.

Así, la decisión de evadir la forma del libro incluye una propuesta con la palabra. El rollo vuelve ajena su pretensión totalizante y por ello, en su lugar, subsiste más bien un *liber* que con el desplazamiento de la vocal recupera la adherencia como corteza, sustancia de un soporte, materia viva donde se escribe. Cuando Derrida tituló *Papel máquina* al famoso libro de 2001 preguntaba por lo que tiene lugar, precisamente, entre el papel y la máquina (2003:

10). Haremos el mismo ejercicio al preguntar qué guarda el rollo de papel, entre el papel y el rollo. Es posible pensar allí la convivencia de la figura y la palabra escrita o más aún, la pervivencia de un origen del soporte que guarda la memoria de las primeras letras punzadas en la corteza. Si la tela no es la madera y la piedra no es el papel, y si esas diferencias operan con fuerza en la producción sensible de los artefactos estéticos, la escena de escritura que habilita el papel enrollado interroga sobre la materia significante. Es decir, evidencia la capacidad de un material orgánico para construir memoria y duración. A pesar de la fragilidad constitutiva del papel, en la tensión entre lo fijo y lo efímero, su riesgo de pérdida aloja una serie de saberes y unas formas de organización políticas.

### Composición y caligrafía



Alberto Greco. 1964. Claro que me ha conquistado. Collage y tinta sobre papel de revista

Inclusive para la performance o en la actividad teatral la escritura fue central en el trabajo de Greco. Por un lado, sus exposiciones solían estar acompañadas por carteles, por otro, la caligrafía con que invitaba a sus presentaciones transformaba una fecha o el título de la acción en una zona diferenciada del trabajo estético, pero también la firma del artista adquirió protagonismo, aún cuando se trataba de obras vivas porque también las firmaba.

Como decíamos arriba, la letra estuvo siempre anclada en el trazo informalista y migra desde allí hacia los diferentes usos de la escritura. Si nos detenemos por ejemplo en la observación tipográfica de trabajos de los años sesenta: *¿Qué vachaché?* (1963), *Sin título (soldadito español)* (1964), *Todo de todo* (1964) puede verse que los trazos del dibujo y de la letra se componen con el mismo pulso y con materiales semejantes. En estos casos las escenas expresan la vorágine de sucesos sociopolíticos y se presentan en un tono sombrío, reforzado por citas superpuestas, mal acabadas, muchas veces montadas a partir de collages. Trabajos como *Con motivo del asesinato de John F. Kennedy* (1964) o *Claro que me ha conquistado* (1964) agregan además una referencia explícita a la prensa gráfica (en ellos se incluyen recortes de revistas de la época), por eso despiertan un interés sobre las posibilidades de la diagramación o las dimensiones del soporte.

En estas obras la falta de espacio se teatraliza: Greco amontona en un rincón o estira las letras para exagerar su visibilidad y con ese recurso produce un decir enfático, así discute o tensa el valor del signo publicitario al trasladarlo al espacio del cuadro. Pero además, en ambos grupos citados la relación del signo lingüístico con los materiales de la composición convive con el error, el exceso o el accidente. Entre la saturación de significados y la persistencia de lo inconcluso se articula entonces una vitalidad. Esto es, las obras están abiertas a posibles equívocos en un proceso de superposición que responde al ojo singular del artista. Cada una de ellas, asimismo, convive con otras formas. Puestas a funcionar como paratextos, cuando se exponen en museos o galerías de arte, estas piezas aledañas descubren aspectos realizativos del episodio central. La fotografía, por caso, presenta un punto de vista simultáneo al del artista, que no coincide necesariamente con su mirada.

De hecho, los trabajos de Greco que se registran fotográficamente son trabajos colaborativos en un sentido poco frecuente para esta designación, el artista organiza diferentes roles en torno de la obra, es el caso del registro de Santamaría o de Makarius y con ellos se expanden las posibilidades de actuación de estos trabajos. Podemos pensar de manera complementaria

el registro notarial en ciertas obras de Edgardo Vigo<sup>61</sup>. Recordemos por ejemplo la serie performática que Vigo incorporó en su afán de documentación, aquella titulada *Enterramiento y desenterramiento de un trozo de madera de cedro* (1971-1972).

Con una duración de un año completo, esta acción fue asistida por escribano público, un fotógrafo profesional y cuatro testigos, entre los que figuraba la artista conceptual Graciela Gutiérrez Marx. Aquí el eje está puesto sobre el problema del referente porque propone un diálogo con los mecanismos probatorios de las sociedades modernas, pues la obra gira entorno del registro legal de la manipulación efímera de este material. El tipo de proposición revisita el lugar testimonial de la fotografía desde el terreno de las prácticas artísticas, a la vez que juega con los deslizamientos disciplinares vinculados con la acción y la exposición.

En el caso de los señalamientos de Greco, sus Vivo-Dito fueron fotografiados y la rúbrica de su nombre adquirió relevancia en la repetición. Haciendo lugar a un elemento lingüístico mínimo, la firma, el artista se involucra con el lenguaje y el registro deja constancia de esa relación. No obstante, cuando sus poemas o piezas literarias crecen y avanzan en su derrotero hacia el desenlace de una historia, también suele interesarse por algún signo en particular, el cual sobresale de la escena. Así, mediante la alternancia tipográfica, el tachado o el acento en la caligrafía Greco manifiesta una disposición expresiva con el lenguaje. Es lo que ocurre, por ejemplo, en muchos segmentos de *Besos Brujos* (1965: 67, 124) cuando letras grandes con fondo de color aparecen interrumpiendo la narración frenética del romance.

Como su escritura es una materia en formación y por tanto, la frase no es el destino necesario de la expresión poética, su trabajo con la materia lingüística es una apuesta por modos de enunciación menos descriptivos que empíricos. Por eso este experimento editorial cuestiona la intención comunicativa revisando desde la forma de la letra o desde los dibujos y figuras un abanico de modulaciones estéticas.

En ese sentido, cada segmento de obra precisa un esfuerzo de legibilidad. La escritura de Greco expresa la vitalidad de un proceso en construcción en el cual la estructura permanece teatralmente a la vista (en sus textos irregulares, en los cuadros y también en los

---

<sup>61</sup> Establecemos esta cercanía entre las poéticas de ambos en el sentido que lo presenta Ana Bugnone en *Vigo. Arte, política y vanguardia* (2017). Su lectura afirma que cuando en 1968 Edgardo Vigo compone su famoso *Manojo de semáforos* referencia el trabajo vivo-dito de Alberto Greco y se emparenta además en línea del *Manifiesto Blanco* (1946) de Lucio Fontana. Los tres artistas coincidirán en un uso sublevatorio del soporte, en la mixtura, el problema de la acción y el uso de un signo plástico emparentado al signo lingüístico. La acción y la hendidura caracterizarán buena parte de sus trayectos, haciendo del tajo, de la perforación y del raspado características clave del trabajo con los materiales.

señalamientos según la caligrafía de su firma). Abigarrado y vacío a la vez, monumental y minucioso, desprolijo y atento, el trabajo literario del artista experimenta la tensión de estos polos en la arquitectura de las obras, no solo cuando hablamos de los trabajos de mayor alcance sino también incluso en la cartelería o en los Vivo-Dito. En cada una de estas manifestaciones la mixtura de la técnica elegida desvía la atención hacia la singularidad de las variaciones que practica. Así, en la visión de Greco la experimentación toma la forma de la exhibición total, una pasión afianzada en la percepción del lugar del artista una vez avanzado el siglo. Sirviéndose de los procedimientos en circulación toma posesión de las circunstancias cercanas y las reconfigura. En su persona conjuga una serie de movimientos, la mirada atenta al entorno, la exigencia de una mirada recíproca, su desterritorialización espacial y afectiva.

Citábamos ya anteriormente, en tal dirección, el trabajo entre-ciudades, el entusiasmo por las posibilidades que los desplazamientos geográficos que imprimió a su obra. Casualmente ese ojo conectado a la realidad fue aquel que sus críticos no dejaron de recriminarle tildando esa operación como pura impostura, falta de gracia o de estilo. Pero esperamos valorar en este capítulo, en cercanía con otros artistas argentinos de los sesenta-setenta, la teatralidad de su obra. Esto es, integrar la farsa o la simulación frente al mercado como operaciones funcionales al conjunto de su trabajo, según la tendencia experimental de la época (como cuando se colocaba como personaje de ficción en *Albertus Grecus XXIII* de 1962) o también, cuando al bordear sutilmente la consigna vanguardista de la unificación del arte y la vida hizo del peregrinaje el motivo principal del despliegue del *Gran Manifiesto-Rollo*.

Con un movimiento espacial Greco envuelve a la ciudad y pone en tensión ciertas operaciones del circuito del arte, al mismo tiempo trabaja la subjetividad como clave de las manifestaciones efímeras. Esto es, guarda un decir pasado por el cuerpo y conserva un trabajo colectivo de ribetes telúricos en la hoja de papel. El *Gran Manifiesto-Rollo...* albergado en el Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía problematiza por ello estos aspectos del trabajo performático. Cada vez que exhibe el registro de papel entre los cristales montados en sala deja entrever la ausencia de los muchos elementos que dieron consistencia a la obra en su primera aparición. El rollo actual, que puede verse aunque sin tocarse, conecta directamente con la experiencia teatral y la relación vital entre el individuo, el arte y el entorno, pues muestra desde la práctica exhibitiva que el encuentro en Piedralaves tuvo lugar en un contexto particular y que dependía de ese entorno. En este encuentro, el papel vuelto rollo fue



el medio apropiado para retener ese lenguaje de lo cotidiano. Aquel material precario, efímero, se adecuó con suma rigurosidad a la performance.

El encuentro en Piedralaves hace obra con la técnica de los señalamientos, tan apreciada por el artista, técnica siempre controversial porque trabaja con el espacio y con lo ya dado. Ambos métodos de composición, el señalamiento y las acciones de escritura, se emparentan en Greco con la lógica del *object trouvé*, pues su obra conservó siempre la seña dadaísta del fragor del inicio del siglo. Sin embargo, el artista asignó un giro a esos encuentros, en tanto al señalar paseantes o algún detalle del paisaje, dejaba emplazado, es decir sin mover de lugar, lo que hallaba. Prescindiendo del esfuerzo destinado a arrastrar el objeto hacia el espacio del museo, es el objeto mismo –persona o elemento– que por su capacidad material y la fuerza de determinación artística asumen la interrupción del entorno.

Dirigir la sinergia de los cuerpos hacia otras ubicaciones, usar la calle o el rollo de papel como soportes, fueron recursos singulares de los que se valió Greco para tramar otro punto de visión para el paseante, un modo de circulación diferente del afecto entre los seres y las cosas. Si es verdad que, tal como dijera Krauss, “el papel es el talón de Aquiles del sistema artístico” (en el original: “But paper is the Achilles' heel of the art system” [1999: 71]) tal vez lo sea menos por su estatuto de material precario, por su obligado deterioro, que por lo común de su uso, lo incalculable de su deriva y su capacidad de conexión.

La escritura de Greco tiene cierta preferencia por ese deterioro, lo cual es constatable, lo decíamos arriba, en las elecciones en sus trabajos. En tal proceso el tiempo se graba en la materia y la afección subjetiva se hace espacio en el papel, siguiendo una escritura que oscila delicadamente entre lo efímero y el deseo de futuro.

### **Juan Carlos Romero. Cartelería**

Algo ha desaparecido ¿tiene algún sentido pensar en su existencia?

Juan Carlos Romero

Las artes visuales argentinas mostraron en el último tramo del siglo pasado un creciente interés por aquello que podía realizarse por fuera de los circuitos de salones y museos. Buena parte de la producción comenzaba a dirigirse hacia otros espacios y a un paseante que se detuviera a participar de la propuesta estética. El cambio de velocidades en el movimiento de la ciudad produjo cantidad de objetos y situaciones específicas, de las cuales las propuestas de Edgardo Vigo y de Alberto Greco dan cuenta. El último tramo de este capítulo corresponde al trabajo de Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1931-2017). Nos detenemos en la faceta urbana de su obra y la importancia del papel que sostuvo en su proyecto desde el vínculo entre arte y política. Si en las páginas anteriores estudiamos la cualidad precaria y efímera del papel, quisiéramos ahora dirigirnos hacia una pregunta por las formas de visibilidad y de conservación de este material. Por eso en este apartado analizamos dos casos centrales, la serie *Violencia* –obra de múltiples capas vinculada a la cartelera de tipos móviles que dio singular relevancia a la obra de Romero– y luego, su pasión coleccionista y archivista, en continuidad con las prácticas de resguardo del *corpus* de la investigación. Avanzamos entonces sobre estos dos episodios.

En 1972 Juan Carlos Romero presenta la primera parte de lo que luego se conocerá como la serie *Violencia*. Su obra ese año consistió en unos dípticos de acrílico montados sobre las paredes y fotocopias que repartía en el salón. “Para una estrategia de la violencia” se llamó el volante que circuló en el Tercer Salón del Museo de Arte Moderno. Citaba un texto de Leonardo Da Vinci en una hoja suelta, en mayúscula sostenida, cuyas oraciones estaban separadas por números. La lista formaba un decálogo sobre el concepto de “violencia” como fuerza física. En esa intervención se distingue tempranamente una estrategia muy propia de Romero, la doble firma. El artista propone una coautoría: aclara al pie de la página “Leonardo Da Vinci–Breviarios–1492 / J.C. Romero–Para una estrategia de la violencia–1972”. Como nos acostumbrará más tarde, la colaboración será una constante en su obra con préstamos que exceden, muchas veces, el tiempo de sus contemporáneos.

El motivo “violencia” se repite en Romero y aparece en 1973 como obra gráfica de gran escala. Ese año varios carteles de tipos móviles cubren parte de las paredes del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. La instalación, comenta Fernando Davis (2009), ocupó tres salas. En dos de ellas se usó material periodístico, titulares de semanarios, noticias. Podemos asociar estos recursos con el tipo de trabajo con recortes de prensa que usará León

Ferrari años después –la continuidad de los materiales y técnicas interesa aquí porque en la cita, la apropiación y la repetición se trama un modo de hacer arte entre la historia y la política–. El eje central de la obra fue el montaje de estos carteles de un metro de largo, impactantes para cualquier paseante del CAyC, del cual quedan unas pocas fotografías en blanco y negro.

Mucho se ha dicho de estas escenas de los años setenta (Longoni 2014, Richard 2007, Galende 2014) desde Argentina pero también en Chile y en otras regiones del continente, al revisar los episodios de las dictaduras que desarticulaban por esos años la historia colectiva. Se ha hablado, por una parte, de las expresiones de radicalidad en artes, más asociadas a la resistencia de izquierdas. Por otro, se comentaron recorridos alternativos de elaboración estética. En esa línea de reflexiones, recuperamos los que participaron de la idea de proceso. Es decir, un modo de explorar la duración de los motivos y de las técnicas con un cierto énfasis en el paso del tiempo. Prácticas muchas de ellas que ya entonces insistían en imaginar formas de atravesar la vivencia del horror de los escenarios latinoamericanos.

Diferentes artistas y grupos construyen por esos años lenguajes. Lenguas compositivas para ensayar el escape a los reflectores del poder –recuperamos la metáfora de Georges Didi-Huberman en su libro sobre Pasolini (2012)– sin abandonar las prácticas. Como veremos a continuación, el trabajo de Romero tiene algo de ambas tendencias. Porque no abandona la radicalidad, la disposición a la acción afianzada en sus propuestas de los años setenta, pero cuando construye lo hace con la convicción de que el malestar no encontrará de un solo intento su articulación definitiva. La obra convive con el paso del tiempo y a partir de esa vivencia común insiste en el rearmado, una vez sobre otra, de ciertos procedimientos compositivos. La permanencia de los materiales involucrados en estas obras se modula desde la constancia de lo inacabado. Ese desplazamiento asegura su vigencia. Romero trae textos o imágenes históricas, del siglo XV, del XVIII, de principios del XX, así vence la linealidad del tiempo, cruza la historia con la certeza de la continuidad de los seres y de las cosas.

Ahora bien, en los primeros 2000 reaparece *Violencia*, esta vez en el MAMBA, en un resurgimiento muy cercano a la consagración estética. A partir de allí la obra se proyecta internacionalmente. Alemania en 2011, luego España, en el Museo Reina Sofía en 2014. En estas reubicaciones el color de fondo de los carteles va cambiando, de un amarillo apagado hacia un blanco con azul, un rojo ladrillo para los años 2000, luego el amarillo vivo de 2012. Por su parte, el papel de bajo costo permite en cada ocasión tapizar paredes enteras en el

interior o en el exterior de museos y galerías. La matriz será la misma para *Terror* (2007), *Estrago* (2009), *La desaparición* (2000, 2017) y otras. El color (especialmente el amarillo) pasa a ser marca distintiva dentro de la serie, al igual que las mayúsculas, las letras negras y los afiches en cantidad. Por ese funcionamiento de conjunto se mantiene algo de la impronta de aquella primera experiencia de 1973.



Juan Carlos Romero. 2000. *Violencia*. Impresión tipográfica. Museo Nacional de Bellas Artes

En concomitancia se reedita el libro de artista que fuera exhibido en 1977, *Violencia*, que esta vez lleva por subtítulo “100 años”. El libro reúne las fotografías, el cartel tipográfico emblemático y la definición de violencia de Da Vinci. Luego se agregan algunos poemas. Si en la primera edición de los libros en los años setenta las hojas, pegadas entre sí, se pliegan hacia adentro en forma de acordeón, en esta versión las hojas quedan sin coserse al lomo, sueltas dentro de las tapas negras que ofician de sobre. La edición de 2014 cuenta con reproducciones de cinco autores, Romero, Da Vinci, Alberto Durero, Harold Pinter, Lee Miller. Es una obra de préstamos, tan colectiva como anacrónica.

Obras como *Violencia*, ejemplo de una labor dispuesta ya sea a incomodar o desacreditar el rol institucional o a denunciar incansablemente las injusticias en razón de un despertar colectivo, apelan a una lectura crítica de la historia. La radicalidad política transforma sus modos de presentación y se hace lugar en este tipo de trabajos. Es decir, si lo esperable para las prácticas de la neovanguardia, según tempranamente lo diagnosticó buena parte de la crítica estadounidense, era el desbordamiento de los reductos disciplinares, la característica latinoamericana más visible en los años setenta y siguientes fue de usar esos desbordes para sacar fuera del museo las experiencias artísticas, hacia centros culturales, galerías emergentes, escuelas, talleres, espacios privados, inclusive empresariales. En esos espacios se exploran las relaciones materiales sobre los soportes y también en su instalación específica. Tal relación con la espacialidad es síntoma de una configuración de la imaginación contemporánea, el espacio de obra como territorio de conflictos.

Aquella experiencia que Rosalind Krauss designa como *expanded field* (1979) describe este doble anclaje. Como vimos en el primer capítulo, la imaginación territorial es un *tropos* para la configuración en artes del último tramo del siglo XX (sea en lo referido a la proveniencia geográfica de los materiales, al espacio de emplazamiento de las obras o también en lo que tiene que ver con los reenvíos disciplinares). Sumado a ello el problema de la materia en tiempos de las informaciones hace lugar a la tendencia de la desmaterialización y su sensibilidad estética. Las formas plásticas interesadas en la maleabilidad se encuentran con poéticas anti objetuales, en el momento en que estas figuran sus problemas estéticos.

Algo de esta espacialidad conflictiva persiste en *Violencia*. En principio porque formula un modo de hacer visible esa fuerza en un territorio inesperado, con materiales menores. La consigna parece ser menos que la violencia cambie de bando que una muestra de su constante aparición en el contexto histórico. El mismo Juan Carlos Romero lo dice de este modo en 1972

(...) se da un proceso que no es tan fácil de comprobar a veces, es el de la violencia. Con esto quiero alertar a quienes puedan aportar algo para verificar esta situación que por momentos es tan sutil que se hace invisible. La violencia debe ser aplicada en nuestras propuestas, una de las tantas formas de reducir la violencia represora (2009: 253).

Leyendo *Violencia* en cercanía con esta afirmación, la visibilidad del cartel de tipos móviles de Romero inventa una manera de sacar hacia afuera lo reprimido con el fin de desarticular su funcionamiento. Hacer lugar a la violencia como significante escrito, esto es, espaciar el signo en el papel, implica situar esa violencia en función de otros objetivos (en el mejor de los casos, para arrebatársela del aparato represivo en tiempos de la dictadura de Lanusse, si consideramos el contexto histórico directo) o al menos desviar sus recorridos establecidos.

En este caso el recurso gráfico tiende al uso crítico. Permite dar a los materiales un giro, descubrir para ellos otro destino. De allí la importancia atribuida a lo desechable, a las fotocopias, al papel obra, pero también a los espacios en construcción, incluso a la albañilería, como en el caso de la famosa pared sobre la que se escribió “Ezeiza es Trelew” en 1973. Hay por esos años una recuperación de lo cotidiano, porque con lo conocido se espera poder comunicar mejor. En el amplio espectro de las artes conceptuales el costumbrismo, lo barato o lo próximo muestran su potencia material e interesan por su alcance. A mayor cantidad y mayor reproducibilidad, más visibilidad de la obra. Esa ecuación sostiene gran cantidad de prácticas.

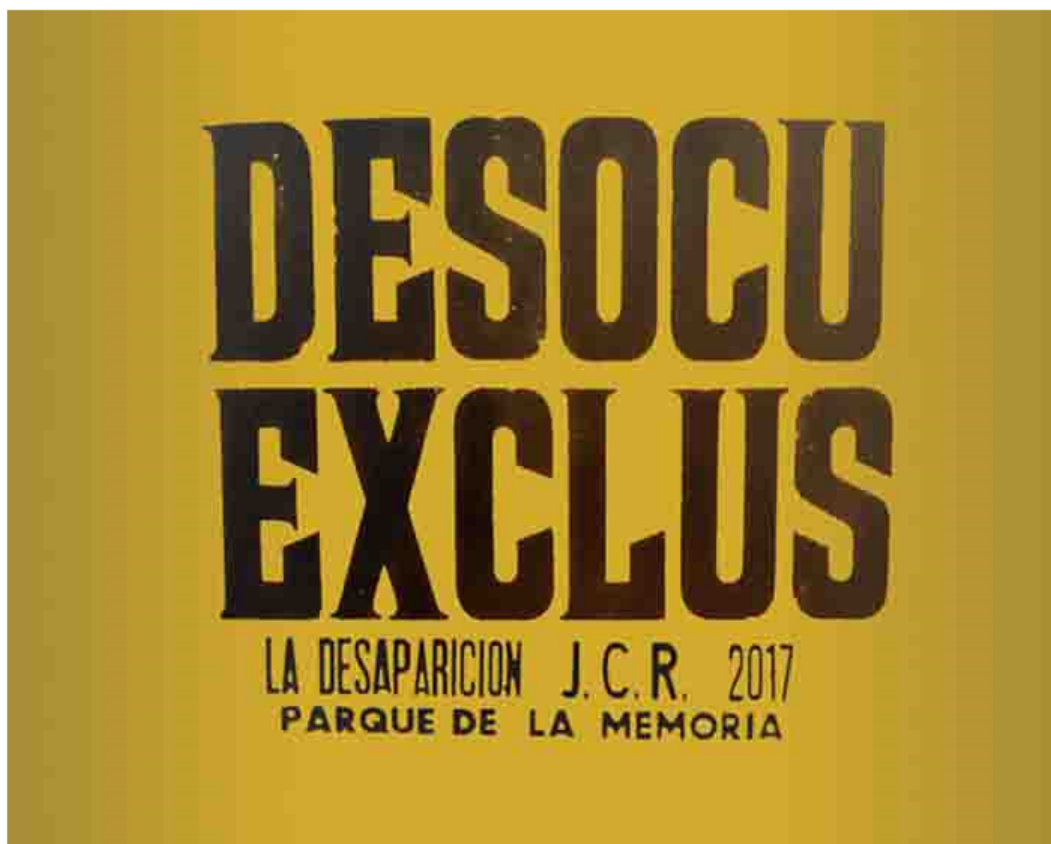
Los carteles son convenientes en ese sentido porque además de poder producir muchos con costos de producción muy bajos, ellos contienen la artesanía del material, la prolijidad de la máquina, la perdurabilidad de la tinta en trabajo sobre el soporte. Con ese cálculo en su haber Juan Carlos Romero arma cierto folklore en los recorridos que usa para construir su cartelería

En una oportunidad conversando con uno de los dueños de la imprenta Pucará de La Tablada me entero que había formado parte del personal en La Familia Italiana y que con el tiempo había comprado los tipos de madera cuando ésta dejó de imprimir. Acaso pueda existir la posibilidad de que los tipos que usé en 1974 hayan sido los mismos para mis últimos afiches [de 2012] (2012: 4).

Romero presta atención a este tipo de detalles, las escenas de desplazamientos, de coincidencias en relación con su trabajo, pues tienen que ver con el modelo de composición de las tradiciones conceptualistas, cuyo horizonte es la participación y la eficacia política. De la visibilidad de las violencias locales, de la exposición de la marginalidad impuesta, en la colocación de la consigna o de la cartelería en un contexto donde efectivamente puedan

leerse, desde allí se espera el pasaje a otro modo de acción. Las obras buscan continuamente dar con la tecla para hacer saltar el engranaje de la dominación. Por eso también las repeticiones, las reediciones y el entusiasmo por agregar o volver a pensar ciertos detalles de las prácticas en sentido de su eficacia. En ese trajín de prueba y error opera la poética de Romero.

### **Subjetividad, acción y colectivos**



Juan Carlos Romero. 2017. La desaparición. Impresión tipográfica. Parque de la memoria

En Romero, el recurso de “cita” es una forma de polifonía, en esas voces conviven geografías, estilos. Cada cita trae además el bagaje material del sitio previo de enunciación. Podemos observar por ejemplo, cuando en los libros el artista reproduce las imágenes de Lee

Miller o el decálogo de Da Vinci, cómo el reposicionamiento ilumina las posibilidades estéticas de los materiales al acercarlos. Es decir, puede observarse el funcionamiento de los presupuestos compositivos en un tiempo y espacio diferente al de su creación. Así, al reunir tales enunciados, el artista produce una intervención en el presente, con materiales de tiempos anteriores, en línea de una temporalidad astillada que transforma los efectos de los originales. Desde el procedimiento compositivo, con el uso de fragmentos, el artista consigue articular una proposición dirigida a su época. Con estas prácticas de repetición, variación o copia se ensayan modos de conocimiento, pues al juntar las formas en un espacio nuevo es posible reconocer cuánto de esas imágenes pasadas tocan fibras de la sensibilidad contemporánea, de acuerdo a los claroscuros que impone el presente. Variable, lo sabemos, el retorno de lo desplazado depende de las condiciones de enunciabilidad y visibilidad que le permitan ser dicho, visto y percibido (Cfr. Rancière 2014). En ellos el pasado muestra una relación viva con la experiencia y aquello que parecía perdido recobra actualidad.

Al tinte polifónico en la producción de cartelería, Romero suma la aclaración del emplazamiento geográfico donde serán ubicados los afiches para su exhibición. En algún margen, los carteles (aquellos que ya mencionamos pero asimismo otros igualmente conocidos, *El tercer milenio una cagada* de 1999, *Soy el ángel de la desesperación* de 2008, *Me golpea* de 2009, *Ahora somos todos negros* de 2009, 2010) poseen la referencia a la ciudad o al país, o a alguna agrupación involucrada en la construcción del proyecto. Es decir, se referencian las condiciones que hicieron posible esa aparición singular. De este modo el trabajo sitúa las redes de colaboración que operan en la consigna, es una forma de tender lazos y también de respaldar la obra.

Además, señalar esas tramas es una manera de apropiarse de la técnica, al mostrar la importancia de los diferentes roles en cada acción. En estos casos, en lugar de un aparecer del fenómeno estético como si fuera producto de un instante de revelación, Romero elige poner las marcas que asocian a las personas con los mecanismos y con las instituciones. Es un recurso pedagógico en la tradición de las izquierdas, señala aprendizajes y transmite los matices que le aporta al proceso cada espacio. Esas marcas son de algún modo unas instrucciones, pues su horizonte es aquel que señalaba Walter Benjamin –quien dijo haber aprendido de Bertold Brecht– cuando alentaba a participar del aparato de producción siempre modificándolo en un sentido revolucionario (Benjamin 2019: 113). En este caso se trata de la conjunción de experticia con la información de los recorridos estructurales para dar cuenta del proceso que sostiene cada obra.



Como vemos, la producción de Juan Carlos Romero se orienta hacia lo colaborativo<sup>62</sup>. Por un lado desde el palimpsesto, con las citas que multiplican la autoría, pero también desde el número de personas que componen y activan las reediciones de sus carteles. Los trabajadores gráficos serán un ejemplo especialmente relevante en este sentido. En las imprentas Romero se mueve a gusto, conoce los cajones y resquicios de cada taller, pero son los imprenteros quienes terminan de montar las planchas y poner a punto las máquinas para su buen funcionamiento. Allí es el artista quien pregunta sobre los detalles y luego espera para ver ejecutados sus pliegos. Del mismo modo, cuando la tarea tiene por objetivo la intervención en las calles, de la actividad participan los grupos llamados “cuadrillas”, un término que designa al conjunto de personas que elige las paredes y pega los afiches. En las pegatinas públicas puede verse su acompañamiento que en muchas oportunidades ha sido fotografiado. La práctica de grupo permite descentrar la figura del artista y multiplicar la capacidad productiva de acuerdo a la forma en la que se tiende la red. En ella el artista es también un montajista, repartidor de volantes, publicista, figura pública. En este sentido, para considerar los alcances de estas obras gráficas es central referir a las estrategias de posicionamiento en el espacio social, que son en la misma medida tanto singulares cuanto compartidas.

Así, los colectivos construyen también una intimidad. En cada obra hay una cercanía. Pero a su vez esa delicadeza, el afecto que parte de las personas involucradas, se percibe también entre los sujetos y los materiales usados y entre el grupo, el emplazamiento y el cartel. De allí vuelve la pregunta por la importancia actual de estas exploraciones estéticas, por la eficacia de aquello que en tiempos del arte de los medios condensaba de manera novedosa la velocidad de su presente, y que volveremos a plantear para escenarios más próximos en el capítulo tres. Insistiremos entonces en la posibilidad de conectar estos episodios con prácticas posteriores a los años 2000, porque un aspecto central en este recorrido investigativo es la pregunta por la actualidad de un procedimiento al repetirse. Como venimos observando, ciertas maneras de hacer y el uso de un tipo de materiales persiste. También la necesidad de acercar otros oficios, porque se recurre a ellos para completar los proyectos. En estos casos, lo artístico recuerda su proximidad con el trabajo de obra, es decir, con la manufactura, la albañilería, el trabajo en serie, el taller.

---

<sup>62</sup> Usamos aquí esta expresión menos en un sentido de participación, caro a las proposiciones de la época, muchas de las cuales interpelaron al espectador en dirección de hacerle reaccionar o actuar en el momento de la puesta en obra, y más bien lo usamos en cuanto concierne a la práctica de armar redes de organización del trabajo.

## Archivo, uso y futuro

Al comienzo de la segunda parte de este capítulo decíamos que los soportes fijos como la madera, el papel, la tela o el granito exponen un rastro. Es decir, luego de transcurrida la vida de la obra alojan una materia residual, un resto que reivindica su parte en lo acontecido. El afiche de papel, por ejemplo, tiene vida breve, en pocos días puede ser arrancado o arrastrado como basura. Ese destino supone que, muchas veces, sea diseñado para operar sobre una coyuntura muy específica, aquella próxima al contexto inmediato de creación. Por ese motivo cuando tiene un fin estético suele considerarse una intervención artística menor.

El caso de cartelería que traemos, *Violencia* de Juan Carlos Romero, parte de esos presupuestos pero los desarticula. Cada vez que renueva su aparición la obra reaviva desde el título un interrogante sobre el funcionamiento de esta fuerza en las sociedades. A pesar de ello, la materialidad elegida para la reproducción de obra esquivada la duración y en la misma acción de distribuir los afiches o volantes se anticipa un sentido inesperado desde su condición efímera. Por eso la pregunta por la vigencia de este procedimiento es también una pregunta material. En este caso ¿Cómo es la memoria que reactiva la obra desde el papel? Luego, ¿Cómo guardamos los restos de esas acciones? Y luego ¿Es importante todavía el papel si nuestros entornos digitales parecen dejar existir solo virtualmente la potencia revulsiva de los objetos?<sup>63</sup>

En las próximas páginas abordaremos un aspecto de las políticas del inventario (Rolnik, 2008) en el campo de los debates culturales. Para ello continuamos pensando desde el acervo de Romero, en clave de su interés coleccionista, en el sentido que con Walter Benjamin buscaremos precisar, y de su compromiso archivístico. Ambas tareas integran un horizonte de imaginación de la historia porque proponen un modelo centrado en el carácter menor de ciertos episodios colectivos. La historia antes que un relato cronológico es aquí más bien la

---

<sup>63</sup> Aunque la desmaterialización de las artes no coincide exactamente con la insustancialidad o lo intangible, sin embargo hay algunas coincidencias que atender. Es notable la tensión entre la insustancialidad del contenido digital contemporáneo y lo efímero premeditado en el uso del papel, por ejemplo en el uso del volante o el panfleto. Algo allí se vincula a la problemática del cartel luego del cambio de milenio. La insustancialidad aparente del entorno digital transforma en transmisiones o datos todo el conjunto de multiplicidades materiales y subjetivas que conforman las acciones estéticas. Es otra modalidad de relación estético-política. Como dijimos arriba, volveremos sobre esta inquietud en el último capítulo de la investigación pues interesa indagar sobre el problema de los materiales cuando dialogan en otros escenarios.

narración de la vida de una época a partir de sus materiales. Nos detendremos entonces inicialmente en las estrategias de aquel personaje que, según la lectura de Benjamin, tiene como actividad principal recordar.

En 2013 Romero como parte de la *Red Conceptualismos del Sur* (RedCSur) manifiesta la voluntad de hacer público su acervo, una colección de piezas reunidas por el artista desde muy temprana edad. Entre los originales había volantes, revistas, cientos de recortes, en diferentes estados de conservación. Pero centralmente, para este trabajo, quisiéramos resaltar la cantidad de afiches publicitarios y gráfica de propaganda política y sindical sacados de emplazamientos urbanos (despegados en muchos casos por el propio Romero de las calles donde estuvieron fijados)<sup>64</sup>. En consecuencia se conformó por esos años la “Asociación Civil Juan Carlos Romero–Archivo de Artistas”.

Al tiempo de comenzada la tarea algunas instituciones, en diálogo con Ana Longoni y Fernando Davis, deciden apoyar diferentes instancias del proceso, especialmente para inventariar parte del archivo. Es el caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, de Buenos Aires. Una vez constituidas estas alianzas, en un convenio cuatripartito, el acervo fue trasladado a una casa del barrio Monserrat en Capital Federal, este lugar se destinaría a la conservación de diferentes materiales, la mayoría en soporte papel<sup>65</sup>.

Años de reunir prolijamente estos elementos parecían sostener en Romero una convicción sobre el uso futuro de los documentos. Su coleccionismo se orientaba en dirección archivística. Esa es la diferencia que esperamos establecer en este apartado, la construcción de la historia desde el compromiso subjetivo con los materiales, como paradigma entre las formas de conservación. Es decir, colecciones regidas por un principio individual luego pueden conformar piezas importantes de archivos contemporáneos, tanto sea para la exhibición como para su resguardo. Su caso, por tanto, permite analizar estas diferencias entre el archivo documental institucionalizado y la colección personal de orientación archivística, especialmente desde el tránsito entre uno y otro que propone el acervo. La

---

<sup>64</sup> En ese segmento de la colección trabajaron dos investigadores jóvenes del Instituto Gino Germani (UBA), Lucía Cañada y Ramiro Manduca.

<sup>65</sup> Cuando ocurre la mudanza hacia la casa de Monserrat y la catalogación, el lenguaje de las piezas –cuyo relato estaba supeditado a la visión del artista, a su manera de contar su historia a través de esos fragmentos– se separa de una visión unívoca. La catalogación y el traslado son insumos que contribuyen al pasaje del sujeto singular como única voz autorizada para recorrer el material de la colección, hacia el carácter público del archivo. Las piezas colmadas de aquel pasado individual se prestan entonces a trabajar como documentos. Otros relatos se vuelven posibles para estos materiales. De allí la importancia de la conformación de la Asociación Civil–Archivo de Artistas.

juntura trazada entre lo singular y lo colectivo permite repensar la colección, pero asimismo explorar una metodología en su gestión interna de selección y conservación<sup>66</sup>. En el fondo documental de Romero el capricho interviene las decisiones de los documentos conservados y tal es el desvío que quisiéramos observar a continuación<sup>67</sup>.

Teniendo en cuenta el acervo podemos plantear una similitud entre las elecciones de conservación de Romero y la propia producción de obra. Sus primeros carteles de tipos móviles, por caso, fueron afiches de campaña para elecciones sindicales de la empresa de comunicaciones donde trabajó en la década de los años sesenta y muchas de sus intervenciones artísticas, políticas, gremiales, surgieron desde el deseo revolucionario, acordes a su tiempo. Sin embargo, la singularidad se percibe en un leve desplazamiento: si bien ese ímpetu fue origen de muchas de ellas, en su obra la producción se orientó centralmente a hacer habitable la vida en el presente. Por ello, participa del llamado al despertar colectivo antes que de la abstracción utópica. Esa es la llave con la cual atraviesa los espacios culturales de las izquierdas desde finales de los años sesenta en Argentina.

A distancia de la romantización de futuro, posteriormente muy reprochada a la acción política revolucionaria, su producción se dirigía a colaborar con su tiempo histórico. Romero buscó producir espacios de reunión en torno del hacer estético y sostener la conjunción política entre quienes participaban de las acciones estéticas. Es decir, el deseo tendía redes allí donde era posible visibilizar un afecto común de articulación inmediata. Por eso el afiche o el grabado, la docencia, la performance y así también la colección, se incorporan orgánicamente en su trayecto. Mientras gran parte de las acciones de izquierda procuraban hacer saltar los mecanismos sociales y políticos que asegurasen la transformación total de las sociedades, sus intervenciones permanecían atentas a la construcción de un tiempo habitable.

---

<sup>66</sup> Entre los debates metodológicos actuales se encuentra aquel que opone la búsqueda de un método histórico asociado a los sentidos políticos y sociales de una época, con otro que garantiza en el acopio de los documentos una totalidad completa y objetiva. Ambos relatos movilizan diferentes aspectos de la historicidad. Como leemos en Giunta, según la definición historicista “Una historia debería aspirar a reunir todos los datos del objeto que estudia y, al mismo tiempo, evitar toda marca narrativa que la aproxime al relato, con todos los elementos ficcionales que éste comprende” (2010: 7) –así caracteriza críticamente la autora a esta visión de la documentación archivística por oposición a otros modos del hacer histórico–. Dentro de ese debate proponemos atender a los “elementos ficcionales” que concluyen la cita. Pues, buscamos afirmar que la ficción configura un aspecto intrínseco del material que observamos.

<sup>67</sup> En 2017 tuve ocasión de una breve entrevista con el artista. La inquietud inicial, que motivó el encuentro, se dirigía a sus carteles de tipos móviles, me interesaba saber si él los consideraba una forma de la poesía visual. Entonces supe que además de producir esa cartelería Romero guardaba una gran cantidad de afiches callejeros en aquella casona. Pude distinguir entonces su propensión hacia las colecciones. Quedamos en volver a reunirnos en un próximo viaje y la cita sería allí. Finalmente no llegué a conocer el lugar porque a pocos meses del encuentro Romero fallece y a finales de 2018 comienzan fuertes rumores de tratativas de venta del archivo. En enero de 2019 se supo que una parte del archivo había sido vendida y ya estaba fuera del país. Habían fragmentado el fondo documental para su comercialización.

Romero participa de la complejidad del escenario político argentino del último tramo del Siglo XX. En su producción funciona el sintagma de la historia entendida en sentido de la emancipación (por el período de producción estética), pero simultáneamente monta una historia fragmentada que aguarda su redención en pequeñas piezas de papel obra. De allí la importancia que tiene la colección en sus dos caras, pues a la vez que sostiene el capricho –aquello que señalábamos sobre cómo sólo la subjetividad del coleccionista puede decodificar las relaciones más singulares entre la historia colectiva y la pieza estética– del otro lado asegura la pervivencia de las huellas materiales, que esperan latentes otros modos de ser leídas. Esta es la tensión sobre la cual se establece la vigencia de su trabajo. Se constituye allí un materialismo superviviente donde el destino de la historia se aleja de las pretensiones lineales del historicismo.

Con esto, más que repetir una lectura muy asentada en la matriz benjaminiana o didi-hubermaniana, intentamos poner de relieve que aquello calculado como destino histórico, sentido único posible, dirección totalizante, es desmentido en las piezas mismas. Los documentos aguardan nuevos ordenamientos para resignificar ciertos olvidos y dotar de sentido al presente. En esa línea, el catálogo construido en conjunto y en colaboración con la *Red Conceptualismos del Sur* propone un modelo: su configuración se sostiene en la medida que la colección retenga ciertas huellas de origen. Cuando en 2019 fue público que una parte del archivo de Romero había sido vendida y enviada fuera del país, se conoció también que habían fragmentado el acervo en favor de su comercialización. Dos escenarios del coleccionismo se enfrentaron entonces, el de la adquisición por recomendación y valor de mercado, por un lado, y el de un coleccionismo vital y compartido, por otro.

En la actividad del coleccionista hay una garantía de continuidad, una espera del lector y del tiempo que permita descubrir lo que antes fuera un detalle menor entre las cosas cotidianas. Las instituciones si intervienen y se adecúan a los materiales que conservan pueden garantizar su cohesión y su sentido propio. Luego también agregar otra mirada, con sus respectivas determinaciones disciplinares. El desarraigo institucional, sin embargo, desdibuja esas genealogías.

Como el sitio particular que nos interesa dentro de esta colección es la cartelería política, es preciso considerar la acción de retirar de circulación ciertos afiches callejeros elegidos por el artista del tránsito urbano, pues suceden varias cosas en esa apropiación. Los afiches, carteles y volantes sustraídos conservan, por una parte, en su datación y detalles compositivos la

marca de la circulación social de su tiempo. Para el coleccionista resulta imprescindible agrupar los elementos del mismo tipo con vistas a su resguardo, llevar el cartel elegido hacia la colección y reunir, por caso, la mayor cantidad de tipo similar.

Por otra parte, coleccionar quita la utilidad intencional o práctica de las piezas en cuanto mercancía inmediata, en el gesto de su apropiación se construye un futuro posible para ese objeto valuado a la baja en el presente de su circulación. En el caso de Romero, al tratarse de obras efímeras y en papel la recuperación otorga cierta sobrevida al material. Los fragmentos o piezas –y aquí recuperamos la perspectiva de Walter Benjamin en *El París de Baudelaire*– una vez “libres de la servidumbre de ser útiles” (Benjamin 2013: 56) conocen un destino diferente del que hubiesen tenido en su función publicitaria. El fragmento pierde su obligación de mercancía y su valor de uso queda trastocado, como si al quitarlo de la circulación se olvidara su existencia y con ello permaneciera disponible sólo para los ojos del coleccionista. Allí radica la importancia de recordar el mecanismo de la adquisición, de configurar y sostener su relato, al menos hasta que ese fondo documental consiga instalar una lógica externa en la consignación de los materiales.

Sobre las circunstancias de adquisición para las colecciones, principalmente sobre libros, Benjamin traza algunas distinciones. Entre ellas se detiene en las particularidades de la subasta, la herencia, la compra en librerías, la compra por catálogos. Distingue las destrezas necesarias para cada una. Afirma: “Fechas, toponímico, formatos, encuadernaciones, propietarios anteriores..., todas estas cosas tienen que poder decirle algo, pero no de modo separado, sino que han de estar en armonía por cuya concordancia y profundidad el comprador ha de saber si el libro es o no para él” (Benjamin 2010: 341). Así, incluso en estos detalles la relación de quien colecciona y sus piezas es íntima, no es intercambiable, ni tampoco está sujeta a la especulación. Por ello la premisa de utilidad de los objetos es reemplazada por el valor del recuerdo. En cada pieza hay una memoria táctil.

### **Excursus: La organización colectiva**

En este sentido agregaremos unas últimas observaciones en cuanto al afán de conservación de Romero, pues es notable su intención de trazar un destino para esta documentación bajo la tutela de la organización colectiva y pública. Así, este apartado se extiende como una digresión respecto del desarrollo central de la tesis pero se integra en los vectores de legibilidad que trazamos con Nelly Richard. Con ello, consideramos importante destacar la inscripción colectiva del proyecto desde el momento mismo de su conformación y la posterior desatención a este trabajo ante la posibilidad de venta.

Al poco tiempo de constituido el catálogo, luego del fallecimiento del artista en 2018 y la disolución de la Asociación Civil, Galería Walden ingresa la colección como obra al mercado del arte. Se vende, en principio, el segmento “gráfica política”<sup>68</sup>. En la venta de la colección de Romero, como venimos señalando, el material físico es devuelto a su carácter de mercancía. Su valor histórico institucional es también objeto de especulación económica en el auge de las poéticas desmaterializadas y de los documentos autobiográficos. Diana Weschsler en una entrevista para el diario Crónica en su versión online, afirmaba: “En los últimos años hay una avidez por los archivos por la cuestión de la memoria y el arte conceptual... El archivo Romero está en el borde entre ser un archivo y una obra de arte. Esto lo hace codiciable para el mercado” (Weschsler 2019). En este escenario el valor de los archivos se eleva, pues se caratula como obra un material que desborda esa misma definición. De este modo consigue ser interesante para varios perfiles de venta, sea para instituciones dedicadas al trabajo de archivos cuanto para coleccionistas individuales.

Pero con la venta se produce una interrupción decisiva. Todo el trabajo de conservación y catálogo queda en suspenso con el traslado hacia el exterior. El desarraigo del material y la segmentación desarticula la narrativa construida a lo largo de los años. Quedan los fragmentos subsumidos a la imaginación del comprador y en su soledad se desactivan las tramas internas de relaciones.

Luego de la venta el repositorio digital es el único emplazamiento que refleja su vastedad inicial. En la página web *archivosenuso.org* se enumera, en una exhaustiva labor, incluso aquello que no pudo ser digitalizado, es la referencia actual más completa. En efecto, ahora

---

<sup>68</sup> Por la reconstrucción temprana de Ana Longoni y Diana Weschsler se supo que el segmento fue conservado como pieza conjunta, aunque el fondo documental, como dijimos, se dividió en varias partes para su venta. La compra estuvo a cargo de ISLAA, un instituto de estudio en artes situado en Nueva York. Las otras series, incluso aquellas del archivo personal de Romero aún no digitalizadas, no figuran vendidas ni se conoce su emplazamiento físico. En la página web <http://archivosenuso.org> de la cual participa la Red Conceptualismos del Sur están los registros digitales de “gráfica política” y “papeles personales”.

apenas puede entreverse –y con mucha dificultad– la dimensión original del fondo documental.

Así, la pérdida se vuelve un eje central del archivo. Es el núcleo del relato que hoy reúne los documentos. Por ello toma protagonismo la tensión entre la materialidad de las obras y el trabajo de digitalización, una zona relevante para las investigaciones actuales. En ese sentido recuperaremos una pregunta de orden teórico que Andrea Giunta formula a propósito del llamado *archive fever*. Dice la autora en *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, su libro de 2010, “¿La idea de un archivo digital universal no alimentará la certeza de que solo existe lo que está on line?” (2010: 51). El interrogante tiene algunas trampas, pues la historiadora en su libro construye series dicotómicas que luego desarma con matices. A lo largo del texto propone afirmaciones, a primera vista taxativas, y con ellas construye la lógica de su argumentación.

Postula, por ejemplo, al hablar de la multiplicación de los archivos virtuales, su riesgo de convertirse en “una sesión de fuegos artificiales ad infinitum” (Giunta 2010: 32); logra también oponer la tan alentada “democratización” de los archivos a una eficaz “política del conocimiento” (Giunta 2010: 32) o la “digitalidad” a la “accesibilidad” de los documentos. Es decir, términos que encontramos usualmente como sinónimos, aquí se contrastan con el reverso de sus usos posibles. Lejos de un optimismo ingenuo Giunta nos sitúa en el eje de ciertos problemas de latitud sur, entre el mercado internacional y la reconstrucción histórica.

Es significativo entonces comentar el doble signo de la digitalización. Su importancia para visibilizar los materiales, por un lado, y por el otro, diremos, la fascinación que ejerce en ciertos proyectos. Es decir, la capacidad de lo virtual de permitir una aproximación a los documentos y que contribuye asimismo al carácter lagunar del archivo. Recordemos aquellas que citaba Didi-Huberman en *Arde la imagen* (2012) para pensar la memoria: “nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y lagunas como de cosas observables” (Didi-Huberman 2012: 20), dice el autor. Bajo esa máxima las diferentes tareas de conservación podrían comprenderse como intentos sucesivos tendientes a completar aquello que por definición no es posible. Por eso la tarea es impostergable, pues procura sostener en el tiempo una visión de lo cotidiano, o al menos dejar testimonio de su existencia.



Giunta, por su parte, destaca la capacidad contradiscursiva de los documentos, afirma que “constituyen un repositorio desde el cual es posible construir otras historias” (Giunta 2010: 31). Lo hace desde una posición reivindicativa. Arguye que en Latinoamérica la tendencia hacia el archivo permitió trabajar materiales propios, rescatar documentos presentes en el territorio, incluso competir (con colecciones propias) ante exposiciones extranjeras. En esta misma perspectiva quisiéramos insistir con la venta del archivo de Romero como negativo de aquellas afirmaciones. Su recorrido de mercado forma parte de un circuito frecuente para las narrativas documentales del sur continental. En otras palabras, la geografía continúa disputándose desde lo tangible, en estos casos, de sus archivos. Por fortuna los aprendizajes colectivos se complementan con las herramientas disponibles. Aquí, la veloz digitalización deja un testimonio resquebrajado y cortante que permite todavía trabajar sobre la propia historia, aun a sabiendas de que constituye un breve fragmento del material original.

Ante esta coyuntura, más que una cronología –a la manera de un archivo ideal en donde todo material puede conservarse, con estrategias inamovibles de catalogación que producen un archivo objetivo, universal, permanente y que permiten abordar cada una de las partes– más bien los archivos latinoamericanos proyectan otros modos de trabajo. Leemos una vez más con Walter Benjamin: “La historia universal carece de estructura teórica. Su procedimiento es el de la adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En cambio en el fundamento de la historiografía materialista hay un principio constructivo” (Benjamin 2019: 317). En los últimos años es notable cómo este principio historiográfico al que refiere la cita está cada vez más presente y se tensa con lo efímero, especialmente –valga la insistencia– en los enclaves del sur global.

Quizás porque en el presente se vuelve cada vez más difícil negar el funcionamiento de aquello que se tiene y luego es desplazado o desaparece. Los materiales empleados en las investigaciones están constituidos bajo esta lógica. La mixtura digital y física, a la que se recurre cada vez con mayor frecuencia, confiere relevancia al lenguaje material de los documentos, pero a la vez hace visible la importancia de las hipótesis de lectura. En este caso, el archivo ausente parte de una visión dialéctica, una forma de reconstrucción situada que trabaja con el material despertando en él sus relaciones temporales. Por eso en la colección hay también un modelo en miniatura para esta práctica de la memoria histórica. En el caso de la colección de Romero el giro de la venta, acompañado de su catalogación y del trabajo de *Archivos en uso* muestra una posición materialista y latinoamericana, que define las condiciones de producción y de circulación de los documentos. Es compleja porque

contempla el uso de la digitalidad y porque busca tanto la conservación como la resonancia de los vastos recursos imaginativos del sur.

Allí reside un problema que Benjamin detectaba ya en el coleccionismo de Eduard Fuchs, que refiere al interés solipsista sobre las colecciones y construye su carácter agónico. Podríamos pensar en ese sentido la adquisición por parte de los compradores del segmento de gráfica política de Romero, porque esa acción pone en riesgo la posibilidad de llegar al corazón de la historia que aguarda en sus piezas. Cuando se adquiere una colección como objeto de arte para dejar que descansa en reservorios aislados, el riesgo es desvanecer el principio afectivo que reúne sus partes, bajo una mirada de mercado. Por tanto, esa colección precisa del trabajo múltiple a su alrededor, exige una confrontación para poder reactivar sus tramas internas. Así, el inventario de estas poéticas, además del registro que permite discernir aquello que se intercambia o su lugar en el paisaje de otras poéticas de archivo, responde al intento de constituir capas que permitan visibilizar, en los términos de Suely Rolnik, su propia carga poética. Es decir “la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente” (Rolnik 2008: 10). El almacenaje afectivo de la colección original se reúne con un principio arcóntico externo, pero su potencia se muestra solo en tanto colabora con la sobrevivencia de los materiales en un trabajo institucional arraigado en la mirada del artista.

La colección personal de Romero, por caso, está atravesada por el “principio arcóntico” de *capricho* que configura la unidad de las piezas y domina las relaciones entre los objetos. Los materiales están conectados por esa fibra íntima. La colección de Romero en este sentido, acompañada por la temporalidad de una vida humana y finita, consigue una disposición mixta, trabajada en primera instancia por el artista y que se reconfigura en la labor de conjunto con los investigadores durante el proceso de catálogo y archivaje a partir de 2013<sup>69</sup>. Desde los documentos, pero también en los intersticios entre ellos, el espacio de la colección conforma una zona material inédita. La construcción de esta historicidad trabaja con los

---

<sup>69</sup> La catalogación asegura asimismo que la información mínima sobre cada pieza quede establecida. Es un piso de trabajo para futuros recorridos, artísticos o de investigación. En estas páginas, por tanto, la hipótesis con la que trabajamos es que la actividad del coleccionista por su carácter político, devino archivo en un movimiento orgánico –acordado, construido– que permitió, en los términos citados de Suely Rolnik, la activación de su carga poética para el presente. La tarea de acopio del material asume, así, que hacer la historia es seleccionar pacientemente elementos del pasado común para contribuir a su documentación y relato. Romero contó, en ese sentido, más que con un afán historicista con una visión constructiva. El fallido horizonte revolucionario deja un siglo astillado que guarda testimonio del momento histórico, sus pedazos –afiches rajados, volantes, revistas, pequeños objetos– al salir del flujo mercantil quedan en suspenso esperando otra escala que los revalorice. En el caso de Romero esa escala es la de la historia.

restos y las posibilidades de reconstrucción de la memoria de los objetos. Así como Benjamin afirma, al desarmar su biblioteca personal, que la tarea del coleccionista es un ejercicio con la historia (“subraya la presencia del azar y el destino, haciendo revivir los colores del pasado” Benjamin 2010: 338) del modo análogo podríamos pensar la tarea de Romero con su archivo personal.

Además, decíamos, hay una especial atención a las formas de incorporar las piezas de colección. Ese momento también es una instancia política. Los afiches arrancados de la vía pública son un evento explícito en este sentido. A ello se agregan aquellos afiches o revistas guardados por colegas que fomentaron esa afición o también ciertos folletos que antes de su descarte fueron cuidadosamente recogidos con la intención de agruparlos junto a otros. Por estos movimientos sutiles la acción del coleccionista es un trabajo de lo menor, de lo mínimo. Es en los detalles, fiel al método montajista benjaminiano, donde la historia se articula.

Un depósito de piezas breves muestra el paso del tiempo. Restituyéndoles un uso, sea para la investigación o como insumo artístico, o sea simplemente para su visionado, las piezas adquieren nuevas formas de participación. Aunque fragmentaria, la imagen que retorna desplaza los sentidos iniciales para formar parte de una narrativa contemporánea. Puede entonces proponer otros puntos de partida para pensar su propio tiempo. De allí que el traslado de la colección de Romero signifique una deslocalización y aún así logre contribuir, en ausencia, a una lectura crítica (rasgada) de la historicidad en poéticas actuales.

La acción común y la elección de estas herramientas de trabajo, las propias dinámicas de su trabajo artístico, hacen del trayecto de Romero una vía situada para recorrer la memoria del último tramo del Siglo XX. Su colección en soporte papel muestra una conjunción fundamental de la época, las posibilidades técnicas orientadas a ciertas tendencias estéticas. El papel, al igual que su circulación urbana, evidencia un modo de producción que se ajusta a las experiencias y las maneras de pensar su tiempo. Si como dice Didi-Huberman cada vez que miramos o leemos habría que reflexionar sobre la ocasión que impidió la destrucción de ese material, cada documento es entonces una muestra en negativo de lo que ha sido y de lo que no pudo guardarse. Importa porque deja ver la laguna a su alrededor, el tiempo perdido que se aloja en sus partes. Por eso, sostenemos, el trabajo de investigación precisa reflexionar sobre las técnicas de acopio de datos según el tipo de documento. Su ficción interna, la que sostiene la estabilidad relativa del conjunto, es tan estructurante como las herramientas disponibles para el análisis.

Pero asimismo es fundamental la dirección de apertura, el horizonte sostenido durante el trabajo de acopio y catálogo en sentido de su socialización. Cuando al pasaje entre el coleccionista individual –la vitalidad en encontrar un nuevo cartel, el ansia de traer a la colección un tramo del paseo callejero– se suma un interés de construcción común surge una narrativa compleja. Habrá zonas inaccesibles que muestren lo inestable del relato, algunos papeles sueltos, objetos inusuales y fuera de catálogo. Ese carácter evidencia que el coleccionismo no es inmediatamente archivable. En ese sentido, problematizar las formas de continuidad para los documentos de otro tiempo es una tarea actual que precisa un método de abordaje. Será preciso trabajar multiplicando las tramas históricas para construir saberes tan imprescindibles como los propios segmentos de los archivos de papel.

### **Capítulo 3. Tácticas conceptuales en poéticas visuales contemporáneas**

Esta mañana mi pluma parece un rastrillo

Virginia Woolf

Luego de las propuestas teóricas y de análisis que desarrollamos en los capítulos previos, el recorrido que iniciamos, el último de la investigación, propone estudiar cómo funcionan ciertos usos del arte de la neovanguardia para un conjunto de poéticas visuales recientes. Las obras que conforman el *corpus* de estudio muestran una disposición particular hacia la tendencia conceptual, pero trazan nuevamente las relaciones entre la materialidad de los soportes de inscripción, los procedimientos compositivos (junto a sus formas de edición o políticas de archivo) y los procesos de escritura. Por ello, retomaremos aquello que lejos de reaparecer como síntomas de lo reprimido o repeticiones vaciadas de la tradición, más bien logra traer imágenes del pasado para revitalizar su eficacia. Leeremos cómo ocurre este desplazamiento en la propuesta de un conjunto de obras argentinas posteriores a los años dos mil atendiendo a estos tres vectores de legibilidad como sitios de referencia o sitios-fuente. De esas zonas de problemas se desprenden los operadores de análisis, las tácticas conceptuales, que en este capítulo corresponden a formas del señalamiento (el barrido, el borrado, el tachado y el hueco) y formas de la autoría compleja (la firma, la colección y el cartel). Cada una, además, se preocupa a su modo por la letra y la incisión (la caligrafía, el trazo libre y la tipografía mecánica).

El investigador Peter Osborne a propósito de la muestra *Hospicio de utopías fallidas*, retrospectiva dedicada a Luis Camnitzer en el Museo Reina Sofía de Madrid, señalaba ciertos resurgimientos de matriz conceptualista en las artes contemporáneas. El autor sugiere así el carácter anacrónico para el arte conceptual y con este rasgo logra reunir una zona estética amplia. Así, afirma Osborne, la corriente es menos un objeto de definición fija que “el producto histórico continuado de la aparición, en diferentes momentos y lugares, de la autoconciencia de un campo de problemas relacionados con el carácter conceptual del arte, que se articula, se desarrolla y se transforma a través de una serie de “soluciones” experimentales, críticas y artísticas” (2018: 47). Según esta lectura, el terreno de la corriente estética sería reconfigurado por el surgimiento constante de problemáticas afines y el vínculo entre arte y política que lo funda se sostiene sobre una forma de comprender la temporalidad.

Según el autor, los proyectos estéticos son modelos o propuestas para abordar coyunturas singulares. Es decir, las obras ensayan formas para construir vínculos con su tiempo. Así, las propuestas específicas del arte conceptual –cuyas tentativas de enunciación, según estudiamos en los capítulos previos, estuvieron marcadas por la originalidad de un pensamiento situado– se involucran de diferentes maneras con el entorno. Sea recuperando la línea de manifestaciones abiertas y explícitas (las de *Tucuman Arde* o poéticas como las de

León Ferrari) o también en la búsqueda íntima de la expresión (como en el ya citado análisis de obras de Mirtha Dermisache o en Alberto Greco, donde la politicidad se articula a partir del trabajo con una letra errante) esa temporalidad de emergencias se inscribe en el tiempo de un escenario sur continental atravesado por diferentes crisis y formas de violencia. De allí que quisiéramos reafirmar entonces, en primera instancia para este capítulo, la construcción de un tiempo impuro, un tiempo de ejercicios críticos, teóricos y estéticos donde, desde nuestra perspectiva, se ubica el trabajo de la producción conceptualista en su larga duración.

Cuando piensa lo contemporáneo, la investigadora argentina Franca Maccioni registra la transformación de las promesas históricas modernas en catástrofes, en el escenario de triunfo de un orden capitalista global y espectacular que ha acabado “por hurtar la potencia práctica de la literatura, la lengua, el sentido y la política en general” (Maccioni 2019: 3). De ese modo, el escenario de los fines que se anunciaba en la teoría y en las artes al promediar el Siglo XX (Rancière 2014; Nancy 2003a, 2003b) es menos el fin del mundo que el *fin del mundo del sentido*, según lo explica Maccioni en su estudio sobre la poesía argentina<sup>70</sup>.

Con ello, la autora insiste en la posibilidad de *recomenzar* lo común desde el pensamiento y la ficción contemporáneas. Es decir, su opción ante el devastador paisaje de la derrota es afirmativa: aunque las catástrofes indiquen el paroxismo del extractivismo del capital, y las urgencias y los horizontes de la política hayan comenzado a desplazarse –pero también, si la caída de los ideales de progreso crecientes en la modernidad definen su clausura y arrastran consigo las figuraciones progresivas o causales del tiempo y de la historia– esa gramática precisa una reescritura. El ajuste de esta perspectiva parte entonces de confirmar la tarea de producir una narrativa del presente, con maneras de decir singulares y formas específicas de visibilidad.

En el mismo sentido que su hipótesis, pero para el terreno de las artes, sostendremos la continuidad de unos modos de producción provenientes del arte conceptual que se encuentran ajustados a nuevos escenarios de crisis. Por ese motivo, sostenemos, la matriz del proyecto

---

<sup>70</sup> El proyecto de Maccioni en su tesis doctoral es sobre las formas de *recomenzar* la “potencia práctica” de la literatura. Se dirige hacia un pensamiento de la ficción, la imagen y el sentido. Para ello trabaja el diagnóstico del “fin del sentido de la historia” en la teoría de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière. Los tres autores, en el vínculo preciso en que sitúan la relación entre estética y política, permiten aclarar la disputa, desde la ficción, y más especialmente desde la poesía, del reparto de lo sensible en un sentido emancipatorio. En esa conjunción entre tiempo, imagen y mundo Maccioni da cuenta de las diferentes operaciones de la lengua poética para abrir o recomponer relaciones posibles con su tiempo. Como consecuencia, recordando los alcances del agotamiento de los operadores que habían tramado el sentido de la experiencia social y política, la apuesta por el recomenzar agrega la tarea posible y urgente de revisar los marcos de lectura de la crítica literaria en su relación con el presente. De ese modo tiende hacia una lectura de sus opciones latentes.

emancipatorio conceptualista pervive para imaginar formas de estar o de intervenir en la actualidad. En esta dirección, nos dirigimos hacia una recuperación de procedimientos composicionales propios de las corrientes conceptuales para mostrar un conjunto de supervivencias<sup>71</sup>. Por un lado, una primera serie se articula en torno del procedimiento de construcción de la letra e incorpora formas de borrado. Allí ubicamos el barrido de Verónica Meloni, y ponemos en diálogo con el tachado en la producción de Magdalena Jitrik y Mauro Césari. Luego, una segunda serie se articula en torno al nombre y formas de autoría compleja. Partimos de la obra de Lucas Di Pascuale y agrupamos obras de Leticia Obeid. Cada serie, asimismo, está vinculada a trayectos de los artistas conceptuales estudiados en los capítulos precedentes y se propone abierta a la inclusión de otros en cada cadena.

## **Primer apartado: Formas del señalamiento**

### **Verónica Meloni. Los barridos**

Este primer apartado se ocupa de dos formas del señalamiento, el barrido y el borrado. Ellas coinciden en un modelo composicional basado en la coincidencia de la línea para la escritura y el dibujo, a la que llamamos con Jean Françoise Lyotard (2014) *línea-letra*. Allí, letra e imagen comparten más que el mero espacio de exposición. Si en el siglo XIX el *ut pictura poiesis* significaba la necesidad para la pintura de adoptar el modo narrativo determinado por textualidad, las artes contemporáneas conviven ahora con otras lógicas de complicidad entre texto e imagen, construyendo distintas maneras de mirar y pensar las prácticas reflexivamente. Una breve historia de este entrecruzamiento es retratada por Michael Foucault (2012) en su lectura del famoso cuadro *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte. Su

---

<sup>71</sup> Esta categoría, cara al pensamiento didi-hubermaniano, ha sido abordada en el capítulo dos de “Imágenes del tiempo. Supervivencia y montaje en escrituras contemporáneas”, el trabajo final de licenciatura con el cual obtuvimos el título de grado (Cfr. La Rocca, P. Neuburger, A. 2016).



modelo ayuda a comprender el pasaje de una matriz textual a una mixta donde imagen y palabra se corresponden en un escenario de sobreimpresión.

La hipótesis de Foucault en el ensayo es que el cuadro está construido sobre la base de un caligrama deshecho. Es decir, el proceso de composición del cuadro, según Foucault, habría atravesado una instancia previa antes de conformarse como lo conocemos. La famosa leyenda, especula el autor, estuvo inicialmente incorporada al dibujo. Luego de ello texto y dibujo fueron separados pero conservaron por aquel enlace fundante una afección mutua. Sobre el cuadro dice el autor,

Del pasado caligráfico que estoy obligado a otorgarles, las palabras conservaron su pertenencia al dibujo, y su estado de cosa dibujada: de manera que debo leerlas superpuestas a ellas mismas, son palabras que dibujan palabras; forman en la superficie de la imagen los reflejos de una frase que diría que esto no es una pipa. Texto en imagen. Pero, inversamente, la pipa representada está dibujada con la misma mano y la misma pluma que las letras del texto: prolonga la escritura, más que ilustrarla y subsanar su defecto. Podríamos crearla llena de pequeñas letras mezcladas, de signos gráficos reducidos a fragmentos y dispersos por toda la superficie de la imagen (Foucault 2012: 18).

Y luego:

La invisible y previa operación caligráfica entrecruzó la escritura y el dibujo; y cuando Magritte volvió a poner las cosas en su lugar, tuvo el cuidado de que la figura retuviera en sí la paciencia de la escritura y que el texto nunca fuera más que una representación dibujada (Foucault 2012: 18).

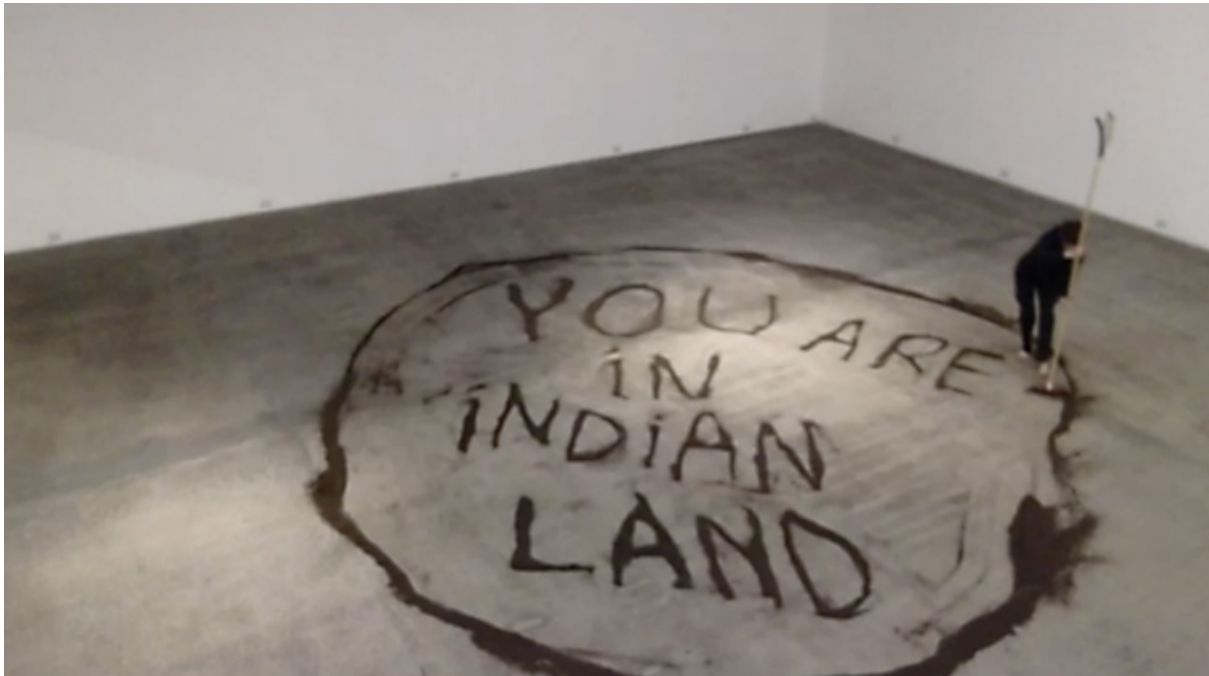
Insistamos, entonces, sobre el juego del caligrama para pensar el pliegue entre escritura y dibujo. Desde allí podremos avanzar sobre las escenas de barrido, borrado y veremos luego también, de hueco y tachado. Pues Magritte, vía Foucault, nos permite sostener la mirada en la tensión que conecta el nombre y la figura. Así el caligrama que propone el artista no

permanece a la vista en el cuadro, sino que su supuesta existencia dota de contenido gráfico a las letras cuando se rearmen sobre la superficie.

Sin embargo, Foucault aclara que hay una propiedad intrínseca a la composición de los caligramas: atender a la imagen en el caligrama es posible solamente bajo la condición de negar la trama del texto que la configura. Lo mismo en su contrapartida, leer las palabras requiere dejar de ver la imagen acabada. Así, la potencia del caligrama se encuentra en su decir dos veces, que conserva la distancia entre imagen y escritura. Dice Foucault:

Para que el texto se dibuje y todos los signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un chaparrón, hace falta que la mirada se mantenga por encima de todo desciframiento posible; hace falta que las letras permanezcan como puntos, las frases como líneas, los párrafos como superficies o masas: alas, tallos o pétalos; hace falta que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es voyeur, no lector. Apenas se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; todo alrededor de la palabra reconocida, de la frase comprendida, los demás grafismos, levantan vuelo, llevando con ellos la plenitud visible de la forma, y dejando solo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido (...) (Foucault 2012: 20).

Con esta cita Foucault define una manera de mirar, un punto de vista estrábico en el cual conviven dos maneras de ver. Como la mirada simultánea no es posible, el autor insiste en percibir las dos cosas, una a continuación de la otra. Es un juego de parpadeos que acorta las distancias y consigue entonces superponer los sentidos que cada una de estas posiciones arroja. Por eso la definición de Foucault se ajusta a las imágenes conceptuales que presentamos aquí, en tanto ellas son siempre complejas, porque en su punto de vista pervive tanto una información técnica cuanto una postura estético-política. Retengamos esta impresión de la teoría para pensar a continuación el *corpus* de obra que reunimos bajo la táctica de los señalamientos, especialmente en las escenas del barrido-borrado: si nos detenemos en la composición del trazo la sucesión de las palabras se corresponden con un sentido trunco, o por lo menos, suspendido. Pues bien, ante esa imposibilidad el texto como imagen permite otra oportunidad de sentido.



Verónica Meloni. 2021. Kawennì:ios. Galería El Gran Vidrio & Grace Exhibition Space

Para comenzar el análisis de *corpus*, de los trabajos del arte argentino reciente, partimos de dos obras de Verónica Meloni (Córdoba, 1974). Su búsqueda está en diálogo con otras producciones, ellas funcionan combinando formas y modos de hacer. Así, como decíamos, si bien la apelación al despertar colectivo propuesto por las fuerzas revolucionarias de izquierdas dio por terminado su programa político y estético al culminar el siglo –con la consiguiente desactivación al menos general de su funcionamiento– es posible observar que ciertas zonas de esos proyectos siguen operando como indicadores para una estrategia cultural sur-global.

En cuanto laboratorio de experimentación del sentido reúnen los problemas de la producción –esto es, un interés sobre la proveniencia de los materiales o el uso de diferentes espacios para la circulación de cada propuesta estética– con aquellos sentidos ligados en la imagen. De allí que una política estética<sup>72</sup> permita leer en las poéticas visuales la forma de un relato

---

<sup>72</sup> Usamos esta expresión en el sentido que le otorga Jacques Rancière (2016) en su proyecto intelectual. Menos que una disciplina, desde esta perspectiva la estética es el lugar donde se da forma a la experiencia, siendo por eso mismo inherentemente política. De allí que una política de la estética sea imprescindible en la tarea de distinguir los dispositivos que sustentan las narrativas culturales. En *El malestar de la estética* Rancière explica que si el presente de las artes fue definido como el de un tiempo post-utópico (2016: 28) –de un arte o bien devenido “modesto”, o de un arte de lo “irrepresentable”– es preciso alejar esa dicotomía para reconocer en la etiqueta de “arte contemporáneo” un recorte. Desde allí se instituye, dice el autor, un cierto uso del tiempo y del espacio. Por eso el arte contemporáneo más que una tendencia es un dispositivo que instaaura “las maneras en

actual. Si el escenario político –en el sentido restringido de los conflictos de gobierno– se encuentra urgido por resolver las coyunturas prácticas, el terreno de la imagen permite en cambio una combinación singular entre las urgencias y lo especulativo, en tanto conserva la posibilidad de lo que acontece intempestivamente. En su irreductibilidad con lo necesario, en su íntima relación con lo improductivo e incluso con lo inútil, las imágenes encuentran la garantía de su revitalización constante. Por eso, acercarnos a ellas es alejar el paradigma extractivista de la relación con el valor, pues el tipo de riqueza que proporcionan se condice tanto con su vínculo con el mercado cuanto de la despreocupación de una relación con la certeza. En ese quiebre es posible, para la producción de imágenes del arte argentino reciente, sostener un alto nivel de imaginación y productividad, con sus consecuentes ganancias de mercado, sin desconocer su potencia para describir la experiencia. La vitalidad en ellas depende menos de una afirmación inequívoca sobre el mundo que de la influencia y el desarrollo de las figuraciones para habitar su tiempo.

Las obras de Meloni que nos ocupan se inscriben en el escenario de los problemas contemporáneos y han sido instaladas –en nuestra lectura pero también en las citas internas que proponen las obras y en la línea curatorial de sus exhibiciones– desde los procesos del arte conceptual. Por caso, referimos el comentario de Carla Barbero sobre *Acción de los días* para la revista digital *Artishock* (2020) donde la curadora dice “Desde hace dos décadas, la artista [Verónica Meloni] desarrolla una práctica performática vinculada con la tradición conceptualista. Su trabajo se presenta como un complejo aparato de experiencia sobre el lenguaje, una forma de acceso a nuevas maneras de percibir y conocer la materia de nuestro mundo. En la obra de Meloni, el “suceso” se aloja en la condición efímera del acto performático, que habilita una sensibilidad común entre las personas que participan”. Mostraremos en estas páginas el funcionamiento y las referencias de este conceptualismo reemergente y esperamos demostrar en relación con este diagnóstico que ellas configuran un lugar estratégico para mirar aquellos problemas contemporáneos que describimos en el primer capítulo de este trabajo.

La primera de las obras se titula *Kawennì:ios* y la incluimos en la serie de barridos que la artista propone en línea de las intervenciones tituladas *Acción de los días* (2019-2021). La

---

que las prácticas y las formas de visibilidad intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración” y de allí que una política estética permanezca ligada a “una cierta forma de ser de la comunidad” (2016: 35). En esta dirección arte y política no son formas vinculadas, sino un conjunto de prácticas concomitantes. Según los términos del autor antes que un “auxilio” del arte hacia la política ellas configuran una topografía común. En la línea de estas argumentaciones comprendemos los procesos estéticos desarrollados en el capítulo.

segunda es una escritura *Sin Título* expuesta en la Galería Hache de Buenos Aires en 2018. Buscamos demostrar que forman un conjunto de imágenes sublevatorias en el horizonte performático de la artista y que sostienen una pregunta por cómo compartir el tiempo histórico desde su agencia material. Estas imágenes, por ello, son prolíficas para pensar la genealogía del arte conceptual. Es decir, leer aquí las tácticas permite abrir un abanico de motivos para cuestionar los sentidos estancos de la historia. Así, cada imagen de Meloni es la articulación de un traslado, el sitio de un desplazamiento material o el ejercicio de una estética crítica y situada que remueve entre sus capas el relato de lo vivo.

En esa dirección, Meloni tiene una posición crítica de variaciones, recuperaciones y desplazamientos. De allí la importancia epistemológica de ubicar el relato material de estas imágenes en sentido del anacronismo, tal y como lo sostiene Georges Didi Huberman (2009, 2011) en la estela del pensamiento warburgiano, y como lo vimos también según la perspectiva de Osborne. De hecho, las propuestas que reunimos aquí trabajan todas sobre modelos alternativos a una narrativa lineal como se comprendería en el sentido moderno. Por ello nos detendremos, en este apartado y en el próximo, en la consideración teórica de esta característica transversal.

Las obras que trabajamos producen desde la imaginación de un tiempo estratificado, así desactivan algunos supuestos sobre la temporalidad. Pensadores como Didi-Huberman (2011) o Giorgio Agamben (2015) advirtieron ya hace algunas décadas este cambio en la relación de la imagen con el modelo de la historia. Tomaron nota de una transformación en su función para el mundo contemporáneo basado en un trabajo conjunto entre las maneras de figurar el tiempo y los modos en que los acontecimientos construyen la historicidad. Estas matrices confirman el pasaje de un modelo cronológico hacia uno eminentemente anacrónico y cairológico en la ficción. En esta línea esperamos consignar para las escenas del arte de Meloni las maneras de comprender las latencias de la memoria, sus persistencias y reconfiguraciones.

La primera *–Kawenni:ios<sup>73</sup>–* es una obra de acción performática. Fue presentada en streaming por el Grace Exhibition Space (<https://www.grace-exhibition-space.com>) de Nueva York en 2021. En esta ocasión, formando sus letras con tierra y con un escobillón de mango alto, Meloni trabajó algunas frases en inglés. Esta escritura se inscribe en continuidad con otras propuestas de barrido de la artista, en una línea de su producción que creció con fuerza

---

<sup>73</sup> En redes sociales la artista traduce esta voz como “buenas palabras”.

durante los últimos años. La acción se montó en la Galería de Arte *El Gran Vidrio* de Córdoba, sin público in situ y el despliegue podía seguirse gracias una cámara colocada en posición cenital dentro de la sala. Las letras, en imprenta mayúscula, medían unos 110 centímetros de alto por 70 de ancho y la primera frase escrita fue *YOU ARE IN INDIAN LAND*. El “you” luego se trocaba por “we” y a continuación Meloni borraba “in indian land” para escribir la palabra “human”. Una segunda frase entonces arrojaba como resultado *WE ARE HUMAN* (con una transición intermedia en la que se leía *WE ARE IN INDIAN LAND*). Las frases estaban envueltas en un círculo de tierra bastante amplio dibujado también con escobillón por la artista. El momento del final se dedicaba al barrido total de las letras. Meloni devolvía la tierra a un montículo muy similar a aquel que daba comienzo a la acción, seguido de lo cual se retiraba de escena. La duración de la escritura se cuenta en unos 25 minutos<sup>74</sup>.

Hay varios ejemplos de esta serie. Entre ellas *Prólogo* (Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2018), *Escritura inestable* (MUNAR, Buenos Aires 2018; Ciudad de México, 2019), *Acción de los días* (MAMBA, Buenos Aires, 2020), *Retrato oblicuo, espejo turbio* (Ciudad de México, 2020). En ellas la artista enfatiza la condición del barrido como sostén para el desarrollo de otras tareas. Con ello, lleva hacia el terreno inesperado de la producción de arte la actividad de barrer y de ese modo le otorga visibilidad estética a esta labor cotidiana.

Hubo un crecimiento de esta línea de trabajo durante la crisis por pandemia de los últimos años, quizá por la centralidad que adquirieron ciertas actividades de mantenimiento o de

---

<sup>74</sup> Será necesaria una digresión visual sobre el círculo que envuelve o señala el espacio dedicado a la frase. El círculo es la figura que Alberto Greco, precursor de la performance pública en Argentina y heredero del ready-made, utilizaba para demarcar los cuerpos cotidianos que escogía incluir como obra. Sus señalamientos instalaron una relación vital entre el espacio y la praxis. La acción sobre el suelo, aquella que rodea con un círculo de tiza a los transeúntes funciona en su obra como la puesta a prueba de una serie de resistencias materiales y simbólicas. Para la interrupción del trayecto, Greco marca el suelo con tiza, una materia tan efímera como áspera. También incluye muchas veces su firma antes de fotografiar. La voluntad de transgredir materialmente el uso del espacio estético recae así sobre el soporte, ligado en este caso a la acción efímera. Esa productividad del círculo es retomada por otras artistas contemporáneas que rescatan la afección puesta allí. Es el caso que citamos de Meloni, pero asimismo quisiéramos incluir a Ivana Vollaró (Buenos Aires, 1971) como motivo de esta nota. Desde 2020 Vollaró exhibe en diferentes espacios una variación del círculo, con algunas características propias. Ubicamos allí el vínculo entre dos economías de los soportes, aquellas que llamamos “de los soportes fijos” con la de los “soportes dinámicos”, según la terminología que adoptamos para el capítulo dos, pues los círculos de Vollaró a veces se presentan impresos en papel y otras, en cambio, se exhiben proyectándose en el piso o en las paredes. En el primer caso suelen estar conformados por una línea estable (o son un caligrama o conjunto de trazos superpuestos), pero en el otro el círculo puede adquirir la forma de una proyección digital y dinámica que circula sin detenerse (parece extraído del software, porque simula reproducir aquella imagen que presentan los buscadores cuando algo demora en aparecer. Abstrayendo las referencias y según el trazo, es apenas un círculo entrecortado en *loop*). En la muestra *Post. Imaginar el después* (2020) curada por Silvia Dolinko y Cristina Blanco, algunos de estos círculos están expuestos. Entre ellos *El tiempo entre paréntesis* (2020) e *Intervención de sellos sobre muro* (2021). Con ello, el círculo retorna –si nos permitimos la metáfora– a una práctica de apropiación ajustada para otro escenario histórico.

cuidado al ser caratuladas como “esenciales” en la cadena productiva: aquello que desde la mirada conceptualista de Meloni vinculaba arte y política, cobra fuerza al ligarse con una problemática de la coyuntura. Desde la técnica del barrido ella propone una mirada sobre la relación del trabajo y los cuidados, o más precisamente, insiste en su visibilidad desde la escritura (la palabra, el nombre) vinculando ciertos afectos al trabajo.



Verónica Meloni. 2020. *Acción de los días*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Así, en 2021 la artista montó otra performance con características similares a las que mencionamos arriba, en este caso se tituló, precisamente, *Acción de los días*. El espacio era compartido y participaron junto con la artista los y las trabajadores de ordenanza del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En el último tramo del aislamiento preventivo de ese año, usando barbijos y con distancia entre quienes conformaron el grupo, el conjunto interrumpió el tránsito habitual de la Avenida San Juan sobre la que se ubica el museo. Algo de la famosa sentencia conceptualista que Lippard retoma de la contracultura punk, *Do it yourself*, resonaba allí en un giro que permitía colectivizar el significado de la frase. Con el aval del

museo (y en horario de trabajo) el colectivo barría sus propias sentencias construyendo letra a letra, con sus escobas, frases que se pensaron en conjunto: “Lo esencial no es invisible”, “Lucas”, “Vero”, “Rocío”, “Nos sobra tiempo nos falta vida”, “Entrar a un lugar y saludar” entre otros nombres y consignas. *Hágalo usted mismo* se traduce entonces aquí dos veces, es más bien un *Hazlo (tú mismo) con otrxs* como escriben Eugenia González Mussano y Alicia Mussano en una de sus *Banderas migrantes* (2021). Los ecos conceptuales resuenan, entonces, como estrategias de filiación o guiños a la historia, reinventados para espacios nuevos.

En esta ocasión Meloni agrega una característica reflexiva en la obra. La propuesta tiende una inquietud sobre la articulación entre obra y museo. Por una parte, las tareas de ordenanza se suspenden en la institución cuando los trabajadores están barriendo durante la performance. Es decir, uno de los resultados es el desajuste de la organización institucional. Por otra parte, la acción proyecta la sorpresa del público al ver a los trabajadores barriendo en la calle junto a la artista. De este modo, con el desarrollo de la acción, toma centralidad una labor comúnmente invisibilizada. La suspensión o la reconducción de la fuerza de trabajo hacia otras ocupaciones, en este caso de orden estético, hace lugar a la pregunta por el rol del MAMBA como institución, pero también del artista y el tiempo del espectador y de los trabajadores. Esto convoca un interrogante que puede plantearse en los siguientes términos: ¿Es legítima la suspensión del trabajo y una reconducción de la fuerza productiva como estrategia reivindicativa?

Habrá que observar entonces alguna de las repercusiones de la intervención. Entre ellas está disponible online una nota del Diario *Clarín*, el periódico de tirada nacional, titulada: “Valorá mi trabajo: el personal de limpieza del Museo Moderno hizo una performance sobre la avenida San Juan” (Poggi 2020). En principio puede notarse el énfasis del título en la acción de la cuadrilla de trabajadores, lo cual desplaza la centralidad de la artista en escena. El nombre individual aparece luego, recién en el epígrafe. Se produce así una jerarquización de los efectos por sobre la función autoral. Como señalamos antes para el caso Dermisache, hay una desarticulación de esta función en tanto se facilita una experiencia estética que excede la escala de la composición individual. Con ello crece la imprevisibilidad del resultado de la acción, pues son más las partes involucradas.

Pero además, en lugar de crítica institucional con consecuencias de ruptura –motivo que caracterizó algunas propuestas conceptuales de los años setenta, como vimos– la obra de



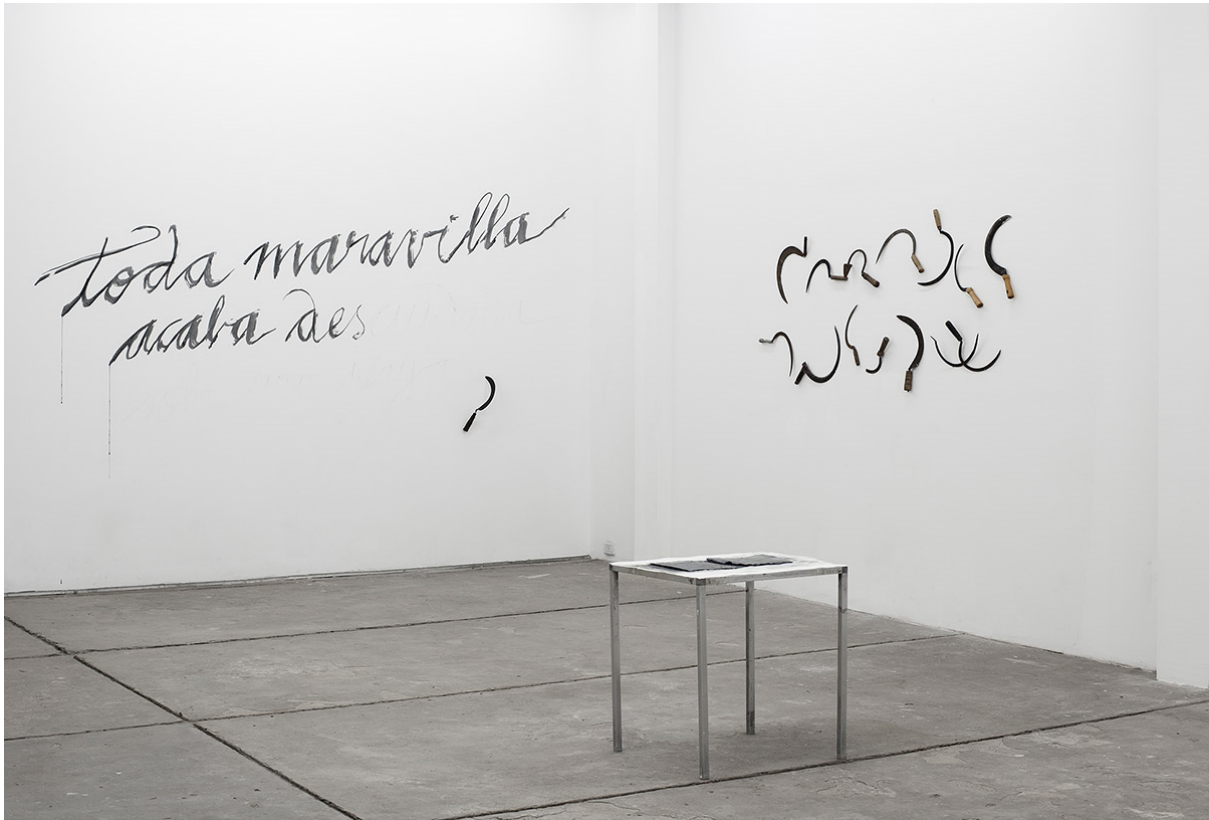
Meloni se ubica dentro de aquellas que transforman el espacio mismo del museo o de la galería, desviando su funcionamiento. Es decir, antes que abdicar de la institución la artista construye un uso táctico-coyuntural de ese espacio. Así, menos que un cálculo sobre los efectos posibles de la intervención en clave de rupturas hay más bien una presentación conjunta: la articulación manifiesta de unos acuerdos entre los participantes dirigida a mostrar los afectos en el lugar de trabajo. Recordemos entonces aquello que estudiamos a propósito de Dermisache para poner en diálogo ambas poéticas según las tácticas conceptuales reemergentes.

En el capítulo anterior dijimos que las sucesivas ediciones de las *Jornadas del color y de la forma* constituían un proceso, es decir, construían una temporalidad amplia. Sus procedimientos eran reapropiados en cada edición y transformados para cada coyuntura (Cfr. Nogueira 2015; Cañada 2015). De año en año algunas técnicas podían repetirse y otras ser suplantadas. Del mismo modo, los barridos de Meloni conservan una continuidad temática y material pese a las modificaciones del nombre en cada intervención, diferenciándose en sus alcances y enfocando diferentes preocupaciones según el espacio de la acción o la cantidad de personas involucradas. La propuesta de *streaming* de una acción individual en el espacio de una galería de arte, el caso de *Kawenni:ios*, es distinta de aquello que ocurre en una acción colectiva cuando los barrenderos y la artista ocupan la Avenida San Juan o la Plaza del Monumento a la Revolución de la Ciudad de México, en *Acción de los días* o *Retrato oblicuo, espejo turbio*, respectivamente.

En el primer caso, la expresión tiene una tarea solitaria y muestra una cierta intimidad de la escritura. Las frases están pensadas en secuencia y se dirigen a conmover a un espectador que debe estar frente a un dispositivo digital, con acceso a Internet. En el segundo caso, en cambio, lo colectivo se agrega como trama para la performance y la acción conjunta modifica las dimensiones de la obra. Hay otra escala para la organización, es mayor el espacio ocupado y también las posibilidades de diálogo que se auspician son otras. Además, con las obras se transforma el uso del tiempo. Una de las condiciones fundantes de los barridos es la acción efímera y conclusiva: la materia de la escritura vuelve a juntarse en su totalidad al finalizar cada jornada, y las palabras, antes desplegadas, dejan de leerse. Entonces sólo puede accederse al registro de obra –fotografías o videos– con las incomodidades propias de la mediación (y siempre que sean expuestos por aquellas personas o entidades que adquieren las piezas si éstas fueron vendidas).

Pero el tiempo mismo transforma su duración al destinarse hacia lo efímero. Desde la fugacidad se establece el ritmo de un tiempo modificado, desplazado, que muestra antes la constancia y la demora que la función cronometrada por las obligaciones. Como *Acción de los días*, lo decíamos arriba, utiliza para la performance el horario habitual de las tareas de limpieza del museo, la emoción por la diferencia carga el tiempo performático con otro espesor. Así, si dentro del capítulo anterior a propósito de Edgardo Vigo señalamos una dispersión del espacio poético, en esta serie de obras ese estallido del espacio textual está configurado por la temporalidad de la inscripción. Con materiales también efímeros (la hojarasca volátil, el polvo o la tierra) y sobre la superficie destinada a la impermanencia (el piso que se barre) estas prácticas acentúan un trabajo de sensibilidad hacia las diferencias materiales. Pues si la tela no es igual a la madera y el asfalto o las baldosas se distinguen del papel, esas diferencias operan con fuerza en la producción sensible de los artefactos estéticos. El trabajo de Meloni, entre lo fijo y lo efímero, se enlaza así con los nudos del arte conceptual.

### **Verónica Meloni. Las letras superpuestas**



Verónica Meloni. 2018. Vista de Muestra. Galería Hache de Buenos Aires. Foto: N. Iasparra

Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, su libro de 1978, dedica un ensayo al problema de las imágenes espaciales y las figuraciones geométricas del tiempo. Parte de una crítica a la experiencia temporal en la historia de occidente, la cual está afianzada, es su lectura, en figuras como las “líneas de tiempo”, los “puntos en la historia” o la “circularidad”. Desde esas imágenes el autor revisa el vínculo que une presente, pasado y porvenir junto a las funciones que cumplen en la narración del tiempo histórico<sup>75</sup>. A continuación, caracteriza el desajuste entre una concepción materialista de la historia y la visión cristiana teleológica del tiempo. Opuesta a una idea de causalidad o de pasado como hecho consumado (por lo tanto, según esa línea de argumentación, opuesta a una causalidad incuestionable) su lectura

---

<sup>75</sup> Es conocido el recorrido que hace Agamben desmontando las figuras temporales de la cultura occidental. Con Ana Neuburger abordamos este problema en nuestro Trabajo Final de Licenciatura. Aquella investigación recuperó la “metafísica-geométrica” que Agamben describe en el ensayo titulado “Tiempo e Historia. Crítica del instante y del continuo” de *Infancia e historia* (2015). El análisis nos permitió enlazar las consideraciones del mundo contemporáneo en la propuesta agambeniana con la crítica a la idea de progreso en el pensamiento de Walter Benjamin. Por otro lado, en el primer capítulo de su tesis doctoral (2019) Maccioni recorre también las transformaciones de las figuras temporales en occidente. A partir de los estudios de Agamben y Benjamin, entre otros, ubica la crítica del sentido progresivo o causal de la historia que fue fundada, argumenta, sobre el modelo teleológico de la línea de tiempo. Revisaremos ahora este problema.

reclama desprender la experiencia “auténtica” de la historicidad por fuera de aquellos modelos lineales (cfr. Agamben 2015).

Cada cultura posee, dice en el inicio el autor, una experiencia temporal. Con ese diagnóstico dirige su observación al pensamiento político moderno representado en la figura de la revolución marxista. Señala una desatención a la experiencia del tiempo en el materialismo histórico porque, dice, éste ha olvidado esclarecer la forma apropiada para su matriz de pensamiento. En ese sentido, insiste Agamben, no había posibilidad alguna de cambiar el mundo sin “cambiar el tiempo” (2015: 129) de manera concomitante<sup>76</sup>.

Cuando la investigadora Franca Maccioni aborda el problema en la estela del pensamiento de Jacques Rancière, dice:

A los diversos pensamientos que postulan el fin de la teleología, del sentido dado y direccionado como el fin de un período histórico (trazando también ellos su propia teleología evolutiva que traduce los cambios en los modos de producción, de circulación y de recepción del arte y el pensamiento contemporáneo como cortes temporales en la historia efectiva), Rancière opondrá otro marco de inteligibilidad. A partir de la noción de régimen intentará ‘replantear ciertos problemas que confunden irremediamente nociones que hacen pasar a priori conceptuales por determinaciones históricas y recortes temporales por determinaciones conceptuales’ (2009: 8), mostrando que tras ellos se oculta siempre un pensamiento performativo del tiempo y de la historia (Maccioni 2019: 46).

La captación de la ficción performativa que sugiere Maccioni es determinante para estudiar las representaciones sobre la historia. Como refiere en la cita, las filosofías que plantearon los distintos “escenarios del fin” durante el Siglo XX tendieron hacia una idea de clausura de época porque tal era el movimiento de su modelo progresivo. Por eso es posible luego, desde las sucesivas críticas a ese paradigma, reconstruir la despertencia fundamental entre una

---

<sup>76</sup> La cita textual dice “El pensamiento político moderno, que concentró su atención en la historia, no ha elaborado una concepción adecuada del tiempo. Incluso el materialismo histórico hasta ahora no ha llegado a elaborar una concepción del tiempo que estuviera a la altura de su concepción de la historia. Debido a esta omisión se ha visto inconscientemente obligado a recurrir a una concepción del tiempo dominante desde hace siglos en la cultura occidental, haciendo que convivan así lado a lado y en su propio seno una concepción revolucionaria de la historia con una experiencia tradicional del tiempo” (2015:129).

comprensión lineal de la historia y la forma efectiva del transcurrir temporal<sup>77</sup>. Ello permite abrir las teorías y reorganizar la imaginación del pasado y su relación con otras matrices temporales<sup>78 79</sup>.

En línea de este problema y junto con Didi-Huberman (2011, 2009) quisiéramos postular que el nombre para ese desmontaje crítico es *anacronismo* y su tarea es construir una narrativa distante de las pretensiones del determinismo histórico. Pues desde esta posición es posible echar luz sobre las relaciones causales, y aún también, sobre los movimientos, las reparaciones y los malestares de la historia. De allí que si una lectura de esta matriz aborda el problema precise devolver la atención hacia el terreno de la imagen. Pues las capas de la historia expresan en ella el pliegue entre lenguaje, imaginación y cronicidad.

Por ello Didi-Huberman al retornar a los orígenes de la disciplina histórica, de la historia del arte, señala sus dos comienzos. Primero con Plinio, “*el viejo*” y luego con Vasari, en un recorrido que recupera esa doble mirada que escinde a la disciplina desde el origen. La una,

---

<sup>77</sup> Giorgio Agamben aclara que la forma de la historicidad en la perspectiva marxista está orientada desde la praxis (2015: 142). La escisión fundante del sujeto contemporáneo radica en la contradicción entre el *ser-en-el-tiempo* hegeliano y la condición marxista para apoderarse de su naturaleza, a la cual refiere como el *ser-en-la-historia*. Con esa referencia, una perspectiva temporal fundante debe necesariamente partir de una crítica del instante y del tiempo continuo. Sobre esta comprensión de la historia han avanzado los denominados “nuevos materialismos”. En cuanto a una diacronía extensa en un sentido marxista es importante el trabajo de Jusi Parikka (2022) al que nos referimos en próximas notas.

<sup>78</sup> En este sentido extendemos un poco más las consideraciones de Maccioni. La autora dice: “Una misma idea acompaña la concepción moderna del tiempo y la anulación de la experiencia: aquella en que, homologada al conocimiento científico, la experiencia se vuelve esencialmente progresiva e infinita, algo que es posible hacer pero nunca tener. Desde esta perspectiva, tanto la experiencia singular cuanto el momento presente posponen su sentido relegándolo a la dimensión futura de un conocimiento absoluto, a un proceso progresivo y dialéctico que no tendrá sentido más que en la totalidad (que, por lo demás, nunca se alcanza)” (Maccioni 2019: 34). Esa representación de la temporalidad, dice, apoyada en la argumentación de Agamben, será la que hace imposible apropiarnos de las experiencias del mundo contemporáneo. Por eso, para pensar una posible refiguración del tiempo la autora se desplaza hacia el modelo cairológico de la política estética de Rancière. Así, una experiencia genuina de la historicidad sólo será posible en cuanto lo común asuma la “medida de la mezcla”, multiplicando el protagonismo de diferentes sujetos en la historia, según sus términos. Recuperar la pregunta por cómo recomenzar la historia en un sentido emancipatorio significa entonces atender a las nuevas distribuciones de los acontecimientos, destotalizar su lectura y por tanto, arriesgar maneras alternativas para figurar los tiempos.

<sup>79</sup> En un sentido concomitante será preciso revisar el uso de los términos “estratificación” y “variaciones” en el trabajo de teoría de los medios de Parikka. Publicado recientemente en español por la Editorial Caja Negra, con traducción de Maximiliano Gonnet, *Una geología de los medios* (2021) trabaja en un sentido complementario a los abordajes sobre la temporalidad que proponemos desde la matriz didi-hubermaniana. En la tradición de la geología y del materialismo de los medios, los conceptos que retoma Parikka operan en relación a la categoría de “tiempos profundos” que trae del alemán Siegfried Zielinski. En esta matriz la noción se ubica en dirección de los mapeos y los proyectos de excavación y recolección de materias primas, pues como afirma Parikka en la introducción “las relaciones con la Tierra también son parte de las relaciones sociales del trabajo y explotación que caracterizaron al emergente capitalismo industrial del Siglo XIX” (18). Asimismo el autor recupera la aproximación material a la cultura medial de Friedrich Kittler acercando esta arqueología de medios de sesgo foucaultiano hacia una geología de medios extensiva, que revive el interés sobre la forma del archivo y del conocimiento. Por eso su historia estratificada es multidisciplinar y reorienta los esfuerzos hacia un nuevo materialismo ecológico de base territorial. Estas lecturas de publicación reciente comienzan a resonar en nuestro trabajo y abren una vía de estudios para próximas indagaciones.

arborescente (2011: 103), en la cual los objetos estéticos son una manifestación, entre otras, de las artes. La medicina, por caso, aclara el autor francés, era estudiada como un arte. Por eso sus consideraciones merecieron los mayores desarrollos en la publicación de la *Historia Natural*. Luego, la historia del arte de Vasari, una repetición o el recomenzar del modelo antiguo pero centrado ahora en la ejecución de las artes liberales. En ambas los sentidos del discurso sobrellevan una trama imaginal anudada en este relato doble del origen. Pues cualquier hecho del pasado, incluso el establecimiento de una zona del conocimiento, es menos un elemento inmóvil y objetivo al que el historiador vuelve para recobrar su sentido pleno que la materia del pasado retornando bajo la forma de una actualización<sup>80</sup>.

Lo que trae el autor es, entonces, la forma de una genealogía siempre cuestionada y siempre en devenir, habitada por la temida *bestia negra* (51), nombre mítico para el anacronismo. Con él la totalidad del saber se desplaza hacia un terreno de fisuras, de suspensión y construcción de desacuerdos. En la incomodidad de esos cortes, o también en los restos desprendidos, transformados en el correr del tiempo, aquello inacabado o siempre abierto, que permanece pero que es también ruptura en la imagen misma, a esas variaciones corresponde una narración. Así, es la discontinuidad que será retomada una vez y otra la herramienta con la cual comprender, al menos provisoriamente y ensayando a cada paso, la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen<sup>81</sup>.

Luego del fin de los grandes relatos y de la épica de la revolución la imagen será entonces, en esta perspectiva, el lugar donde recomenzar las gramáticas clausuradas. Ha sido dicho ya en otras ocasiones y por diversos autores (Didi Huberman 2009, 2011; Agamben 2010, 2015; Rancière 2016) hacer lugar al malestar –es decir, perturbar ese orden pautado– es restituir un aspecto importante de su funcionamiento. En esa duración, entonces, el relato material que proponemos a partir de las obras de los artistas del arte argentino reciente del *corpus* trabaja con el tiempo de la imagen, con sus capas y se encuentra con el archivo que se construye a su

---

<sup>80</sup> Habría que pensar empero ese origen de la disciplina también en un sentido puramente benjaminiano, con la figura-fuente o imagen matriz del torbellino de tiempos, como lo recuerda el propio Didi-huberman cuando cita un fragmento del trabajo sobre el Trauerspiel. La cita dice, “El origen aun siendo una categoría plenamente histórica no tiene nada que ver con la génesis (...) El origen es un torbellino en el río del devenir y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren del aparecer” (en Didi-Huberman 2011: 128). Sólo desde allí será posible recusar una vez y otra las posibilidades de un inicio discreto para la historia del arte.

<sup>81</sup> El vínculo entre la continuidad, la discontinuidad, el retorno y los desplazamientos serán los articuladores de este capítulo. Con ello buscamos dar cuenta de la predominancia actual de una comprensión del tiempo estratificado. Así, si con Michael Foucault es posible pensar una arqueología del saber, en la perspectiva de Jusi Parikka (2022) la continuidad de ese proyecto está construyéndose en línea de una geología de imágenes materialistas. La relación entre la historia, el tiempo y la imagen, entonces, será analizada con esta complejidades en los artistas del *corpus* que estudiamos en este capítulo. Volveremos sobre esto en cada caso.

alrededor. Por extensión, depende también de sus lagunas. Esto significa que, anulado el relato casual, los hechos y materiales que reúnen los y las artistas para disponer en sus obras no son objetos pasivos, esto es, lejos están de aspirar a una síntesis armónica en su relato, más bien cada uno es materia de trabajo.

En esa dirección volveremos ahora al trabajo con la producción de Meloni. Recuperemos parte de la muestra *Su aspecto es criminal, su corazón divino*, una exhibición colectiva montada en la *Galería Hache* de Buenos Aires en 2018 de la que ella participó. En ese espacio la artista colocó algunas piezas, de las cuales una en particular presenta un problema del lenguaje. Es una obra sin título, escrita o punzada con una hoz de una colección de hoces que coloca en exhibición en una pared contigua a la frase escrita de la que nos ocupamos. En el texto se lee: “toda maravilla acaba des” y la última ese, delineada ya casi sin tinta, desvanecida, queda en suspenso y se completa en relación con la pared blanca sobre la que se apoya. La frase se sostiene con cierta elegancia, en una cursiva anticuada que convive en conflicto con los artefactos que la rodean. Todo en un espacio a medio derrumbar tomado por los tonos grisáceos que predominan entre la oposición del blanco de las paredes y las obras de otros artistas<sup>82</sup>.

Meloni muestra allí un poema inconcluso. Una escritura interrumpida por la falta de tinta o por la pereza de escribir, quizá expresión misma del agotamiento de quien quiere decir algo ya sabido, algo para nada nuevo. Porque no es en la sintaxis o en la gramática donde el verso cobra forma definitiva, sino en el modo preciso en que las palabras se inscriben sobre la pared. Ese cruce es la clave desde donde quisiéramos enfocar el problema que atraviesa la cuestión de los soportes en el terreno mixto del arte contemporáneo y la letra en sus derivas visuales.

En el caso de Meloni el uso del soporte fijo problematiza la idea de espacio al vincular la temporalidad de lo efímero y construir con ello una metáfora visual del mundo contemporáneo: la pared y este sitio en derrumbe se revelan propicios para explorar la duración de esa escritura expuesta. En el presente y bajo la condición de aquello que desaparece a velocidad ante la urgencia de las múltiples amenazas políticas, pero también en relación con la experiencia contemporánea del tiempo, asociada a lo inmediato, la propuesta

---

<sup>82</sup> El contraste funciona a partir del negro de las estructuras metálicas de Eugenia Calvo o sus dibujos, del grafito de Elena Loson o el negro de las letras dispersas de Ivana Vollaro. Allí se conforma un paisaje casi monocromo, apenas desviado por los toques de color que proponen las hojas caladas de Lucas Di Pascuale, de su obra *La generosidad es revolucionaria* (2018), y el “Mensaje caníbal” de Susana Gamarra. El sitio web de Galería Hache conserva el catálogo de la muestra.

de Meloni adquiere relevancia. Su “maravilla des” anuncia la urgencia ante un tiempo de crisis que acontece mientras se produce su escritura. En este sentido, si la hegemonía de los medios impresos ha acarreado un cierto reparto visual de la información, hay un proceso de reestructuración del pensamiento que puede explorarse a la luz de las posibilidades del reparto visual. La imagen conceptual, en este marco, su “simplicidad material” (la expresión es de Osborne, 2018: 52), articula la dimensión semántica del plano lingüístico, el ámbito gráfico de la letra y la precariedad de los materiales para construir una propuesta.

Así, la fugacidad de la obra de Meloni se decide por la letra y por la incisión con tinta. En este sentido, hay una elección sobre la densidad del soporte fijo para expresar la condición sutil y pasajera de la obra. La *desmaterialización* que propone Meloni se produce por la reducción de la escritura en su desvanecerse sobre el soporte. Esa coincidencia final sobre el blanco muestra la importancia del carácter medial de la pared, pues la “simplicidad” (el término es de Osborne, como vimos arriba) de su construcción dialoga con los disponibles técnicos y los problemas estéticos que se desprenden de tal cruce. Así, moviliza desde el soporte un interrogante sobre la imagen derruida en las narrativas del arte argentino del presente.

Como comentábamos antes, la artista coloca las hoces en una pared colindante a la de la del texto escrito. *Disgrafía para un solo carácter* es el título que recibe el conjunto de estas herramientas. Son piezas únicas, herrumbradas por el paso del tiempo. En el hierro, el cobre y la madera, pero también en la forma curvada de su diseño guardan la memoria del trabajo sobre la tierra o con el cereal. Su función, otrora en relación con tareas agrícolas, están desplazadas y una en particular es el útil de escritura con el que se traza la frase de la obra vecina. Luego de la escritura es misma hoz se clava a la pared bajo las letras, en el espacio que podríamos pensar destinado a la firma. La disposición actual rescata, póstuma y efímera, la tradición de la hoz y el martillo, un archivo de la cultura contemporánea que vuelve para interrogar sobre la fuerza material de su tiempo.

En el desplazamiento de la hoz como herramienta de segado o poda, a la hoz como instrumento de escritura –pero también, de la hoz como objeto técnico a la hoz como metáfora de la recuperación de una escritura política de izquierdas– se expresa la posibilidad de construir desde el trabajo una lengua poética y política. Por ello, podemos afirmar, el



instrumento no está escindido de la apropiación del lenguaje o de su captación plástica<sup>83</sup>. Nuestra hipótesis de lectura plantea, así, una recuperación conceptualista que pasa por el texto. Es decir, el desvanecimiento de la letra ejecutado por la hoz es una praxis sobre los jirones de la temporalidad teleológica del marxismo<sup>84</sup>. A su vez, la condición efímera de la escritura de la frase única, punzada cada vez, tensa con lo perdurable y por lo tanto también con lo archivable o acumulable. En esa apuesta articula una parte importante de la obra de Meloni se destina al trabajo paciente de lo efímero. Esto es, su escritura trabaja alejando la preocupación por el uso futuro de los objetos.

En este sentido asociamos los trazos de la artista a los grafismos que fueron estudiados en el capítulo anterior. Señalamos ya en aquellas páginas la importancia del manuscrito y de la presión táctil en la exploración conceptualista de la letra. Vinculamos tales usos a las pasiones movilizadas por la coyuntura social. Pero Meloni suma ahora el cuerpo en performance. Escribe mientras su cuerpo lleva y trae la materia del tintero al soporte. Como dijimos, la politicidad de estas propuestas aparece en la gestualidad y elocuencia de los trazos. Así, si la destreza caligráfica recuerda los grafismos o las letras de Ferrari, la acción performática añade un elemento para el análisis. Por eso, la cuestión del muralismo no es menor.

Meloni en esta obra trabaja sobre la pared, con una letra a gran escala y enfatiza el desplazamiento corporal requerido para la acción. Agrega una capa de sentido al involucrar los instrumentos de la escritura con el gesto vivo y registrado en fotos. De allí que podamos

---

<sup>83</sup> Nos interesa pensar aquí la cuestión del objeto técnico en línea de una recuperación del legado de André Leroi-Gourhan (1988, 1971). En relación con las artes, la mediación del instrumento es una variable importante del análisis, pues es inseparable del modo como comprendemos el mundo. Para una aproximación a estos temas sugerimos la entrada sobre “herramienta” del *Glosario de filosofía de la técnica* (La cebra, 2022). Luego, para un análisis comparativo de las categorías de útil, instrumento y herramienta, así como para el estudio de las nociones de objeto, aparato o artefacto técnico especialmente en Randall Dipert, Karl Marx y Gilbert Simondon recomendamos la tesis doctoral de Darío Sandrone (2016) titulada “Aportes para una nueva concepción del diseño tecnológico: un estudio filosófico de su naturaleza y su rol en el cambio tecnológico”.

<sup>84</sup> En relación con el instrumento y a propósito de la medialidad, en el capítulo “Materialidad. Los fundamentos de los medios y la cultura” Jussi Parikka (2022) dice: “los medios estructuran cómo son las cosas en el mundo y cómo las conocemos”. En el mismo sentido, explica cómo las tecnologías construyen el tiempo, pues dotan de diferentes velocidades a la experiencia humana. Parikka lee la tradición marxista y puede por tanto sostener desde allí que la geología, o en otros términos, los vínculos con la tierra (Cfr. 2022: 18) forman parte de las relaciones de trabajo y explotación. Por eso, también puede afirmar que una teoría de los medios exige una lectura desde la tradición del materialismo. Es decir, si el mapeo científico orienta la distribución de los recursos naturales, los estudios geológicos son necesariamente geopolíticos y contribuyen a la comprensión de la base material del mundo. En sus términos “La geología no trata solo del suelo, la corteza y las capas que les dan a nuestros pies un terreno sobre el cual asentarse: la geología está conectada también con el cambio global así como con la economía política de la producción industrial y postindustrial. Se conecta tanto con los mundos de la vida geofísicos de vasto alcance que sostienen la vida orgánica como con los mundos tecnológicos de la transmisión, el cálculo y el almacenamiento” (2022: 27). En ese sentido su geología se orienta hacia el terreno de la teoría de medios y de allí el interés para nuestro trabajo.

volver desde su obra a los debates sobre medialidad. Para la escritura se aleja, por caso, del formato libro, del mismo modo que sucedía con los referentes de la tradición conceptual. Pero no recurre al tabloide ni al formato carta, las estructuras que exploraron, como vimos, Dermisache y Ferrari. Ella se interesa por la escritura mural. El tamaño de la pared acrecienta el esfuerzo de composición de la *línea-letra* y esto demuestra que en sus obras el problema de la escritura está ya apropiado para el terreno de las artes.

Allí aparece una diferencia en el modo como están relacionados los componentes de la escritura en su producción. El soporte pared, otrora asociado a lo permanente, se usa aquí para tensionar una poética efímera e inconclusa. Así, la duración de lo breve está implicada con los soportes fijos. No obstante, si en el capítulo anterior este debate era definido desde los moldes de circulación de la prensa (en Dermisache vimos, por ejemplo su uso del periódico y la información de actualidad) esta poética le da mayor importancia al pasaje entre diferentes soportes. Los problemas comunicacionales se distribuyen de otra manera, de la teatralidad del cuerpo a la pared, es decir, del soporte efímero al fijo y luego, en un nuevo pliegue, hacia la fotografía en una rematerialización, en el sentido que vimos con Camnitzer a propósito de la obra de Graciela Carnevale. Así, no ya desde el grafismo asémico sino más bien a partir de lo inconcluso la escritura de la hoz cuestiona lo comunicacional del signo. Al borde de su propio desvanecimiento y con preocupación por el registro, la escritura punzada en el paisaje derruido de la galería *Hache* encuentra el escenario propicio para su despliegue.

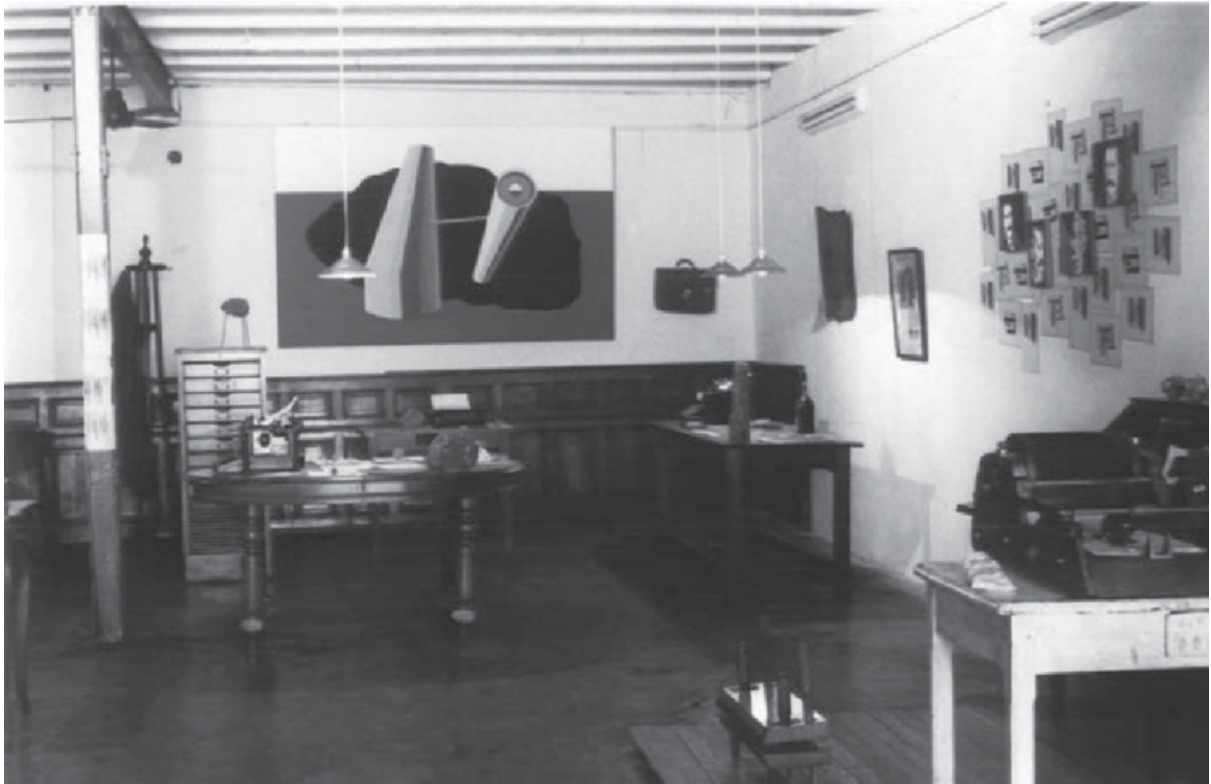
Los desplazamientos y recuperaciones de las técnicas compositivas que trabajamos en el capítulo dos definen las tácticas asociadas a los procedimientos del arte conceptual. Ellas actúan como claves de desciframiento, organizan formaciones recurrentes y distinguibles entre diferentes momentos para el arte argentino reciente. Antes que señales aisladas de una vitalidad oculta, más bien, permiten organizar los sentidos de las poéticas del *corpus* en zonas de conocimiento situado. Estas obras integran un relato que no se agota en los efectos inmediatos de su aparición pública sino que continúan trabajando en una latencia imaginal y perviviente.

En tanto las narrativas teleológicas de la historia dan muestras de su clausura, es decir, confirman el resquebrajamiento de los relatos canónicos, no obstante ello y antes que sucumbir a los diagnósticos y las fallidas experiencias heredadas una zona de las propuestas estéticas contemporáneas permanece en la afección de lo menor, de un gesto delicado, no *idealizado* y, por lo tanto, rigurosamente político. En tal sentido la tarea de estas poéticas es

doble, pues a la vez que recuperan procedimientos y materiales de un tiempo pasado, arriesgan nuevas configuraciones estético-políticas producto del cambio de escenario. Cada imagen es la articulación de un traslado, el sitio de un desplazamiento material y el ejercicio de una estética crítica y situada que entre sus capas remueve el relato de lo vivo.

### **Magdalena Jitrik y Mauro Césari. Los tachados**

En esa dirección quisiéramos extender estas consideraciones hacia otro uso del señalamiento, en este caso vinculado a la tachadura, visitando dos casos. Primero, un segmento de la muestra titulada *Federación Libertaria Argentina (1997-2001)* de la artista porteña Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966). En particular nos ocupamos de la superposición y la tachadura sobre el soporte blanco. Analizaremos entonces las cercanías y distancias del tachado como modelo compositivo para este episodio de su obra. Su inclusión en el *corpus* responde a tres cuestiones. Por una parte, su ubicación temporal, pues funciona como bisagra para dar continuidad a los trabajos de los referentes de la vanguardia hacia el nuevo siglo en curso. Por otra, recupera un aspecto central de la relación con ciertas instituciones de tipo militante, de larga trayectoria en Argentina. Pero además porque su uso de la escritura y del tachado difiere de lo que encontramos en Meloni o también, como veremos luego, de las formas que emplea el entrerriano Mauro Césari.



Magdalena Jitrik. 2000. Ensayo de un Museo Libertario. Instalación. Foto: de la artista

*Federación Libertaria Argentina* designa una parte de la obra producida por Jitrik en los años noventa. Coincide con la temporalidad de la crisis de 2001, aquella que escribiera en el país la apertura del nuevo siglo, tal como vimos en el capítulo anterior según la afirmación de Andrea Giunta (2009). La muestra *Verboamérica* (2018), montada con la colección del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), reunió distintas obras de Jitrik bajo ese título. Por una parte su *Gráfica política*, una serie construida desde un diálogo entre textos y un conjunto de formas de pleno negro. Luego también una acuarela de la serie *Protestas*, fotografías tomadas en el edificio de la Federación Libertaria Argentina (F.L.A), una pintura titulada *O la utopía o la guerra*, y los *Trabajos 2002-2005* del Taller Popular de Serigrafía, del cual Jitrik formó parte. En ese tránsito se articula una construcción materialista reunida en el museo, en eco de la instalación *Ensayo de un Museo Libertario* exhibido meses antes del estallido de diciembre.

La cercanía de la exposición con estas experiencias del escenario político argentino aproxima un primer problema en función del procedimiento del tachado, esto es, cómo pensar la interrupción de la tacha en función de lo decible. En este caso Jitrik recupera la tensión entre

el discurso y la opacidad: la tachadura es usada como una forma de señalar la presencia de algo que se prefiere oculto, pero que sin embargo no ha desaparecido por completo. Según los criterios de este trabajo el procedimiento pertenece a los señalamientos, una táctica del arte conceptual que presentamos en línea del trabajo de Alberto Greco, pero que se vincula asimismo con los plenos de los diarios de Dermisache, de acuerdo a su modo de presentar los sucesos de la Masacre de Trelew desde la mancha negra.

Es conocida la historia que vincula la educación de Jitrik en el exilio mexicano durante los años posteriores a la última dictadura en Argentina y su formación en el abanico de las izquierdas políticas. También, que su obra está atravesada por la perspectiva autobiográfica (Rozzo 2011). Por eso, podemos afirmar, la particularidad de la serie *Federación Libertaria Argentina* radica en la politicidad que se articula desde el procedimiento mismo. Jitrik conjuga desde allí el contenido del texto y las características formales del soporte. Por eso, es preciso prestar atención en las obras al modo que se instalaron en un primer montaje, sucedido previamente, que tuvo lugar en el espacio anarquista de la “Federación Libertaria Argentina (F.L.A)”.

Fundado en 1935 este espacio porteño se adelantó en unos meses a la revolución obrera española y permaneció vigente (aunque en suspenso) durante las décadas cruentas de las dictaduras argentinas. La recuperación que hace Jitrik del lugar en los años dos mil al instalar allí sus obras pone en entredicho la importancia del pensamiento anarquista para el inicio del siglo, especialmente de sus prácticas (nos referimos aquí a la organización popular, las propuestas piqueteras y las consignas de intercambio de valores, el uso del trueque y la revaloración de los funcionamientos asamblearios) y genera una apertura temporal, anacrónica y abierta al porvenir. Es decir, en cuanto instala la mirada en este espacio político Jitrik arroja una inquietud sobre la reubicación del lugar institucional, esto es, vuelve la mirada hacia las formas que puede asumir una artista proveniente de otros círculos (ella se suma en los años ‘90 al área de dirección del Centro Cultural Ricardo Rojas) en un espacio distinto del de la galería o el del museo. Esa mirada crítica frente a las correspondencias institucionales la confirma como una observadora sagaz de su tiempo. De hecho, hablando de su muestra “Socialistas” de 2001 en una noticia del Diario *Página 12* ella explora esta sensación de anticipación respecto de una sensibilidad presente en la época. Dice,

Venía de la pintura abstracta y de esa instalación en la Federación Libertaria. Yo pasé de ser una artista melancólica del pasado, de las revoluciones y las utopías perdidas hasta que, de un día para el otro, aparecí como la que tenía el termómetro de la sociedad. Pareciera como que me anticipé. En esa exposición había piedras, unos cuadros que representaban familias de piqueteros, rebeldía, villeros y la palabra “Socialistas” como nombre de la muestra (en Rozzo 2011)

Así, el paso por la F.L.A y el contenido de su siguiente muestra de mediados de 2001 reformula la pregunta por el vínculo entre arte y política. Al término del siglo y ante el derrumbe de los procesos económicos del neoliberalismo en la región retornar sobre estas fuentes políticas radicales y sus modos de organización antiestatal fue un signo de época.

Es decir, si para ciertos referentes la virulencia del arte de compromiso había sido neutralizada por su consumo esteticista –es la postura de Renzi, por caso, pero además la interpretación que gran parte de la crítica internacional hizo de las experiencias de renovación vanguardista de los años sesenta-setenta (Burger 2010)– ese desencanto parece al menos desplazarse en la propuesta de Jitrik. En la política de exhibiciones conformadas desde criterios de discontinuidad, o de una continuidad fragmentaria, no inmediatamente visible, como la que nos presenta aquí Jitrik hay una sobrevida para los recursos estéticos. En ese sentido, según nuestra lectura, aquello que el arte tomaba de la política de guerrillas en el tramo final del siglo pasado es ahora devuelto y transformado en un reservorio firme de operaciones. Mantener viva la memoria de los procedimientos es para las escenas de la posvanguardia confirmar otra forma de eficacia.

El segmento *Gráfica política*, como adelantamos arriba, está compuesto por una serie de obras en formato de papel pegadas sobre la pared del lugar. El texto mecanografiado no está directamente borrado (suprimido) por la tacha, sino que puede leerse en su totalidad. Es decir que la forma plástica –una barra horizontal o vertical que se repite en cada hoja de la serie– en lugar de obturar la lectura intercepta su transcurso. Por ello, la letra debe despegarse de la línea horizontal del renglón. Las palabras se curvan alrededor de la tacha, simulan un escape sobre la opacidad de la forma. Con ello recuerdan al procedimiento citado en Ferrari, sobre *Swish and Swallow* (2009) o *El árbol embarazador* (1964).

Así, la tacha en el trabajo de Jitrik no es tal, debajo de la intervención plástica nada puede ser descubierto. Aquello que a primera vista parece interrumpir la lectura es más bien una forma

aledaña, una figura cuya función es mezclar dos órdenes, el espacio del texto y el espacio de la figura. Es decir, la forma se instala como obstáculo sin tocar el tramo de discurso y el negro del tachado parece fracasar en la tentativa de ocultarlo, esto es, el texto se filtra conservando la sintaxis y el contenido semántico. Las frases que vemos en el cuadro, por ejemplo, aquella que dice “la noción de ser hombres”, rodea a la forma negra y esta última, a su vez, es relegada hacia el espacio blanco de los márgenes. En esta tensión, cuando la forma plástica irrumpe avanzando sobre el espacio de la palabra, antes de quebrarse el sentido, las letras se acomodan para sostener la sintaxis. Así, en lugar de una *línea-letra*, aquella tensión arroja una acción gráfica, de allí que la serie ingrese en el terreno de los señalamientos.



Magdalena Jitrik. 1997. Federación Libertaria Argentina. Collage sobre hoja de papel

Las hojas de intervención están membretadas en la Federación Libertaria Argentina, la organización anarquista. Antes de destinarse para el trabajo estético estos papeles fueron entonces consignados como soporte epistolar bajo el dominio de la organización. Una impronta del origen parece todavía tener lugar entre ellas, porque en su colocación sobre la pared aún se percibe su función previa como lugar de comunicación o también, quizás, como

soporte de algunas polémicas. De hecho, en las páginas pervive aún el horizonte del contrapunto (aunque ahora en otros términos) en tanto las tensiones actuales se construyen entre la letra, el espacio y el tachado<sup>85</sup>.

Entendemos estas decisiones estéticas de la obra de Jitrik orientadas en una dirección metafórica. En nuestra lectura, cada obra de la serie es una muestra o un estado del avance del comportamiento del lenguaje ante formas opacas del sentido. Ellas describen desde la práctica estética el malestar asociado a la crisis desde una polaridad específica, entre la hegemonía y las acciones de respuesta. Sin embargo, esa disposición de la letra en el diseño y su relación con otros elementos del espacio servirán también para fines diferentes, es decir, sus comportamientos pueden variar. Ciertas formas que se comportan de una manera en un conjunto pueden luego componer otra modalidad (alternativa o incluso opuesta) en un nuevo escenario y de allí la importancia de señalar su lógica coyuntural, pues cada acción depende

---

<sup>85</sup> Incluimos una digresión respecto del trabajo de Jitrik referido a otro proceso de tachado. Me refiero al trabajo de la artista Voluspa Jarpa (Rancagua, Chile, 1971) *En nuestra pequeña región de por acá*, en la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA 2016). Jarpa piensa la región en un cruce pertinente a los fines de este trabajo. Su énfasis está ubicado en la conjunción entre material de archivo, tachadura y dictaduras en latinoamérica. Nos permitimos una breve descripción de esta muestra que ha sido analizada extensamente por algunos autores (en especial por la Dra. Natalia Taccetta quien además de describir con detenimiento los momentos del montaje analiza el trabajo con el archivo, la relación entre política y formas del hacer y la relación entre arte, memoria y verdad en línea de lo que denomina una “política del intersticio” [Cfr. Taccetta 2017]). En un primer momento, la exposición presenta la materia. Cientos de documentos cuelgan desde la altura y llegan hasta el piso del museo. Se aprecian, entonces, las hojas que pertenecen a los miles de archivos desclasificados por la Central Intelligence Agency (CIA) sobre los años del gobierno de Augusto Pinochet. Sobre ellos aparece el tachado: cada hoja está intervenida. Con el procedimiento se obturan datos importantes, esto es, fechas, nombres, lugares. El pasado de Chile le pertenece al pueblo chileno por la restitución pero sólo en tanto permanece la marca de vigilancia. Es decir, la tacha es la marca presente que condiciona la legibilidad de la historia. Los archivos desclasificados vienen entonces a confirmar un supuesto: la recuperación del pasado latinoamericano no es posible por la vía de la restitución, porque si hay algo que puede revelarse desde y hacia las instituciones es a condición de que se obstruya o se niegue lo que allí todavía funciona en la actualidad. La apuesta artística se involucra con ese mecanismo, muestra un escenario de ocultamiento que permanece casi intacto luego de la desclasificación de los archivos.

La artista chilena se define a sí misma como parte de los exiliados económicos del Chile posterior al derrocamiento de Salvador Allende. Trabaja en su obra sobre la posibilidad de conjugar ciertas premisas de la narrativa histórica latinoamericana con los procedimientos de producción y de circulación estéticos. *En nuestra pequeña región de por acá* presenta un conjunto de obras organizadas según diversos nudos conceptuales y compuestas de una gran cantidad de material archivístico en diferentes soportes. El visionado de tal volumen de información moviliza la reflexión sobre los ocultamientos y des-ocultamientos en tales circunstancias histórico políticas. Según los términos que propone la artista –aquí retomados de la conferencia pronunciada en el marco del 9º encuentro abierto de Sur Global que tuvo lugar en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de Córdoba– hay una pregunta en el desplazamiento de la pintura hacia el campo de lo objetual y que versa sobre “cómo la historia colectiva moldea nuestra propia subjetividad”. O en otros términos, “cuál es la relación que hay entre la macro historia y la pequeña historia subjetiva”. Así, la exposición muestra de qué modo la materia estética –que es a la vez materia documental– tensiona con el tiempo de la historicidad. La muestra se completa con una serie de proyecciones sobre las circunstancias dudosas de las muertes de funcionarios latinoamericanos del mismo período, sumado a la de las lecciones de inglés de la propia artista (que para leer la historia descubierta del reciente pasado chileno debe primero saber leer en inglés) y la construcción de objetos tridimensionales que disputan la premisa del minimalismo anglosajón en su relación entre historia y materia.



de un contexto específico. Esto responde a la función de táctica, que se aplica o se retira elásticamente conforme a la articulación con el entorno. En tanto son móviles su eficacia estética depende de esa ubicuidad.

Por caso en los carteles del *Taller Popular de Serigrafía* que forman parte también de esta muestra, la disposición espacial y el uso de las formas están en continuidad con los modos vanguardistas de organización sobre la página, pero el sentido que aportan no necesariamente está en correspondencia con algún uso de la metáfora.

Como vemos, el vínculo entre historia y propuesta material tiene un tono específico en el trabajo de Jitrik. Por eso, antes de continuar, proponemos una afirmación posible para vincular su práctica con el tachado de Césari que veremos a continuación: ambas poéticas construyen desde el procedimiento lo que aún no es visible, interrogan por lo que hay en las capas temporales del tiempo y sostienen la pregunta por cómo apropiarse de la historia. Ambas conciben la politicidad biográfica o las políticas del saber afirmando que están desde siempre intervenidas. Así, las tentativas por construir una acción estética precisan revisar las capas temporales y las redes que se construyen entre ellas. Coincidimos entonces, para pensar estas poéticas del arte reciente, con la definición de Giunta (2009) en su análisis de acciones críticas contemporáneas cuando dice “(...) no [hay] un anhelo de socavar el poder para reemplazarlo a futuro, sino de involucrarse con el presente más inmediato a fin de cambiar las lógicas para que estas no se desgasten, para que sean capaces de competir en la definición del sentido del presente”. Como esperamos demostrar en el transcurso de este capítulo, estas poéticas visuales de recuperación de procedimientos insisten en los materiales para otorgarles otra oportunidad de eficacia.



Mauro Césari. 2018. *El espía psíquico*. Interior. Borde Perdido Editora

Retomaremos estas consideraciones para la poética del escritor y artista Mauro Césari (Entre Ríos, 1977). Las páginas que siguen se ocupan de *El espía psíquico*, un libro editado por Borde Perdido Editora en 2018, cuya escritura está compuesta por elementos previamente dedicados a otras funciones, intervenidos luego con espátula y óleo o con pluma. El ejemplar que citamos no es un manuscrito tachado de puño y letra por Césari, sino más bien una serie o selección de la intervención sobre un libro aparentemente homónimo. Las páginas conservan la numeración del volumen previo, se ubican en desorden, están ocupadas por diferentes tipos de manchas. En ellas se forman imágenes que enturbian el contenido narrativo.

Césari se ocupa de construir pacientemente esta imposibilidad de lectura. Quién por afán se lanza a descubrir en la “Primera parte. El muchacho que se convirtió en espía psíquico” (Césari 2018: s/n) alguna secuencialidad en los hechos, debe moderar las expectativas ante

las lámparas de tinta que habitan el espacio sintáctico y que impiden una lectura de corrido. El relato se construye de modo fragmentario, en una mezcla de materia, narración y poesía.

Es constante en la obra del autor este trabajo de reelaboración de imágenes y de textos a partir de elementos anteriores, muchas veces ajenos, que construyen poemarios nuevos. Por caso, en un libro de 2011 titulado *EL ORÉGANO DE LAS ESPECIES*, Césari procede con una particular versión del tachado: la “alteración por borramiento” (con estas palabras lo explica en las últimas páginas de la publicación). Con este procedimiento interviene el emblemático libro de Charles Darwin *El origen de las especies*. Luego de la edición del artista, sus páginas quedan llenas de espacios blancos. Pero si el tachado es comunmente asociado al trazo negro, este episodio lo invierte, porque es la blancura del liquid-paper (o papel-líquido, como Césari suele decir) la que socava el ordenamiento de la frase o la cohesión de la palabra sobre la hoja. Después del borrado se muestran letras sueltas o figuras geométricas hechas de palabras entrecortadas, ellas conforman, por ejemplo, un avión de combate, una flecha o una raíz.

El lector, inadvertido de la intervención que se explicita recién al final, se enfrenta entonces a una materia poética con notables espacios blancos. En ellos se conjuga la interferencia entre el saber biológico de la especie y el rumor de la poesía. Es decir, la fisiología, los protocolos de alimentación, de descanso o los modelos reproductivos están confundidos en el lenguaje poético.

Una política de los cuerpos convive en esa interferencia, pues de las juntas entre biología y lenguaje emergen figuras o sentidos desplazados, nuevos motivos se apropian de la palabra interrumpida o de la letra aislada (otros se construyen trastocando las leyes de “selección natural” en una “selección poética”). De allí nacen cuerpos deformes, sujetos fallidos, rizomas, híbridos, dispuestos en una comunidad natural inesperada. El autor lo dice en estos términos: “error / una larga lista de plantas locas y caprichosas que repentinamente han producido / –pimpollos, injertos, vástagos– el mismo árbol bajo un carácter nuevo” (Cesari 2011: s/n). Allí, una comunidad se constituye por borramiento. El lenguaje enumera los cuerpos afectados y sus nombres son resultado de la materia de la lengua intervenida por las manchas blancas. No hay posibilidad de restaurar la pureza de los materiales, por lo tanto esos cuerpos están ya definitivamente alterados. En esa mixtura estético-política crecen las fallas. La especie descubre por borrado la conformación histórica de una lengua puesta a funcionar entre sujetos múltiples, fragmentarios y desmembrados, sujetos barrocos y sin origen fundados en la rareza.

*El espía psíquico* tiene otra particularidad, porque la superposición de los materiales, que comparte con el libro anterior, aparece ahora bajo el formato de la supresión, como tachas. El recurso exhibe en las estrías del papel los rastros de varias capas temporales. Es decir, la remarcación permanece a la vista. Así, el tiempo opera en la lengua y en la materia visual y de ese modo el sentido se desliza por la sintaxis. Como resultado, el libro muestra una escritura doble, arroja un eco material que hace de cada página una imagen. En ellas conviven en conflicto la materia poética, el grafismo y la diagramación del volumen inicial.

A lo largo del abordaje sostendremos una serie de observaciones formales sobre este libro. Muchas tienen que ver con el protagonismo que adquiere el contraste entre blanco y negro en cada hoja, inclusive según la función que cumple el texto en la portada y las páginas del comienzo. La primera de ellas, por caso, repite el título en el mismo tamaño en que figura en la tapa, pero luego, en la hoja siguiente el nombre del autor y el título reaparecen en una diagramación distinta (parece ser una fotocopia en escala de grises del volumen que funciona como fuente). En el margen superior la autoría de Mauro Césari se explicita con una tipografía diferente a las que vimos hasta el momento, agregada digitalmente, al igual que el nombre de la editorial que está también superpuesta en blanco y negro pero en el margen inferior. Además, el tipo de impresión impide conocer la autoría de la versión de origen, aquella que fuera escaneada y luego transpuesta a la maqueta del trabajo editorial. Con esto, podemos afirmar un complot entre autor y editor que combinan esfuerzos en una operación compositiva de superposición, tachado y alternancia tipográfica.

Estos detalles hacen del dispositivo libro el formato más apropiado para este trabajo de capas. El contacto entre tinta y papel, la estampa sobre estampa, el negro sobre blanco o el blanco sobre negro realzan la importancia matérica en Césari. Así, el diseño y la superficie de la hoja están comprometidos en la organización del significado. En el espacio visual el grafismo se instala reordenando los lugares asignados a los modos de decir o de mostrar. Por eso la tacha adquiere cualidad de figura, de dibujo o de contorno (también, en algunos casos, las tachas se asemejan a ciertas formas de borrado, cuando se emplea una tinta de color blanco). Desde allí Césari trabaja los límites de la visualidad en cada página.

Con ello, podemos afirmar, el autor toma el potencial de imagen que hay en la letra y la acerca a la mancha. Luego, con este recurso, rehúye en la misma medida a cualquier posible efecto narrativo. Esto es, en lugar de hacer valer la dimensión asemántica de esa escritura, como lo vimos por ejemplo para *Dermisache*, la relación material que establece *El espía*

*psíquico* es un diálogo entre la visualidad de la letra, la interrupción y el decir poético. Así, el poemario se vuelve opaco porque las interferencias pesan tanto como la letra y es en este sentido que participa del *corpus* de poéticas visuales que presentamos en la investigación.

Distinguimos tres tipos de manchas que se entrelazan en la superficie de la escritura: tachaduras, patrones y distorsiones. En este volumen hay tachas blancas y negras, horizontales o verticales, de color pleno o transparentes, hay también patrones sobre la página escrita o aislados en la página blanca y distorsiones plásticas o digitales (estas últimas distribuyen, de diferentes modos, las cargas de tinta sobre la superficie). Estos tipos se combinan, se niegan, se exageran, pues *El espía psíquico* es una materia compuesta pero también el experimento sobre una superficie de un tiempo anterior, el despliegue de una plantilla o de un patrón y el tachado aleatorio sobre una superficie rugosa. De acuerdo al uso táctico de estas formas del tachado el espesor de la palabra adquiere valor en la obra.

Así, del cuerpo de la letra hacia la expresión gramatical fluyen ciertas afecciones: el gesto de la tinta espatulada sobre la hoja de papel, la presión del pleno negro que niega la letra bajo su dominio pero la supone, o el patrón que, distorsionado digitalmente, recuerda a la expresión del arte abstracto o pone en juego los mecanismos de la libre asociación. Estos restos del lenguaje desorganizan el cálculo de la intervención plástica e interrumpen la sintaxis de la oración. Es decir, entre letra y visualidad, entre lenguaje y expresión hay un volumen de energía vital que explora los límites de la poesía y los ensancha.

Tales dicotomías se desarman sobre un cuerpo léxico destinado a lo imprevisto, fuera de cualquier cálculo formal propuesto en la trama narrativa<sup>86</sup>. Así, en este libro la tacha ingresa en el territorio de una letra que es también imagen. Su *línea-letra* forma parte de un significativo material que participa activamente de la construcción del sentido. Esta letra está

---

<sup>86</sup> Esperamos estar prevenidos del “delirio de transparencia” que señala Héctor Libertella en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990: 17), aquella operación por la cual en lugar de resbalar “por la correosa sustancia llamada sintaxis (...) resbalar o patinar allí, en esa pista de linotipo” los análisis críticos imaginan una transposición directa desde la idea hacia la materia textual: “Ciertos locos piensan que con la grandeza de sus alucinaciones pueden hacer una carga de brigada ligera sobre el texto y atropellarlo”, dice allí Libertella. ¿Qué construye, podríamos pensar, entonces, César con el procedimiento de intervención? ¿Se puede “patinar” en esa sintaxis? ¿Se filia en la genealogía que proponemos? Es decir ¿Ingresa el procedimiento del tachado entre las tácticas conceptuales sin “atropellar” los textos mismos o sin forzar las obras? Las preguntas están dirigidas a situar las consecuencias de la expansión del signo en las poéticas visuales y son también interrogantes que interesan para las diferentes propuestas del capítulo. Pero además son preguntas eficaces para este poemario en tanto comparten una posición de lectura, la cual sostiene la importancia de la dimensión material de los trazos. En la continuidad del análisis esperamos confirmar la participación de la obra en la serie de los señalamientos desde la hipótesis de que su inclusión permite mostrar un uso singular del tachado solamente accesible desde una práctica compleja como la de este autor.

formada por la tipografía del libro anterior, pero también está conformada por las distorsiones que intervienen luego.

Habremos de detenernos en esos detalles de la grafía para definirlos como gestos de una falsa obediencia, diremos, una cierta irreverencia causada por el trazo de la tacha, una desarticulación o una postura de confrontación escrita en los márgenes<sup>87</sup>. Esto funciona paralelamente en dos sentidos, por un lado, respecto de un sujeto subyugado a ciertos protocolos de experimentación. El espía psíquico es un niño al que secuestran las fuerzas armadas (en el contexto de la guerra fría, pero sin localización geográfica) para comprobar los poderes de proyección astral que la organización militar supone en el personaje. El libro como original intervenido parece arrojar una cierta energía plástica o también, una violencia sobre las páginas a modo de eco de aquella fuerza ahora visible que se manifiesta en una lengua nueva, diferente de la narrativa (la lengua del óleo espatulado, de la pluma o la distorsión digital). Pero por otro lado, el hallazgo de este manuscrito relocaliza desde el tachado la pertenencia de la trama y con ello acompaña una reivindicación de la deriva y de la intervención de la acción gráfica como modo de apropiarse de un contenido. Es decir, el tachado traza con la tinta una nueva locación para estas páginas. Por eso la obra de Césari se emparenta con el señalamiento.

El libro recupera también otras tácticas del arte conceptual. Por una parte, los moldes textuales que citamos en los términos de un “desarme del medio” según la expresión de Héctor Libertella (1990), en cuanto que la estructura-base, el volumen dispuesto a transformarse desde la tinta digital o una tinta espatulada, cuestiona las posibilidades de la organización enunciativa. Tal problema conduce desde la sintaxis y la mancha también hacia las perforaciones que revisamos con Edgardo Vigo, por su capacidad de reconfigurar la espacialidad, pues si bien aquí en lugar de perforaciones los huecos se producen por agregado de material, ambos procedimientos alteran el sentido señalando algo que falta. Por eso leemos en continuidad las consecuencias de estos usos. Análogamente a lo que comentamos para *Diagonal Cero* y los proyectos editoriales del autor, el gramaje de las hojas, lo artesanal del

---

<sup>87</sup> En una conferencia de 1971 “El entre-lugar del discurso latinoamericano” Silviano Santiago refiere a un gesto desobediente muy propio de las escrituras de la región. Este gesto consigue desarticular, en su lectura, el discurso de superioridad de las metrópolis culturales (aquellos que sostienen una interpretación sobre las economías latinoamericanas como deficitarias respecto de las dominantes, justificando la precariedad del sur-global en la mala aplicación de los sistemas económicos globales y luego, aseguran análogamente que la escritura latinoamericana –y el arte nuestro en general– no es sino siempre réplica, copia del modelo o fuente, obra derivada, parásita, que vive solamente en relación a aquél original de la cultura). En este sentido trabajamos aquí la grafía de Césari, en tanto afección que relocaliza el contenido del texto-fuente en un enclave sur-global latinoamericano y posiciona la autoría como un territorio de apropiación/expropiación.

manuscrito tachado (pero agregaremos aquí, la base compuesta conformada por el trazo a mano alzada y las posibilidades de la transposición digital) en el libro de Césari retienen la tinta y dificultan la lectura<sup>88</sup>.

Conviven entonces en *El espía psíquico* dos experiencias táctiles que trabajamos antes, la porosidad (que indica el resto de tinta que se absorbe y se pierde entre las capas del papel, condición que sobrevive y se aprecia en la transposición digital) y la sensación de relieve por sobreimpresión (evidente por los contrastes del escáner). Ambas estrategias permiten valorar el tiempo que actúa en el libro, el de una lengua trabajada y puesta en funcionamiento que rumorea en las estrías del papel y que crece a pesar del ruido de la constante remarcación de capas. El tiempo de las operaciones trabaja en la lengua y en la imagen y en esa densidad permite al lector deslizarse por la “sustancia correosa llamada sintaxis” (1990: 17) que augura Libertella en el conocido conjunto de ensayos de 1990 que mencionamos antes.

Por último, y tal como lo hicimos arriba con los trabajos de Jitrik, en la poética de Césari también interrogamos por el modo en que las tachas siguen a la letra pues siendo el volumen previo un trabajo acabado que el artista interviene con nuevas marcas, huellas o grafemas, lo que podemos leer bordea lo accidental. Así, ¿Qué contingencia permite que lo que leemos esté todavía en estas páginas? La pregunta de Georges Didi-Huberman en *Arde el archivo* se agita en la memoria: “¿No deberíamos asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición?” (2007: 7) ¿Hay diferencia entre lo que leemos y lo que fue borrado? Pues, tanto como vemos que en muchos casos la tacha sigue a la letra, en otros en cambio, el trazo deja ver recortes, parece ausentarse de la rigurosidad necesaria para suprimir el contenido que está debajo. A veces por la transparencia del material, otras por un aparente desvío, algunas palabras escapan al mandato de cegado. Si por momentos la tacha insiste en ocultar la letra, en otros pareciera que fueran autónomas o que se negaran a participar de la escritura.

En este sentido podemos afirmar que este volumen está disputando desde el procedimiento de tachado un continuo de pérdida y de recuperación. La imagen retorna una y otra vez cargada de memoria, porque aunque los personajes no sean estables o no pueda garantizarse tipo alguno de continuidad narrativa, sí podemos contar con elementos recurrentes. Su “Tercera

---

<sup>88</sup> Si la figura de Libertella que citamos antes, la del texto como “pista de linotipo”, evoca una superficie pulida y brillante por la cual el desplazamiento es simple, por el contrario, en cada una de las obras del autor aparecen, una vez y otra, obstáculos en la lectura. Habremos de revisar, entonces, cómo esa complejidad contribuye a la composición de una poética anclada en los materiales, en la cual el concepto opera sobre la materia misma.

parte: El futuro”, por ejemplo, es un capítulo de simetrías. Una página doble es clave en este sentido. Desplegada, se observa la enumeración individual. De un lado la página sesenta y luego la siguiente, sin número (de la sesenta a las páginas que siguen hay un repentino cambio de estructura. Este señala que las nuevas páginas fueron extraídas de un volumen también previo, pero distinto del utilizado hasta el momento). En ese plano advertimos dos procedimientos. El primero, a la izquierda: la aplicación de un patrón de donde resulta el verso “\_ las armas ocultas \_ / \_ / \_ / bajo la protección de fuerzas oscuras” (2018: 60). En la página continua, la segunda aplicación emplea el procedimiento de borrado con liquid paper (“papel líquido”, suele decir el autor en entrevistas). Allí se lee el verso “<<Una sombra \_ / iluminada por \_ / \_ / \_ / antiguos” (S/N).

De acuerdo a esta nueva repartición leemos una confrontación de operaciones. En el espacio de doble página del libro abierto, como dijimos, no a la vuelta de hoja sino en el contraste de las páginas que quedan lado a lado, “las armas ocultas” confrontan con la “sombra iluminada”. La contraposición de procedimientos coincide con una contraposición de sentidos y con una contraposición tipográfica. Con esa estrategia se oponen entonces a la vez los procedimientos y el medio gráfico de expresión, todos de proveniencias dispares. El ejercicio trasluce definitivamente sus movimientos espejados: yuxtaposición de materiales, multiplicación de la materia prima, tensión interpretativa. El ejercicio del autor despliega su potencial. El poemario es un espacio “inequívocamente necromántico”, en la expresión de Cesari (2018: 69), lo cual quiere decir, si arriesgamos una traducción, que transforma la materia gráfica en una forma poética y así hace visible la facultad de decir que tiene la palabra aún en las circunstancias más adversas. Como la imagen crece en modo concomitante a la interrupción del texto el tachado transfigura el azar en una afección sobre la página.

## **Segundo apartado: Formas de autoría compleja**

### **Leticia Obeid. La firma y la lengua de la historia**



Proponemos revisar ahora *A la sombra de un granado en flor* (2021), un video de Leticia Obeid (Córdoba, 1975) exhibido en el Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte de la ciudad de Córdoba<sup>89</sup>. Obeid presenta allí una selección personal conformada a partir del registro de inventario del Museo, del catálogo extrae un conjunto de imágenes y las intercala con recuerdos propios, con las piezas arma una autobiografía de juventud.

Es decir, la artista toma una serie de piezas del catálogo del museo y las mezcla con sus recuerdos mediante una voz *en off*. De ese modo, pone en relación paradigmática la red de producciones de un conjunto conformado por los museos más antiguos del centro de la ciudad, museos religiosos o asociados a diferentes momentos del Virreinato del Río de la Plata y al mapa Jesuítico. Instituciones sumamente conocidas en los recorridos turísticos de la capital de la provincia, que han sobrevivido transformando sus fines y sus ámbitos de actuación. El eco de una *Córdoba, corazón de mi país*<sup>90</sup> reverbera allí, reavivando en la imaginación los cruces de caminos, las vías internas, las proyecciones trazadas desde allí hacia el oeste, al norte, desde el centro hacia el sur o hacia Buenos Aires.

Así, el conjunto, además del dato autobiográfico, Obeid trabaja sobre el almacenamiento y la temporalidad. Por ello algunas preguntas simples hacen sentido en el análisis: ¿cómo llega esta obra al presente desde una colección de objetos catalogados, reubicados, apaciguados por la nomenclatura del archivo? ¿Cómo retornan esos objetos, bajo qué pautas, con qué carácter? Los interrogantes ayudan a distinguir un cierto movimiento de transposición en el trabajo de Obeid.

En la narración del video la artista revive el recuerdo de recorrer el edificio del museo en otro tiempo, en la época en que se mudó a la capital cordobesa para estudiar artes. Desde allí parte su relato de vida y mezcla diferentes lenguajes. Por caso, mientras transcurren en la grabación fotografías de unos zapatos del siglo XVIII –rastros de un tiempo anterior unidos por el domicilio en el museo– ella recuerda sus propios pasos por el centro de Córdoba cuando, en su época de estudiante, intentaba memorizar sus calles. Así logra recorrer, con las fotos y unos croquis antiguos hallados en el fondo documental, las calles de la zona mayorista donde

---

<sup>89</sup> La muestra formó parte de “Los patios y el cultivo del tiempo”, una convocatoria curada por Mariana Robles y Luz Novillo Corvalán en el marco de la Feria de Arte Córdoba para la Edición 2021.

<sup>90</sup> Con estas palabras el Gobierno de Córdoba de signo justicialista da cuenta de la posición estratégica de la provincia en la geografía nacional. Introducimos el slogan porque la relación entre arte, vida y política que trabajamos en el apartado está vinculado con problemas coyunturales específicos asociados a la espacialidad y al territorio.

se ubicaba su departamento de alquiler. Al pasar las fotografías, la artista relata en primera persona y con ello construye el tono de intimidad del video.

Walter Benjamin en su breve texto de 1931 “Voy a desembalar mi biblioteca” dice que coleccionar es un intento de ordenar el pasado. Ese orden, afirma, “es solamente un dique contra la riada de recuerdos que va inundando al coleccionista” (2010: 337). Aquí el dique es la voz *en off* de la artista. Así, más que una nomenclatura repetida, en efecto, la obra es un ejercicio de extracciones disimulado bajo la lengua de la historia. Son muchos años pero no obstante, por la elección del soporte y por la forma del relato, es decir, por el recurso formal, se construye contemporánea de los objetos centenarios del catálogo. Estas latencias materiales cruzan el pasado histórico, la juventud y el presente de la producción, es decir, cada pieza recorre todas esas distancias y en el video puede verse cómo se integran en un tiempo apropiado y revuelto.

Tanto en el frenesí de unas sillas que pasan cuadro por cuadro a toda velocidad o luego en la mano de Obeid cuando repasa bordes calcando imágenes fotográficas del archivo, en todos los casos transcurre un tiempo compuesto de materia y recuerdos. Hay allí un ensamblaje o una juntura que permite construir –entre memoria y latencias de la imagen– un reencuentro material para habitar su actualidad. Con ello reactiva el archivo, señala la posibilidad de abrir un acervo desde el lenguaje del arte.



Leticia Obeid. 2021. Trabajos Prácticos. Video. Museo Nacional del Grabado

Esta propuesta está en diálogo con el pulso tembloroso de una serie de firmas de personajes históricos. Desde hace al menos quince años Obeid sostiene una afición: copia o calca firmas. La del Marqués de Sobremonte o la profesora de artes Aida Carballo, también la del mismo Walter Benjamin. De esas reproducciones surgen unos contornos miméticos que reunimos para este apartado. En la práctica aparece una *línea-letra* con fuerte similitud del original, aunque prevalece en ellas el rastro de lo inimitable entre los trazos. Allí la artista muestra el ejercicio de la transposición y la variedad de sus elementos. Al video citado arriba quisiéramos sumar entonces otro título, *Trabajos Prácticos* (2021), donde Obeid reúne un conjunto de problemas de esta serie.

Hoja sobre hoja o la hoja sobre una pantalla, el original de la firma aparece en este video por debajo a contraluz. Aquí la fuente, en este caso el papel firmado por Aída Carballo, se trasluce bajo la hoja de copia. La filmación registra también la lapicera y la mano de la artista, la mano de la copiadora, como sostén o garantía de una transformación perdurable sobre el soporte. Estos son los elementos que participan de la construcción de una imagen cuyo motivo central es la repetición del pulso original.

La cuestión de la originalidad en artes, cara a los debates contemporáneos, aparece desde la práctica misma. Esto es, el ejercicio en Obeid se dirige a este tópico modulando las distancias entre el calcado, la copia y la falsificación. La imagen crítica surge de la superposición de los trazos y así se configura una escena de relaciones entre la firma individual, el anacronismo y el movimiento de la mano de las artistas. Uno de los resultados más importantes en este tipo de ejercicio es la cooperación entre personas de épocas distantes. Esto produce al menos dos consecuencias. Por un lado, la firma original abandona la aporía de una voluntad verticalista actuando sobre el resto de los materiales de trabajo. Más bien, minimizando las jerarquías, la escena se configura según otra distribución de roles. Así, tanto como se valora el tiempo único del pulso subjetivo, a la vez, el procedimiento concede importancia a la multiplicidad de los elementos involucrados en un montaje material. Por otra parte, la firma de Carballo imitada por Obeid produce un ensamblaje de tiempos que potencia los efectos de una autoría conjunta. Así, el calcado, lejos de la falsificación, es el procedimiento para un trabajo anacrónico y dual<sup>91</sup>.

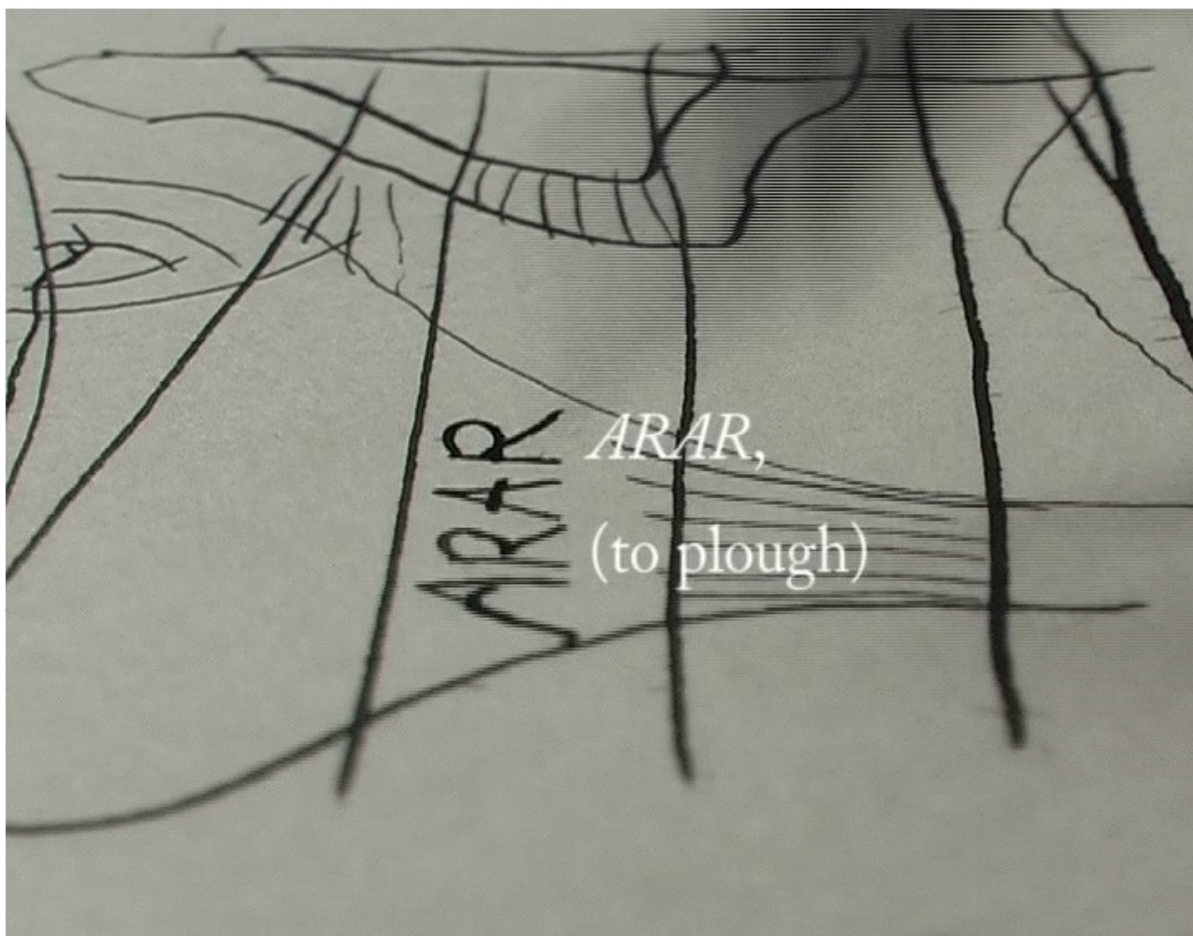
Ese lugar común del encuentro entre los trazos produce una variación, un espacio nuevo para el funcionamiento de la firma de Carballo. La escena de los trazos superpuestos remueve el

---

<sup>91</sup> De acuerdo a la serie que trabajamos en las notas, agregamos el trabajo de Hernán Camoletto (San Jorge, 1976) en *Sistema Copiador* (2020-2022). Son tres las secciones que componen su conjunto: caprichos, desvelos y ensamble. Cada una es una capa en la cual, con acrílico, desde la copia y el calcado, el artista construye sitios de rememoración. Los *Caprichos* están pintados sobre un papel translúcido rescatado de un viejo libro copiador oficio, de tapas de cuerina negra. El artista traslada sus motivos preferidos a la superficie de trabajo (en general jarrones con plantas que copia de otros pintores) y con ese procedimiento, entre la memoria y la mirada subjetiva, compone un lugar material con los trazos. Es decir, a partir de la técnica revive sobre el soporte recuerdos y también afectos. Sea para capturar, imitar o practicar, Camoletto pide prestadas marcas singulares de otros artistas. Pero allí es donde se agrega un pliegue: a la experiencia con la materia del trabajo y al detour onírico del recuerdo el papel de copiador suma un signo de interrogación dirigido al célebre tópico sobre la originalidad de lo producido en artes. Las escenas elegidas forman un paisaje de mezclas entre lo aprendido y lo que está por producirse, entre lo leído o trazado por alguien más y el pulso de lo nuevo. En esas decisiones parece instalarse el contenido vital de estas imágenes. En esos tránsitos se configura una comunidad mixta: entre la apropiación de la técnica, por una parte, y la contemplación del trabajo ajeno y su rastro en la memoria, por otra. Pero además las imágenes recuperadas invitan a revivir lo que del pasado llega al presente, tienden hacia el ahora la posibilidad de trabajar nuevamente los recuerdos. Sus mixturas son las de una memoria antojadiza que en *Ensamble*, por ejemplo, trae el pulso de Filippo de Pisis o de Pang Yuliang, vestigios de las voces de Anne Carson, de Sara Gallardo, de Gabriela Milone. Calculando las distancias, a veces más cerca, otras más lejos, Camoletto inventa en estos tránsitos su contemporaneidad. Así, las variaciones del *Sistema Copiador* dibujan el detalle de lo que se ha observado a lo largo del tiempo: lecturas propias, subrayados y citas. En ese sentido, la superposición material del copiador hace del canon o de la tradición un terreno donde pensar lo propio, pero en la singularidad de un trazo que sabe siempre compartido. De allí la apuesta de escenificar en las superficies de la papelería el cuadro íntimo del recuerdo y explorar entonces toda una red de mutaciones formales. Pero también la apuesta formal logra señalar una autoría impropia, pues si bien se reconoce el capricho singular, a la vez esa autoría cruza territorios, alza fronteras, muestra cómo los flujos vitales de estas imágenes son compuestas siempre en conjunto, en el reciclaje de las formas, del soporte y de los aprendizajes. En relación con este procedimiento puede leerse también *Colecciones* (2008-2011) de Lucas Di Pascuale, un ejercicio de copia de motivos famosos de la historia del arte que sostuvo durante algunos años. Estos casos son cercanos al modelo compositivo que funciona en Obeid por la particular adopción del procedimiento de copiado que responde a una idea de autoría conjunta y anacrónica.

terreno autoral para encontrar una autoría relativa, compleja en ese sentido. Es decir, es una articulación que no abandona el valor de la producción –su posibilidad de circulación y venta– pero insiste a la vez en la tarea política de imaginar una tradición entremezclada, una imaginación metamorfoseada y conjunta. Con estas firmas Obeid insiste en una clave recurrente de su obra. Cada intento parece ensanchar las linealidades teleológicas, socava con ellas la inercia apática de las cosas. Por eso la temporalidad del video es tan apropiada para su poética. La duración de lo breve y la posibilidad de filmar con equipos pequeños y transportables le permiten capturar escenas cotidianas y, en consecuencia, construir con ellas sus procedimientos estéticos. Cada video es entonces el archivo de una práctica compositiva.

En la grabación titulada *Scratching* (2007), por caso, la artista propone un momento de escritura. Ubica la cámara sobre una mesa y hace foco en la tinta que pasa por la hendidura de la pluma. Obeid registra allí la repetición de un trazo sobre una hoja de papel de alto gramaje junto al sonido de ese dibujo. Cada cierto tiempo anota una palabra a la que traduce al inglés luego en postproducción. Escribe por ejemplo el verbo *ARAR* y agrega luego la expresión traducida. Traduce “*ARAR*” como “*to plough*” en una tipografía blanca de computadora. Conforme a una línea de trabajo de doblajes y traducciones, que también es constante en su obra, Obeid explora las equivalencias entre lenguas. Pero junto a ello la huella de la escritura simula construir mapas, rutas o caminos con los surcos producidos desde el grafo. De hecho, al igual que en *Scratching*, en *Callejera* (2007) o *La letra de B.* (2008) el recurso del trazo libre arroja una cantidad de páginas intervenidas, análogas a croquis y dibujos de vertientes que conforman una señalética de lugares desconocidos. La poética de estos surcos se completa en los recorridos a pie por las calles de París con los que Obeid repone el método benjaminiano del *Libro de los Pasajes* en esos mismos años, entre 2007 y 2008.



Leticia Obeid. 2007. *Scratching*. Video. Web de la artista

Hay en *Scratching* una proximidad asimismo con otro video breve de Obeid, *Una curva tan gigante que parece recta* (2006), exhibido para el premio “Petrobras de Artes Visuales”. Esta obra acompaña con su cámara la cosecha de soja. Los surcos sobre la tierra y sus sonidos asociados se emparentan con la escritura de la artista. Hay en los trazos de Obeid una vibración que rememora las máquinas del arado, sus surcos permanentes, su forma de tallar la tierra y de modificar su fisonomía en los campos sojeros en las afueras de la ciudad. El proyecto colectivo nacional que la artista mira mientras pasea lleva a esta compulsión por acercarse lo más posible al lenguaje del surco, a la grafía de una lengua incomprensible, grabándola. Lejos de detenerse frente a la letra, el dibujo de la tierra sobrepasa el territorio del recuerdo. El ensanchamiento plástico cruza los campos del arado, los ríos o caminos, pasa de las poéticas visuales a las poéticas literarias y excede así la percepción de una única referencia para la *línea-letra* de la escritura. Ese trazado permanece luego en su composición como mapas estéticos, señalamientos compositivos que definen una manera de producir

donde la escritura es a la vez dibujo, huella de un proceso y un signo mimético o motivado por su función. En ese sentido, su escritura tiene el mismo estatus que las fotografías de los zapatos coloniales que citábamos arriba, son formas perdurables que se ensamblan con otros materiales disponibles.

Obeid construye una poética mixta en ese cruce entre copia, surco y mapa. Desde allí busca replegarse en el tiempo de alguien más, un tiempo distinto y extraño que traslada a la vivencia propia. Así, tanto en el caso de las copias de firmas cuanto en los ensayos visuales o en las propuestas de escritura, la artista valora el tiempo, lo inútil y el trazo único de cada ejercicio. En ese sentido, puestas al lado las obras forman una zona de exploración y sus escenas ensamblan vínculos entre lo arcaico y lo reciente<sup>92</sup>.

## Lucas Di Pascuale. Carteles

Un *thing-power*: la curiosa habilidad  
de las cosas inanimadas para animar, para actuar,  
para producir efectos dramáticos y sutiles

Jane Bennet

---

<sup>92</sup> En el XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (CAIA, 2021) María Fernanda Pinta y Mariana Catalin conversan sobre lo contemporáneo en la mesa “El síntoma del final o el malestar de lo contemporáneo”. La historiadora comenta en esa ocasión su lectura posthumana en la obra de Obeid. Si aquí nos ocupamos de la rememoración, Fernanda Pinta desarma la escatología rígida de un futuro fósil desde el trabajo de la artista en un museo de Ciencias Naturales. En ese sentido, de acuerdo a su lectura, antes que traer tiempos anteriores la geología de su obra se ubica en un vórtice entre presente, pasado y porvenir. Por eso ella insiste en la clave temporal para pensar la obra de la artista. La conversación continúa disponible online en la dirección <https://www.youtube.com/watch?v=I9v8PE4iPJM>



Lucas Di Pascuale. 2007. *López*. Instalación. Centro Cultural España-Córdoba (CCEC)

Asociada ahora a los espacios de la instalación y en esta línea de la autoría compleja, proponemos releer la obra *López* de Lucas Di Pascuale (Córdoba, 1968). Esta es una serie que se inaugura en 2007 con un cartel montado en el techo del Centro Cultural España-Córdoba (CCEC) en la ciudad capital de la provincia y que extiende sus avatares al menos hasta 2019 cuando se publica como libro. El título de la publicación precisamente es *Cartel* y el desdoblamiento del formato es uno de los elementos que nos permiten asociar este libro de Di Pascuale con *Violencia* de Juan Carlos Romero, la obra que visitamos en el capítulo anterior.

La cercanía sirve a los fines de recuperar aquello que trabajamos respecto de la cartelería urbana. Comenzaremos por formular algunas preguntas en este terreno: ¿Son estos un espacio vigente de disputa política? ¿El material es determinante para pensar estas expresiones? Los interrogantes funcionan en la doble inscripción de los objetos, buscan reflexionar sobre su politicidad y sobre el carácter de proceso estético en ambos casos. Entre ellos, no obstante, la



primera diferencia es de orden material, si en Romero los carteles fueron producidos en formato papel, en Di Pascuale la propuesta se realiza en una madera de bajo costo. Con este material, en crudo, sin pintar, se arman las letras del nombre “López”.

En efecto, la palabra define gran parte del impacto de estas obras. *Violencia* y *López* encuentran una fuerza estética en la reducción de la consigna al sustantivo, en un caso el sustantivo común, en el otro un nombre propio pero que es de algún modo también colectivo (el apellido López, sabemos, es un nombre de los más habituales, de allí que pueda derivarse la consigna *todos somos López* como una reivindicación pública contra el secuestro y la desaparición de personas en el contexto de la memoria histórica del país). Ambas palabras trabajan el lenguaje de manera similar, este es uno de los rasgos que acercan las propuestas entre sí y además las vinculan al arte del concepto.

Como vimos, este modelo inestable y siempre creciente de producción materialista estuvo especialmente vigente en la imaginación del último tramo del Siglo XX como una tendencia de recuperación de las vanguardias. Por eso, ante la reconfiguración de la imaginación contemporánea, su vitalidad abre también ciertas preguntas de orden teórico ¿Es posible todavía una politicidad activa, potente, para las imágenes conceptuales? ¿O la caducidad resguarda allí un lugar? Estas preguntas están en continuidad con aquella que formulaba Hal Foster en la introducción de *El retorno de lo real* (1996) cuando decía “¿cómo una reconexión con una práctica pasada apoya una desconexión de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva?”.

Para responder a los interrogantes habrá que desconfiar una vez más junto con el crítico de las neovanguardias de los retornos [returns] de los procedimientos, pero insistir al mismo tiempo en las genealogías estéticas. En esta dirección proponemos revisar los nudos temporales de la historia, esto es, cómo los cambios de época –sus presuntos cortes– conviven en la materia misma de las imágenes.

La radicalidad de obras como *Violencia*, por caso, como ejemplo de obra dispuesta a incomodar y desacreditar el rol institucional o a denunciar injusticias en razón de un despertar colectivo apelan a la lectura crítica de la historia política. Si lo esperable para estas prácticas de los sesenta-setenta, según tempranamente lo diagnosticó parte de la crítica norteamericana, fue el desbordamiento de los reductos disciplinares, la diferencia latinoamericana consistió en usar esos desbordes para sacar fuera del museo las experiencias artísticas hacia centros culturales, galerías emergentes, escuelas, talleres, espacios privados, inclusive empresariales.

En esos lugares se explora la relación material en su instalación específica, en vínculo con el medio. Por eso, en los tempranos años dos mil Fernando Davis (2009) lee en *Violencia* un desborde militante de las fronteras del arte autónomo. Ese lazo con la espacialidad es síntoma de un movimiento en la imaginación contemporánea, el espacio de obra como territorio conflictivo.

Así, la trama de las violencias que denunciaba Romero es recuperada por Di Pascuale en sus carteles. De 1972 a 2007 repite en ellos la importancia de lo público, el emplazamiento callejero, también el paisaje común que en Romero tomaba la forma de pegatinas y el deseo de franquear los límites del museo para mover el trabajo hacia nuevos ojos<sup>93</sup>. La manera de revivir el procedimiento de salida institucional es en Di Pascuale la colocación del cartel en el techo del Centro Cultural y lo será luego también la publicación del libro en 2019.



Lucas Di Pascuale. 2019. Cartel. Interior. Ediciones DocumentA/Escénicas

---

<sup>93</sup> Es significativo en ese sentido el volante que entregó Juan Carlos Romero en la muestra de los años setenta porque no sólo el cartel trae algo de la experiencia urbana, de las calles. Con el volante queda en la mano del paseante un rastro de la muestra, el museo se desgaja en pequeñas formas que circulan por otros espacios no-artísticos.

Di Pascuale cuenta cómo sucedió la primera versión de *López*. En una de las cartas de la publicación dice que la idea inicial fue montar un tríptico (2019: 67), imaginaba atravesar con tres palabras un conjunto de terrazas instaladas en el centro de la ciudad. Así la convocatoria trajo la idea del cartel, el cartel trajo la idea de la escritura, pero “López” aparece tarde, cuando desde la organización del concurso ajustan el presupuesto y el conjunto se reduce a una sola estructura. Entonces el artista deja de pensar en frases para comenzar a pensar en el nombre. En efecto, si entre estas dos posibilidades de instalación parece haber a primera vista una distancia en los modos de plantear lo político, hay un vínculo fundamental que tiene que ver con el error o lo accidental. Cuando la realidad cala en los bordes de los proyectos el artista queda frente a lo impostergable de la materialidad. Así, el trabajo sobre las coyunturas no es menor en el territorio del arte conceptual.

El resultado es un cartel formado por una estructura y listones de madera balsa que arman las letras. En casi todos los casos las maderas quedaron crudas y a la intemperie, sólo una vez se pintaron de color (Cfr. Longoni 2014), por ese motivo su presencia conserva algo de la dificultad para ser visto. Al camuflarse la imagen en el contexto la falta de contraste sugiere una referencia oblicua o metafórica hacia la desaparición.

Sin embargo, por esta literalidad que parece expresarse en la propuesta, quisiéramos volver a una entrevista de 2019 donde Lucas Di Pascuale dice que le atrae del arte justamente que nunca deja bien en claro para qué existe, cuál es el objetivo de sus esfuerzos (Orosz 2019). En el ámbito de esta afirmación situamos los alcances de su obra. Desde allí indagamos, a continuación, los motivos por los cuales luego de instalar los primeros carteles de la serie el artista decide liberar el contenido del proyecto, una estrategia que permitió sucesivas reposiciones de la obra prescindiendo de su participación de primera mano. Las instrucciones –incluidas en la cubierta de su libro *Cartel*– reúnen una lista exhaustiva de materiales y medidas para la colocación, con ellas pueden fabricarse otros carteles sin necesidad de la intervención del artista. El desprendimiento de la autoría permite a Di Pacuale ejercitarse entonces en otras prácticas. Si participa de alguna de las reposiciones él se ocupa ahora de ver y capturar fotográficamente el proceso de armado. En algunos casos, luego, incluso ha copiado a mano esas fotografías haciendo de ellas dibujos simples, monocromos (algunos de los cuales se reprodujeron en la publicación de 2019).

Nos detendremos entonces sobre los pliegues que organizan estas refundaciones de la obra. Es importante señalar, en este sentido, el alcance de este episodio en la diacronía del trabajo del artista, pues esa duración deja ver una serie de consecuencias estéticas valiosas. La primera recae sobre Di Pascuale y refiere a su necesidad de volver al dibujo: luego de las primeras instalaciones y de liberar el proyecto se ocupa de reconstruir, por otros medios, imágenes de los procesos de trabajo. Hay un regreso hacia el dibujo que puede comprenderse mejor a partir de lo que Luis García comentaba en la presentación del libro: “Dibujar es su ética, su forma de inscribir alteridad en lo que se pretende igual a sí mismo”, según los términos del autor (2019). Por eso, en línea con ese diagnóstico proponemos la hipótesis sobre un desplazamiento político en el uso del procedimiento.

Es decir, la obra *López* ya no es sólo el montaje del cartel. Además se toman fotografías y ellas luego vuelven como dibujos en el libro de 2019. El cartel se vuelve fotografía, dibujo, reproducción, libro, carta, revisión, relectura. El objeto conecta con prácticas individuales y colectivas, sobre las que se producen modificaciones. Con ello, nuestra hipótesis afirma que la politicidad actual del cartel consiste en tales variaciones. La publicación evidencia este cambio de tenor, el procedimiento da cuenta de la pérdida de una dirección definitiva para la radicalidad emancipadora en la estética de Di Pascuale. Hay en cambio apenas intentos, por momentos efectivos o al menos relevantes, pero ellos luego regresan la intimidad del dibujo: el registro de una vida al lado de otra<sup>94</sup>. *Cartel* es la bitácora que registra la politicidad de lo íntimo en la reposición de la instalación de López y es a la vez una muestra de una transformación posible de la politicidad de los carteles militantes.

El libro de Di Pascuale está publicado en una edición de papel de alto gramaje, muy cuidada. Tiene una estructura epistolar intervenida por dibujos y usa el registro de las cartas para sostener el llamado a un encuentro, pareciera con ello querer compensar la falta de precaución o de asistencia hacia su interlocutor ausente, el albañil desaparecido Jorge Julio López. El asunto central de *Cartel* radica en la desaparición, la visibilidad y la falta de

---

<sup>94</sup> La proposición de este apartado, sobre un cambio de tenor político entre la épica de la revolución de los años sesenta y la politicidad de izquierdas posterior a los años 2000 se conjuga con la exigencia de replantear el alcance del materialismo histórico. Promediando la primera década de este siglo, la escena contemporánea de la teoría ha comenzado a exigir a todo pensamiento situado una interseccionalidad entre las filosofías materialistas. Entre ellos Parikka (2021). Estos rasgos son actualizables en los análisis que llevamos adelante en este capítulo del estudio, y aunque responden a lecturas muy recientes que realizamos en el marco del grupo de investigación al que pertenecemos (cuyo título es *Materialismos contemporáneos. Perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes*, radicado en el Instituto de Humanidades, con financiamiento de FONCYT) quisiéramos consignar el vínculo con nuestra mirada sobre el arte más actual y su posible continuidad en investigaciones futuras.

cuidado hacia la persona: “Sepa, Jota, que usted era superficial al principio. No supimos cuidarlo”, dice el narrador del libro (Di Pascuale 2018: 37). La frase está fechada el 5 de mayo de 2018 y expresa algo que el artista ha manifestado en más de una oportunidad, por eso resuena en muchas de las noticias sobre su obra (Longoni 2009; García 2019; Orosz 2019).

De este modo, el libro ficciona recuerdos, relata pequeños eventos subterráneos como si formaran parte de una vida compartida. Es un intento de restitución del pasado por vía de la imaginación. Es decir, la escritura propone la posibilidad de atravesar el horror en el ejercicio de una memoria desplazada o una memoria colmada de deseo: “Recuerdo una clase de *tirado de tejas*: el arquitecto quiere enseñarnos a lanzar la teja desde el suelo para que uno de nosotros la reciba en el techo” (2019: 34). En esta intimidad del relato ciertos episodios mínimos suplen los recuerdos del secuestro. El mecanismo es comparativo, el artista trae de un pasado posible escenas de una cercanía afectiva y mediante la ficción propone suplantar los recuerdos del horror. Desde la cita autorreferencial y familiar llena con vivencias luminosas el relato de la vida de López. En ese intento enlaza ambas biografías.

En la portada del libro el color azul es predominante y también en la cubierta. En el interior hay hojas intercaladas de ese mismo color, el texto está escrito en azul y también azules son sus dibujos. Este tono permite apreciar mejor, por su menor dureza en comparación con otros colores –por caso el rojo que Di Pascuale usará para su publicación posterior, *Ritmo hormiga* (2022)– el funcionamiento de los trazos, los sentidos que recorre la mano al dibujar, las diferentes capas de lápiz que arman cada zona. Entre las páginas hay también palabras sueltas, muchos dibujos y algunas hojas vacías. Estos dibujos construyen una relación temporal entre lo acontecido (la desaparición<sup>95</sup>) y lo actual (la acción que describe es el armado del cartel de gran escala). En ellos es central la observación del trabajo propio o ajeno y la intervención del tiempo en las cosas.

En el libro hay también una secuencialidad. Las cartas suceden a las escenas del armado del cartel. Cuando dejamos de ver al grupo que arma los *López* vemos dibujos de otras construcciones: casas, edificios, tiendas. Así, entre los retratos y el epistolario el artista arma

---

<sup>95</sup> Como es de público conocimiento Julio López es secuestrado en dos ocasiones por grupos de tareas asociados al poder del ex-director de operaciones de la policía bonaerense Miguel Etchecolatz. Entre ambos hechos hay una distancia temporal de treinta años. Luego del último secuestro aún no ha sido revelado el lugar donde se encuentra el cuerpo del secuestrado. López es un desaparecido en democracia. Para un acercamiento detallado de este episodio desde una lectura estética referimos al artículo de la Dra. Ana Longoni para la *Revista Errata* N° 0 (2009), titulado “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunos activismos en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”.

un relato del trabajo manual. Con ello da valor a lo aprendido con el paso de los años y configura un territorio de experiencias, la vida del albañil, del padre, del trabajador que se traslada para cumplir las obligaciones. Esa acumulación de imágenes cita una deuda histórica de clase, la cual por momentos en las cartas toma tintes de reivindicación anticapitalista y en otras es la escritura de una caricia familiar, melancólica en el retrato de lo circundante. Pero el modo más visible de referir a la desaparición es con la imagen del colectivo que erige su nombre.

Hay una segunda consecuencia estética que se desprende de esta característica formal. Es aquella que se vincula con la construcción común del proyecto. El colectivo encargado del montaje de los carteles produce una cercanía, un cuidado, una delicadeza entre los sujetos y los materiales. Tal como veíamos para el caso de Romero, entre el grupo, el emplazamiento y el cartel se produce un cruce material y afectivo. Desde allí vuelve la pregunta por el funcionamiento de estas búsquedas estéticas, por la actualidad de aquello que en tiempos del arte de los medios condensaba de manera novedosa la velocidad del presente en la señalética urbana y que luego de los años dos mil continúa trabajándose. Por eso es central la pregunta sobre qué se recupera cuando se repite el procedimiento.

En este caso, por una parte, se preservan ciertas maneras de hacer, modos colectivos de llevar adelante un montaje. Es decir, la respuesta a un llamado para poner en marcha y reanudar un proyecto común, visible en el espacio público. Así, la recuperación mantiene en funcionamiento determinados usos y materiales. Pero también López muestra la reconquista de un territorio de los oficios aledaños. Lo artístico recuerda entonces su proximidad con el trabajo de obra, con la manufactura, la albañilería, el trabajo en serie, lo mecánico, el taller.

Además el cartel trabaja con las características formales de los soportes fijos en eco con el problema del registro y la durabilidad. Recordemos brevemente, *Violencia* se compone de los dípticos de acrílico, los volantes y los afiches de tipos móviles. López parte de la madera en el armado, luego se fotografía el proceso y pasa al dibujo en papel para la publicación del libro titulado *Cartel*, editado por DocumentA/Escénicas. Hay una operación de continuidad que permite experimentar estos pasajes entre técnicas. Si en *Violencia* el papel tiene un tiempo de vida acotado, porque en pocos días es arrancado o arrastrado a las calles como basura, López ingresa también en la discusión sobre la duración del material. Los listones de madera por estar expuestos en crudo y por ser livianos no aspiran a la permanencia. La madera señala en otra escala esa imposibilidad.

Así, cada uno de los elementos constructivos activa una relación singular con el mundo. La calle, la madera, el papel, y en general, el trabajo sobre los soportes fijos reafirma el gesto menor<sup>96</sup> de proponer un rastro. Pues la vida efímera del afiche o el volante anticipan su destino de desecho desde la misma acción de emplazarlos o distribuirlos. El hacer trae una materia residual que se reivindica como parte de lo acontecido. En ese sentido es central asociar a la categoría de “retorno” el concepto de “duración” y por eso entre las obras de Di Pascuale es importante situar la conjunción entre el dibujo y el cartel. Este pasaje entre técnicas es también una forma de repetición que en ocasiones introduce algunas variaciones.

En esa dirección el artista trabaja, por ejemplo, *La generosidad es revolucionaria* (2018), que estuvo expuesta junto a las obras de Meloni en *Su aspecto es criminal, su corazón divino* de la galería Hache. La propuesta consistió en un montaje de varios elementos, una fotografía de los carteles de la serie *López* enmarcada con varillas de madera y protegida por un vidrio, una pequeña fotografía de Santiago Maldonado en su esquina superior izquierda, y un troquelado en papel barrilete azul añil con la frase que titula la obra. Con esta relación buscamos señalar que el conjunto de *López* funciona en la obra del artista como una constante, un elemento que vive múltiples modificaciones y continúa sin agotarse, pues parece que algo siempre puede retomarse desde allí.

Por eso y en última instancia la pregunta por la vigencia del procedimiento es también una pregunta material. Es decir ¿Es importante todavía la instalación callejera de soportes fijos? O también, si nuestros entornos digitales parecen dejar existir solo virtualmente la potencia revulsiva de los objetos ¿la vida del papel u otros materiales menores es políticamente activa?<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Tanto Di Pascuale como Romero coinciden en un vértice de trabajo, materia y proposición. El retorno de la instalación de los carteles revive la politicidad latente en el procedimiento. Este trabajo propicia el encuentro de una serie de cuerpos materiales, afectivos, humanos y no humanos, “una biosfera toda” como dice Bardet (2019:108), en donde se reafirman modos de hacer. Entonces, de la importancia de *los gestos del trabajo*, los gestos diarios, que advierte la autora en su lectura de Haudricourt quisiéramos pasar a la lectura de unos *gestos menores* en el procedimiento de composición de imágenes de Di Pascuale.

<sup>97</sup> La cartelería tiene una función política importante en Argentina. Los carteles de tipos móviles, el grabado, el stencil sobre paredes o sobre tela (en las banderas, por caso) y asimismo los motivos a mano alzada acompañan las movilizaciones colectivas. Estas piezas consiguen expresar deseos e inquietudes en la tradición militante del país. Es llamativo cómo aún hoy logran proyectar los motivos que reúnen a las personas, las consignas transversales y los matices individuales que justifican la adhesión a esos llamados. Allí, por supuesto, el vínculo con la fotografía y las redes sociales es fundamental. En cuanto a estos objetos particulares quisiéramos en esta nota proponer un desvío en vínculo con un episodio reciente. Referimos a la obra de Javier del Olmo (Buenos Aires en 1972), un artista joven que recupera en sus trabajos la convivencia entre imagen y letra desde una mirada conceptualista cercana a las propuestas de Juan Carlos Romero. En 2022 Del Olmo presentó una serie de carteles, con un fondo amarillo que explicitan la autoría conjunta con el artista platense. Estos carteles buscan una alternativa para “América Latina” mediante la referencia a diferentes culturas o lenguas indígenas del continente. Así aparecen los carteles *AMÉRICA NÁHUATL*, *AMÉRICA AIMARA*, *AMÉRICA QUECHUA*,

De ese modo, aunque la desmaterialización de las artes no coincide exactamente con la insustancialidad o lo intangible, es notable la tensión entre lo performático o lo virtual, por un lado, y lo efímero premeditado en el uso del papel<sup>98</sup> o de soportes livianos, por otro. En el entorno digital, la insustancialidad aparente transforma en dato, en transmisiones, el conjunto material y subjetivo que conforman las acciones estéticas. Es otra modalidad de relación estético-política. Quizá por eso, luego de las fotos, Di Pascuale vuelve a pasar los motivos por el dibujo: para mostrar que tales rastros todavía ocupan un lugar. Así como Meloni registra sus performances o Greco fotografía sus señalamientos, estos dibujos serán un nuevo pliegue donde continuar el pasaje entre técnicas en la tarea de pérdida y recuperación que cada una exige. Así, el deterioro de las estructuras fijas participan del trayecto de obra. Su reducción implica una demora y una interrupción espacial.

De allí que el uso de la repetición sea también una manera de comprender el presente desde el ejercicio de una rememoración desplazada. Es decir, lo conocido deviene algo distinto en el trayecto de poner a funcionar nuevamente el procedimiento estético y al reposicionar su durabilidad. En ese sentido se revierte la consigna de la tautología lingüística del modelo conceptualista norteamericano, aquella según la cual los materiales son prescindibles porque sirven al concepto. Aquí los materiales involucrados distan de ser simples lugares de establecimiento de la idea, más bien funcionan como lugares de agencia, lazos tangibles. Esto significa que la forma y el contenido no están escindidos y que los materiales, las prácticas y la circulación de las imágenes configuran un espacio común de significados.

---

*AMÉRICA GUARANÍ, AMÉRICA MOCOVÍ, AMÉRICA WICHI, AMÉRICA MAYA, AMÉRICA QOM, AMÉRICA PILAGÁ.* Al momento de esta escritura las obras están expuestas en la reposición de la muestra colectiva *Giro gráfico: Como en el muro la hiedra*, curada por investigadores asociados a la Red Conceptualismos del Sur para el El Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUAC). Esta apropiación táctica de los recursos compositivos trae la memoria de otras experiencias previas, en este caso los carteles amarillos de Romero y por eso, en la perspectiva de este trabajo investigativo la ubicamos en la línea de la autoría compleja. Con ello, reconducir su fuerza hacia el museo, en una exposición colectiva, subraya las posibilidades de articulación real en el terreno de los encuentros populares y masivos. Así, el activismo irrumpe en el museo como una manifestación fulgurante, una insistencia que ocupa el espacio expositivo para luego regresar al lugar de su creación, el taller, o el manual de oficio del artista. Por eso la reproducción o la copia son lugares de observación, esto es, cada intento de reposición de un motivo es para el arte contemporáneo el intento de resguardo del trabajo de alguien más. En ese sentido, también las copias de dibujos o las copias de portadas de libros de Lucas Di Pascuale –en *Colecciones* (2008-2011) o en *Retrato libros a pedido* (2013-2019)– son maneras de aprender a mirar, prácticas que revelan su posición ética frente al trabajo colaborativo y frente a la historia de las imágenes. Estas citas desde la técnica, desde los colores o las formas de hacer reconectan las tradiciones y otorgan valor al oficio del artista. Por eso, como vimos en el apartado anterior respecto de la copia de firmas, menos importa la originalidad del trabajo que esa atracción por el pulso singular que parece acercarse en el calzado, la cita, la reproducción o la copia.

<sup>98</sup> En este sentido pueden revisarse los resultados de “Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache” (La Rocca 2020).



En los casos que reunimos hay un deseo de habitar el propio tiempo de la producción. De allí que la repetición del procedimiento organice una política específica: vincula lo urgente a la vez que trabaja contra el olvido y además activa formas en la que se entretene lo común. La producción sobre Julio López, por caso, despierta puntos ciegos de procesos anteriores y entre sus resultados están las comunidades creadas junto con los objetos. En este sentido, si el horizonte revolucionario de *Violencia* deja de ser posible como tal, Di Pascuale activa pequeños desvíos que le ayudan a revitalizar la importancia del cartel en un tiempo distinto. Por eso también él agota rápidamente el armado de los carteles. En su poética la apuesta por el retorno abandona la denuncia, porque ha caducado su performatividad, y toma impulso como consigna de la memoria, contra el olvido. De allí pasa a la fotografía y retoma enseguida el dibujo.

López insiste como signo, como testigo material y político de una épica trizada. El cartel con su nombre convive con el deterioro de la propuesta total revolucionaria y presenta otra ambición: un gesto menor de fotografías y de dibujos para dar otra forma al relato. En los carteles antes que una copia resuena el deseo de “una tarea que no sea un campo de batalla sino tierra que hay que arar” (Davis 2009b: 260) que revitaliza la narrativa instalada por las imágenes de Romero.

Así, en este capítulo estudiamos diversos episodios de los trabajos actuales de Verónica Meloni, Magdalena Jitrik, Mauro Césari, Leticia Obeid, Lucas Di Pascuale, asociados en las notas al pie con otros artistas contemporáneos que han compartido con ellos espacios de exposición. En cada uno analizamos cómo los materiales, procedimientos y usos articulan una politicidad conceptualista. Estudiamos las obras señaladas en tres niveles, como flujos de recuperación de imágenes, en cuanto producciones que se constituyen como proceso y en tanto revitalizan archivos de la cultura.

## Conclusiones

Las páginas precedentes se ocuparon del estudio de un conjunto de producciones del arte argentino reciente desde la perspectiva del trabajo estético con la letra, en la genealogía del arte conceptual, según una suma de operadores de lectura y de análisis. Como resultado la investigación arrojó algunas proposiciones de las cuales dejamos constancia a modo de conclusión y como apertura a rumbos potenciales de investigaciones futuras.

En términos generales, la tesis estableció un aparato descriptivo y analítico para abordar un conjunto de obras del arte argentino cuyo rasgo más evidente es el cruce entre visualidad y escritura. Analizamos sus relaciones internas y sus operaciones críticas para colaborar en la construcción de un vocabulario en común. Con ello, el funcionamiento de este estudio va desde la conformación, en el primer capítulo, de los “vectores de legibilidad” en el legado del pensamiento de Nelly Richard, hasta la puesta en funcionamiento de las “tácticas conceptuales” para el análisis del *corpus*. Leer de modo “táctico” ha permitido sostener una mirada singular sobre las obras sin disminuir su conflictividad o las tensiones y contradicciones que aparecen en ellas.

El modo en que fueron analizadas las obras, en la tradición de la vanguardia, la neovanguardia y la postvanguardia, permitió diferenciar los procedimientos estéticos y el uso de los soportes en tanto formas reconocibles, vinculadas a una genealogía específica. En la investigación las “tácticas conceptuales” se configuraron para diferenciar los usos de la letra, las elecciones del soporte y las transformaciones en los procesos de obra. Respecto del problema específico de la letra –categoría principal de este estudio– el marco teórico del estructuralismo francés, así como la teoría francesa post estructuralista (la importancia de los trabajos sobre el signo y sobre el lenguaje en ese momento específico del siglo pasado), arrojan una perspectiva sobre el significante que funciona para el análisis de las poéticas visuales.

Asimismo, la reconstrucción histórica que propone este estudio, su perspectiva diacrónica, tomó como referencia una forma del trabajo con las imágenes, que coincide con la perspectiva teórica de la propia Richard, pero también de Rosalind Krauss y de Hal Foster. Son de hecho estos tres autores quienes muestran un modelo posible para el abordaje de una

variedad de prácticas contemporáneas desde la relación entre el tiempo y las imágenes. Con ellos la investigación asumió una dimensión histórica pero no cronológica.

Del mismo modo, esta investigación dependió de un modelo temporal de raigambre benjaminiana cuyas derivas estudiamos principalmente desde los aportes de Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière y Giorgio Agamben. Esas lecturas canónicas, que han sido sumamente atendidas por la crítica latinoamericana, están mediadas por la posición crítica de Franca Maccioni, quien contribuye en el campo de la crítica argentina, en esta dirección y de manera situada, al abandono del escenario de los fines para el pensamiento estético contemporáneo al proponer la noción del *recomenzar*.

En este sentido, las nociones de desplazamiento, latencia y continuidad, funcionan para sostener la perspectiva con la cual describimos el conjunto de procedimientos que componen el análisis. De la tradición conceptual en la que se inscriben dimos cuenta al recuperar dos elementos, la idea de un recorrido subterráneo y anacrónico (construido por un relato conformado desde la historia de las imágenes), por un lado, y luego la genealogía de usos de la categoría de vanguardia que recuperan tanto Richard (2004) cuanto Longoni y Davis (2009). Por este motivo la investigación configuró una definición de vanguardia que articula sus tres momentos o ciclos, permaneciendo, no obstante, como una proposición abierta y creciente. Comprobamos, así, la vitalidad de sus usos para la actualidad de la crítica.

En este marco esta tesis sostuvo la hipótesis de un laboratorio experimental de usos de la letra en un conjunto de obras del arte argentino reciente en las que el legado del arte conceptual se reactualiza. Los problemas estéticos que este conjunto expone se agruparon según tres vectores: la tensión entre materialidad y desmaterialización –a la cual pudimos aproximarnos teóricamente de la mano de Masotta y Lippard–, la función de los soportes fijos, en especial el papel –que abordamos teóricamente con Jacques Derrida–, y finalmente una politicidad de gestos menores, fuera ya de un planteamiento de izquierda ortodoxa y entendiendo su dimensión micropolítica –que abordamos desde los postulados de Longoni, Davis, Holmes, Rolnik y Bardet–. Como ha sido explicado, los operadores de análisis, las “tácticas conceptuales”, derivan de este conjunto de problemas transversales proponiendo análisis específicos según el uso de la letra, la técnica y los soportes.

Como ha sido dicho, esta investigación se concentra en dos momentos temporales, el primero asociado a los años setenta argentinos, el segundo, a operaciones posteriores a los años dos mil. Para establecer las condiciones de este abordaje, el primer capítulo de la investigación

doctoral desarrolló nociones teórico-críticas orientadas al campo de estudios de las poéticas visuales, un territorio en construcción que se ha nutrido de diversas categorías afines. Desde aquí abordamos, por una parte, el vínculo entre imagen y lengua, su cercanía con el campo experimental y principalmente con la poesía visual argentina. Luego, analizamos las distancias necesarias con el modelo historicista al que responden las prácticas estéticas en modelos críticos más tradicionales. Así fue posible rastrear una manera alternativa de reconstruir el relato de las imágenes conceptuales en un conjunto de operaciones que tiene como antesala a las vanguardias históricas europeas, pasa por la vanguardia argentina de los sesenta-setenta, la neovanguardia chilena y llega a la actualidad a partir de la hipótesis de una posvanguardia, que reclama el proyecto inconcluso e inacabado de las vanguardias históricas y las neovanguardias de posguerra.

Asimismo, a lo largo de la investigación estudiamos la politicidad del uso de procedimientos estéticos que llegan hasta nuestros días transformados en formas reconocibles, con el objetivo de comunicar las urgencias de su tiempo histórico. Sin embargo, esto condujo a una aclaración: la politicidad que articula este laboratorio de prácticas conceptuales es más un *archivo en uso* de diversos procedimientos y técnicas que la acusación de un estado de cosas. Por ello, el *corpus* configurado en esta investigación escapa a la retórica de la denuncia para proponer, en cambio, alternativas en la materialidad de las prácticas, desde la genealogía técnica del arte conceptual argentino y según la particularidad que le otorga la composición con la letra. Así, se confirma, desde el estudio pormenorizado de las poéticas visuales, una revaloración de los usos contrahegemónicos de las formas de vanguardia para nuevos escenarios estético-políticos.

En el capítulo uno, con el vector de legibilidad llamado “debates sobre la presencia objetual de la obra”, nos ocupamos de la tensión entre lo permanente y lo efímero en las propuestas del *corpus* de estudio. Como vimos, el diagnóstico de Krauss sobre el “signo estético no-referencial” se adelantaba al debate sobre la desmaterialización de los objetos artísticos y a las experiencias del descarte o el desvanecimiento de las obras. Con esto, pudimos postular el desfondamiento del signo estético como condición necesaria para el desarrollo de otras formas artísticas. En esa línea, el primer vector funcionó para calibrar las tensiones que se producen cuando el entramado de prácticas de los años sesenta comienzan a minar la presencia objetual de las obras para adentrarse en procesos compositivos más efímeros. El vínculo entre materia y desmaterialización permitió entonces comprender las apropiaciones de la neovanguardia y la renovación de los formatos de composición o exhibición.

El segundo vector de legibilidad, que titulamos “la economía del papel y su archivo” trasladó el problema del carácter efímero de las prácticas a una combinación entre los soportes dinámicos y los soportes fijos, en especial el papel. Nos detuvimos entonces en la posición del papel como paradigma de un modelo de escritura, de donde deriva su función de “material menor” para el terreno de las artes. El comentario sobre el artículo de Gabriela Milone, permitió abordar este problema desde la noción derridiana de papel–máquina. Comprendimos que en cuanto figura –es decir, en cuanto motivo plástico de la lengua compuesto por dos elementos inanimados y un vínculo gráfico– esta noción ampliaba sus alcances. Con ello, la categoría fue clave para confirmar la compenetración entre el soporte, los procedimientos compositivos y la producción de conocimiento. De allí desprendimos la desarticulación o el estallido del formato libro, y además, el coleccionismo como modelo no exhaustivo de archivo de los documentos.

El tercer vector, titulado “Politicidad estallada”, permitió leer las obras en cuanto partícipes de un conjunto de redes de circulación o comunidades tejidas en torno de los materiales estéticos. Esto es, lugares de participación y formas desde las cuales se trenzan lazos afectivos. Desde estas redes pudimos diferenciar una continuidad que conecta las prácticas de vanguardia conceptual desde los años sesenta-setenta hasta hoy. Confirmamos entonces dos tendencias que según nuestra hipótesis inicial funcionaban en la política de estas prácticas, un conjunto de acciones descentradas, por un lado, y la reapropiación de gestos estéticos anteriores, por el otro. De aquí se desprende una conclusión interpretativa relevante en cuanto que, en el ejercicio de sus intervenciones, es decir, en la configuración de la obra y sus formas de circulación, las prácticas del arte argentino reciente enseñan formas de trazar alianzas para pensar un vocabulario estético en común.

El segundo capítulo avanzó sobre el estudio de las poéticas visuales, según las categorías de letra y soporte, y arrojó afirmaciones particulares sobre las propuestas estéticas de los artistas estudiados. Sobre la producción de León Ferrari, en el uso del trazo comprobamos un elemento de articulación para distintos episodios de su obra, los cuales habían sido hasta el momento analizados por separado y sin mostrar sus vínculos de sentido. Tal como explicamos, su letra a mano alzada, pero también el uso del letraset y el recorte tipográfico son formas que se integran en su poética de acuerdo al valor que en su poética adquiere la forma de la letra. Comprobar este funcionamiento significó conectar lugares aparentemente remotos, sus cartas y sus abecedarios, las figuras tridimensionales de poliuretano y muchos

de sus objetos y ensamblajes exhibidos en las muestras tumultuosas de los primeros años dos mil.

En la producción de Mirtha Dermisache, por otra parte, las formas adquieren una cualidad de molde o de matriz. Fuera del significado semántico, tanto sus trazos como las matrices de texto que elige para la composición proveen de una singularidad a su escritura. Por un lado, sus *línea-letra* pervive en poéticas más actuales y por otro, sus moldes componen diagramas capaces de reponer aquello que sintácticamente falta enunciarse. Además, vinculamos su obra con la importancia del soporte papel y el formato libro en las prácticas conceptuales. Con ello adelantamos uno de los presupuestos de la segunda parte de este segundo capítulo, titulada “el soporte asociado a sus formas históricas de presentación”. Pero además, el vínculo entre ambos artistas y su abordaje en esta tesis dan cuenta de una manera de comprender el trabajo estético-político en la figura del taller y del trabajo procesual. De allí que con Ferrari hayamos trabajado el hito de su muestra antológica en el Centro Cultural Recoleta, y en Dermisache revisitamos *Las jornadas del color y de la forma*.

Una última observación respecto de ambos artistas muestra el alcance de las hipótesis de lectura que comprobamos en este tramo, configuradas desde el entramado teórico-categorial expuesto sobre la letra, a saber: estas poéticas trasladan la información mediática hacia una nueva manera de exponer la materialidad del signo, transformando desde la letra y la repetición del principio técnico las asociaciones automatizadas de significante y significado. Así, la información consigue otra oportunidad del sentido, en el caso de Ferrari mediante la sublevación del mensaje, en el caso de Dermisache desde una afectividad o una afección en la escritura.

El apartado siguiente de este capítulo dos refería a los soportes. El análisis parte del abordaje de *Diagonal Cero*, la emblemática revista de Edgardo Vigo, por el vínculo que los dispositivos editoriales del autor construyeron para el diálogo regional y para la circulación de las tendencias estéticas. El carácter de estas primeras aproximaciones a la obra del platense tiene que ver con la importancia de los espacios blancos que organizan la dinámica o el ritmo interno de la revista. Esta característica, vinculada a la afinidad por las perforaciones y sellados sobre papel, compone un elemento clave para las tácticas conceptuales. La oquedad, así como también el agregado por suma de materiales, son dos elementos que en grabadores como Vigo y Juan Carlos Romero están siempre presentes y son recuperados en poéticas visuales más recientes. En cuanto a la técnica hay entonces allí una coincidencia en

la manera de trabajar los materiales, una perspectiva sobre las superficies asociada a la discontinuidad y la importancia del fragmento.

Refiriendo al papel, este momento del análisis arrojó tres rasgos para el análisis del *corpus*: el papel es soporte de archivos invaluable, es un soporte recursivo y reutilizable, tiene además en la actualidad una plusvalía de rarefacción. Esta última característica, animada por el avance de los soportes dinámicos, genera nuevos proyectos gráficos. Son ejemplo de ello el caso de Mauro Césari en *El espía psíquico* y *La generosidad es revolucionaria* de Lucas Di Pascuale. En estos trabajos, el papel implica un tipo de experiencia específica, palmaria con la escritura, que determina formas de circulación, de almacenaje, de exhibición.

Como dijimos, uno de los objetivos del segundo capítulo fue relevar usos tipográficos y mecanismos de inscripción partícipes del campo experimental de la neovanguardia. En esa dirección, el análisis propuesto sobre la producción de Alberto Greco condujo desde el papel hacia el problema de la acción y el tiempo presencial para las artes. Con su poética visitamos tres zonas. Primero el uso del cartel, en el vínculo entre prácticas estéticas, poéticas de la transgresión y la circulación masiva, también el uso publicitario de la letra y la impresión de tipos móviles. Greco permitió reconocer el valor de aquellos materiales llamados menores, efímeros, innobles, y sus relaciones con el entorno de circulación en las poéticas visuales.

En una segunda zona nos ocupamos del *Gran Manifiesto Rollo Vivo-Dito*. Este trabajo mostró un modo de producir sobre el soporte papel que escapa a la forma libro para acercar una idea de comunidad, de lectura y escritura fragmentaria y compartida. Ello arrojó un conjunto de consideraciones sobre las formas de memoria colectiva que activan estos soportes fijos pero livianos. La tercera zona es la de la firma, que dió lugar a una de las tácticas conceptuales que recuperamos y analizamos en el capítulo tres.

De esto se desprende la confirmación de la hipótesis que sostuvimos en relación a Ferrari y que propusimos también para la práctica de Greco: su uso de la línea o el trazo está asociado al pulso vital y la acción del cuerpo del artista, por eso es un punto estratégico para observar la intensidad de su producción. Como argumentamos, el trazo informalista le sirve a Greco de apoyo en diferentes etapas de su obra. Se traduce, por un lado, en la impronta de lo efímero, pero a la vez en una tensión con el circuito del arte, heredera de Duchamp, que en esta poética conduce a la necesidad de acercarse al paseante, su espectador accidental, atrayendo las miradas en el espacio público compartido.

El último tramo del capítulo dos se ocupó de la producción de Romero, según su tendencia al trabajo procesual y colectivo, una característica que aparece de diferentes maneras en cada episodio de su obra. En *Violencia* de 1973 –y en las distintas reediciones de esta pieza– lo colectivo se vincula al trabajo de la doble firma o de la firma situada geográficamente, que expone la complejidad de quienes componen el armado y presentación de cada cartel. Luego, esta dimensión se liga también a la recurrencia de ciertas características de las formas de exhibición, porque los carteles de Romero oscilan en un vaivén que va del espacio público al museo, de la galería de arte al sindicato, y viceversa. Es decir, lejos de pertenecer solamente al ámbito público, el formato posee la capacidad de tender alianzas diversas, sea con instituciones privadas, con movimientos sociales o diferentes tipos de espacios partidarios. Asimismo son parte de una experiencia siempre en proceso, porque sus componentes están disponibles para la reposición.

Así, *Violencia* es emblemática en cuanto obra dispuesta a transgredir los espacios de instalación porque incomoda o desborda su inclusión museal. Además, el carácter polémico de la obra es transversal a los sitios que habilitan su acogida, las calles que son atravesadas por la cartelería de Romero dejan al descubierto un conjunto de afectos de relevancia social reducidos a unos cuantos caracteres cuidadosamente elegidos (“violencia”, “terror”, “exclus(ión)”). Espaciar el signo en el papel es traer esas palabras para proponer nuevos usos, para devolver su significado a las fuerzas productivas de la organización popular (los sindicatos, los movimientos sociales y otras formas del activismo). Por eso la reposición de los carteles, el paso del tiempo y el oficio de elección del color o de las palabras operan sobre un presupuesto vanguardista asociado a la importancia del arrojado, del riesgo de la prueba y el error. Es lo que las propuestas estéticas ponen en escena y esta característica es compartida por muchas de las prácticas artísticas estudiadas en la tesis.

Desde el análisis realizado y la puesta a prueba de las hipótesis específicas de este capítulo, concluimos en la eficacia del papel para las propuestas del *corpus* de estudio y la importancia de lo efímero de este soporte. Según lo estudiado, en cuanto a los tres rasgos que citamos arriba (esto es, el papel como soporte de archivos invaluables, como superficie recursiva y reutilizable y según la “plusvalía de rarefacción” en la transacción con la economía de los soportes dinámicos) podemos afirmar la vitalidad que adquiere el papel como material menor, accesible y polémico. Sus rastros, que son también sus restos, funcionan para las poéticas visuales como señalamientos de articulaciones productivas que –aún a riesgo de errar– construyen proposiciones colectivas. El papel demuestra capacidad de integrarse en diversos



circuitos de exposición (inclusive digitales) y por eso, su resguardo, más allá del fetichismo del mercado del arte, potencia la capacidad de activar transformaciones sensibles e institucionales desde su fuerza emancipatoria.

El capítulo tres de este trabajo insiste desde nuevas aristas sobre estas cuestiones y continúa el análisis desde preguntas específicas que emergen del *corpus* abordado en este tramo de la investigación. El punto de partida es la noción de anacronismo en cuanto matriz de una historicidad posible para conectar imágenes. Allí se sostiene la reaparición continua de la imaginación conceptualista para el arte argentino reciente, que en este capítulo se analiza bajo el nombre de “tácticas conceptuales”. Por eso, luego de haber definido el conjunto de indicadores de lectura, los procedimientos y también los materiales comunes al terreno de la neovanguardia argentina se establecen ahora, en este último capítulo de la investigación, sus usos “tácticos” en producciones actuales. Leyendo desde estos indicadores pudimos comprobar una vitalidad y una articulación entre las prácticas, desde una perspectiva materialista contemporánea.

El primer tramo del análisis se ocupó de las “formas de señalamiento”, un nombre que proviene del glosario de la neovanguardia y que en nuestro estudio trabajamos especialmente a propósito de Alberto Greco. En la obra de Verónica Meloni este procedimiento contiene una etapa de armado de las letras y una de borrado, en la acción de barrer. En este apartado, ingresamos –vía Michel Foucault– al territorio doble de la *línea-letra*, que es también de la palabra y el dibujo, pues Meloni vuelve al círculo y a la letra a gran escala, retoma el gesto técnico de la escritura para actuar su duración. Sus barridos desplazan la permanencia, transforman el material de base (la tierra, la hojarasca que desparrama por el suelo) en palabras efímeras que portan todo el peso afirmativo de la mano-cuerpo que escribe.

Pero además, las acciones de la artista se vuelven colectivas a partir de su intuición sobre la importancia de compartir el momento compositivo y el uso de la técnica. Así ella logra hacer coincidir la afinidad por los materiales menores con el trabajo de *performance* en tiempo real con barrenderos, barrenderas y personal de ordenanza. Si en ellos la técnica está completamente incorporada, la intervención de la artista suma el aprendizaje propio sobre la herramienta y el despliegue de un desvío de los fines previstos para el barrido. La poética de Meloni actúa entonces en ese límite entre la materia y lo que se pierde, con una idea de registro discontinuo que permite reconstruir la imagen de una narración de época siempre pronta a fallar.

Avanzamos en el abordaje de esta poética entendiendo entonces que su imaginaria necesita ser compartida y que su manera de describir la relación con su tiempo involucra algo pronto a desvanecerse, o también, algo ya desaparecido que actúa en relación con lo que queda, con la marca que señala el lugar de su emplazamiento. La colocación de una pared con las hoces de hierro que propone Meloni se volvió, así, una colección inesperada que pone a disposición el instrumento, parte del símbolo de la tradición de izquierdas (la hoz y el martillo) y del trabajo con la tierra habilitando una escritura política alejada de cualquier programática estanca. Con el análisis de esta última obra logramos poner en evidencia que las gramáticas visuales que parecían clausuradas vuelven a expresar su eficacia ajustando el horizonte de su actuación. Es decir, las proposiciones conceptuales –alejadas ya de la épica de los grandes relatos– proponen un modo de habitar en conjunto enseñando ejercicios técnicos y maneras de articular gestos comunes.

Asimismo, analizamos el modo como la serie *Acción de los días* visita diferentes espacios, geografías, materiales, para expandir un uso afectivo de la escritura, efímera y difícil de inmovilizar. Su reivindicación de lo menor define, además, una postura crítica respecto de las instituciones involucradas en el mercado del arte. El gesto transgresor, que la estructura institucional ha aprendido a contener a lo largo de cien años, desde las propuestas de las vanguardias históricas, funciona en la actualidad como motor de lazos coyunturales que pasan por el museo para concretar algunas relaciones, pero que sin detenerse allí, ni ser ese su horizonte definitivo, conectan diferentes espacios con una serie de ganancias vinculares, tácticas y económicas. Es en ese ejercicio que las jerarquías institucionales de las artes despliegan una apertura.

En cuanto al borrado y sus formas derivadas, dedicamos un segundo momento de este capítulo tres al tachado, una variación o alteración del borrado por superposición. En continuidad con el trabajo de Meloni y en cercanía con la tradición política del anarquismo argentino, analizamos el segmento de obra de Magdalena Jitrik quien ocupa el espacio de la Federación Libertaria Argentina durante los acalorados debates de principios de los años 2000. Ubicándose en este espacio emblemático Jitrik apela a la memoria de los mecanismos de organización política. Las obras que corresponden al tachado se ocuparon de señalar, en este sentido, aquello que se cuele o se acomoda entre las fisuras de una realidad interrumpida por la crisis que deja el neoliberalismo de los años noventa.

Desde nuestro estudio logramos aislar dos características del procedimiento. Por una parte, según lo trabajado en las obras, el tachado desconcierta e inquieta, interroga sobre la posibilidad de recuperación de lo que hay oculto, pero confirma a la vez el lugar de los procesos clausurados, esto es, trabaja para que sea imposible desenterrar aquello que hay por debajo de la materia aplicada. Por otra parte, el tachado arroja una consecuencia narrativa: el sentido lineal del relato que construye se declara desde el principio afectado, pero esa condición inaugura en las obras otra relación con aquello que se cuenta, esto es, ya no una verdad plana sino una historia de terrenos opacos que, sin embargo, siguen manifestando una densidad semántica y temporal.

A continuación, en el análisis del *corpus* propuesto para Mauro Césari relevamos manchas de tres tipos: primero, patrones constantes (que tachan independientemente de lo que hay debajo), luego, distorsiones de tinta espatulada a mano y, en tercer lugar, segmentos opacos que se encargan de ocultar un tramo definido del discurso. Con ello sostuvimos que la remarcación de estas capas hacen del libro de Césari un espacio poroso, en el cual el discurso lejos de la literalidad construye sentido por la superposición con el territorio de la imagen. Esto evidencia el tiempo de la remarcación, cuyo trabajo, trasladado a la maqueta digital, conserva el peso visual del trabajo del manuscrito. En este sentido, Césari adquiere centralidad en el *corpus* en cuanto su trabajo hace inescapable la reflexión sobre la importancia de la materia en los trabajos de tendencia conceptual.

Según el estudio que llevamos adelante en esta investigación doctoral, las “formas del señalamiento” evidenciaron un vínculo importante con una segunda serie de procedimientos que delimitamos con el nombre de “formas de autoría compleja”. El primer caso de esta serie corresponde a la propuesta de Leticia Obeid en su trabajo con el fondo documental del archivo del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte. Esta obra construye una autoría en vínculo con la conservación de esas piezas históricas, sostenidas por el catálogo del museo y el resguardo de la institución. Obeid se propone traer al presente esos objetos apaciguados por las nomenclaturas, del mismo modo en que luego se propone reunir el pulso de la firma de Carballo con la suya propia, en el conjunto de copias titulado *Trabajos Prácticos*. Ambas empresas, evidenciando la imposibilidad de su concreción, son trasladadas al espacio de lo procesual, al territorio de unas variaciones o ejercicios que buscan la restauración del paso del tiempo por la vía del montaje en video.

Estas variaciones coinciden con la formación de la mano de la artista, trabajadora del dibujo y del registro que, a pesar del artificio, consigue mostrar e incorporar en las obras citadas el valor de la técnica. El carácter distintivo de la copia es que contribuye a su búsqueda de ensamblar la historia. A la vez, la insistencia en el surco es en Obeid una marca distintiva de su propia identidad de artista, pero también es un procedimiento frecuente del trabajo sostenido y paciente del dibujante, del escritor, del letrista.

A propósito del copiado analizamos también en el capítulo tres la obra *Colecciones* de Di Pascuale, un conjunto de obras en pequeño formato donde se confirma la costumbre (que es una afición común) de probar el estilo y el trazo propio recreando motivos de artistas consagrados. Sin embargo, el artista dibujante se acerca en aquel apartado al artista de la instalación, porque el motivo principal del trabajo de Di Pascuale referido en esta tesis es la producción de los carteles *López*.

Retomamos en este último tramo de la investigación la cuestión de la cartelería que habíamos estudiado en el capítulo dos para insistir en la eficacia de los soportes fijos, su relación con los soportes dinámicos y los alcances de hacer pasar de una técnica a otra los motivos que el artista elige para trabajar. En ese pasaje entre técnicas, observamos y estudiamos la aparición efectiva de una politicidad de lo íntimo que en el análisis se manifiesta en el paso de la instalación a la fotografía, del dibujo a la publicación editorial, y en los cruces. Hay allí una apuesta por el trabajo estético ligado a un compromiso afectivo con los materiales. Tal compromiso muestra también el desarrollo de unos lazos colectivos, porque sin el conjunto de personas dispuestas a reunirse en torno de este objeto no hay posibilidad de la reposición de la pieza.

En suma, las poéticas visuales que componen esta investigación insisten en una economía de pérdida y recuperación que afirma con ese movimiento la posibilidad de un registro vivo de las urgencias de su época. Ese ejercicio despierta un vitalismo, porque hace de la vanguardia conceptual un espacio de composición anacrónico, fragmentario, efímero y colectivo. Por eso, las tácticas conceptuales conforman un archivo de gestos contemporáneos. Nuestra investigación doctoral conforma, en ese sentido, un estudio sistemático de los procedimientos y materiales compositivos para las poéticas visuales desde el estudio de un *corpus* acotado a la vez que abierto a nuevas inclusiones.

Con ello, esperamos colaborar en la conformación de un vocabulario común de herramientas teórico-críticas para la exploración del arte reciente, cuyos esfuerzos de análisis valoren los

afectos vinculados a la composición material de las obras. En especial, y este es el camino que intentaremos continuar a partir de esta tesis, buscaremos indagar sobre el lugar de la violencia en propuestas estéticas argentinas contemporáneas y sus relaciones con los programas de articulación institucional del campo artístico. Esta tesis aporta, en tal dirección, herramientas teórico-críticas y análisis específicos al terreno de las poéticas visuales considerando que forman parte de una política estética colectiva que abreva de técnicas conocidas para responder a procesos actuales.

## Referencias

## Bibliografía

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, G. (2010a). *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, G. (2010b). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Buenos Aires, Pre-Textos.
- Agamben, G. (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Aguado, A. Wain, A. Diez Fischer, A. (2020). *León Ferrari. Donación al Museo de Arte Moderno*. Buenos Aires, Edición MAMBA.
- Aguilar, G. Cámara, M. (2019). *La máquina performática: la literatura en el campo experimental*. Buenos Aires, Grumo.
- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Aguilar, G. (2007). Olvidar a Duchamp. *Revista Punto de Vista* (88), 14-19.
- Aguilar, G. (2008). Air du ruisseau: un embeleco fraguado en La Boca. *Revista Ramona* (85), 8-11. <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona85.pdf>
- Alberro, A. (2003). *Conceptual art and the politics of publicity*. Londres, MIT Press.
- Alcaide, C. (1997). El arte concreto en Argentina. Invencionismo, Madí, Perceptismo. *Revista Arte, Individuo y Sociedad* (9). 223-233. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110223A>
- Amante, A. Garramuño, F. (2000). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Biblos.
- Amaral, A. (2004). León Ferrari: los años paulistas (1976 - ca.1984). En A. Giunta (Ed.), *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*. Catálogo. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Malba, Colección Costantini.
- Antelo, R. (2004). *Potências da imagem*. Chapecó, Argos.
- Argañaraz, N. (1986). *Poesía visual uruguaya*. Montevideo, Mario Zanolchi Editor.
- Bardet, M. (2019). Hacer mundos con gestos. En A. Haudricourt y M. Bardet, *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires, Cactus.
- Barisone, O. (2015). Os opacos matemáticos de Edgardo Antonio Vigo. *Revista Circulado* (3), 18-34.

- Barisone, O. (2017). *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires, Ediciones del Corregidor.
- Barthes, R. 2003. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires, Paidós.
- Barbero, C. (6 de diciembre de 2020). Verónica Meloni: acción de los días. *Artishock. Revista de arte contemporáneo*.  
<https://artishockrevista.com/2020/12/06/veronica-meloni-accion-de-los-dias/>
- Benezra, K. (2020). *Dematerialization: Art and Design in Latin America*. California, University of California Press.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos Interrumpidos*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. (2010). *Obras Completas* (Libro 1, Vol.4). Madrid, Abada.
- Benjamin, W. (2013). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- Benjamin, W. (2019). *Illuminaciones*. Madrid, Taurus.
- Bennett, J. (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Biset, E. (2016). Formas de lo común. *Revista Caja Muda* (8), 16-28. [https://issuu.com/cajamuda/docs/numero\\_8/](https://issuu.com/cajamuda/docs/numero_8/)
- Bruno, G. (2014). *Surfaces. Matters of aesthetics, materiality and media*. Chicago, University of Chicago Press.
- Borsonik, H. (2017). *Soporte. El uso del dinero como material en las artes visuales*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Bory, J. F. (1967). Hacia un segundo comienzo. *Revista Diagonal Cero* (21), 13-20.  
<http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad*. Madrid, Akal.
- Bugnone, A. (2017). *Vigo. Arte, política y vanguardia*. Buenos Aires, Malisia.
- Bürger, P. (2010) [1987]. *Teoría de la vanguardia*. Córdoba, Las cuarenta.
- Cadava, E. (2015). *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, Casa editorial HUM.
- Cañada, L. (2015a). ¿“Libre expresión gráfica” en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma. *Question/Cuestión* 1(45).  
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/106>
- Cañada, L. (2015b). Memorias en construcción. El archivo de Juan Carlos Romero. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (2), 66-72.

- Cañada, L. (2019a). Las Jornadas del Color y de la Forma: tensiones, sujetos y sentidos. *Izquierdas* (46), 1-21. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492019000200001>
- Cañada, L. (2019b). Mirtha Dermisache: notas para pensar los modos de exhibir su obra hoy. *Artefacto visual* 7(4), 109-131. Recuperado de [https://www.revlat.com/\\_files/ugd/5373fb\\_b03f90ac98d04dbb9610adebe0e7c226.pdf](https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_b03f90ac98d04dbb9610adebe0e7c226.pdf)
- Cañada, L. La Rocca, M. (2021). Archipiélagos de experimentación en dictadura: diálogos entre arte, educación y militancia. *Historia y problemas del siglo XX* 15(12), 81-107. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8692193>
- Carrera, A. (2009). *Ensayos murmurados*. Buenos Aires, Mansalva.
- Casanova, C. (2016). *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Césari, M. (2019). *Variaciones Fabre*. Córdoba, Prebanda Ediciones.
- Césari, M. (2018). *El espía psíquico*. Córdoba, Borde Perdido Editora.
- Césari, M. (2011). *EL ORÉGANO DE LAS ESPECIES*. Córdoba, Alción.
- Césari, M. (2014). *Una tarde en Ciudad Ganglio*. Bahía Blanca, Vox.
- Cippolini, R. (2011). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cippolini, R. (2002). Algo así como mitologías de la violencia. *Revista Ramona* (23), 39-41. <http://www.ramona.org.ar/files/r23.pdf>
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- Correa, J. (2020). Bon travail: una lectura de los textos legibles de Mirtha Dermisache a partir del dinero y el trabajo. *Entrehojas. Revista De Estudios Hispánicos* 10(1), 73-96. <https://doi.org/10.5206/entrehojas.v10i1.9536>
- Couto, B. (18 de abril de 2018). No hay un sentido previo del libro. *Diario La nueva mañana*. <https://lmdiario.com.ar/contenido/61895/no-hay-un-sentido-previo-del-libro>
- Cozarinsky, E. (1970). El grado cero de la escritura. *Revista Panorama*, 1-2.
- Danto, A. (2008). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Davis, F. (2006). Poéticas oblicuas. Diagonal Cero y la «poesía para y/o a realizar» en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970). En AA.VV. *Actas de Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.



- [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39213/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39213/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Davis, F. (2009a) El conceptualismo como categoría táctica. *Revista Ramona* (82), 30-40.  
<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona82.pdf>
- Davis, F. (2009b.) *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Catálogo. Buenos Aires, Fundación Osde.
- Davis, F. (2014). Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras. *Errata. Revista de artes visuales* (12), 20-44.  
<http://revistaerrata.gov.co/contenido/traficos-y-torsiones-queercuir-en-el-arte-cuerpos-contraescrituras>
- Davis, F. Romero, J. (2016). *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental*. Catálogo. Buenos Aires, Fundación Osde.
- De Campos, H. [et al.]. 1975. *Teoría da poesía concreta*. San Pablo, Livraria.
- De Campos, H. (Comp.). 2000. *Ideograma*, San Pablo, Editorial USP.
- Del Gizzo, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones en danza.
- Del Río, V. (2006). El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte posmoderno. En D. Hernández Sánchez (Ed.), *Octavas falsas. Materiales de arte y estética* (pp. 111-142). Salamanca, Luso.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus.
- Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Déotte, J. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. CDMX, Siglo XXI.
- Derrida, J. (2003). *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid, Trotta.
- Di Pascuale, L. (2019). *Cartel*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Di Pascuale, L. (2022). *Ritmo hormiga*. Córdoba, Edición de Autor.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2007). El archivo arde. En G. Didi-Huberman y K. Ebeling (Eds.), *Das Archiv brennt* (pp.7-32). Berlín, Kadmos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid, A. Machado.

- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012a). *Arde la imagen*. Oaxaca, Ediciones Ve.
- Didi-Huberman, G. (2012b). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada.
- Döhl, R. (1968). Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen. *Revista Diagonal Cero* (27), 5-14. <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>
- Dolinko, S. (2008). Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la Diagonal Cero de Edgardo Antonio Vigo. En M. Drien, M. F. Guzmán y J. Martínez (Eds.), *América: territorio de transferencias* (pp. 245-254). Valparaíso, Universidad Adolfo Ibáñez y Museo Histórico Nacional.
- Dolinko, S. (2010). Poesía, gráfica y compromiso. Edgardo Vigo y la red contracultural de los años '60s". En AA.VV. *Actas del XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa.
- Dolinko, S. (2017). Apuntes sobre una gráfica expandida. *Revista Rinoceronte* (8), 2-6. [https://issuu.com/olgaofelia/docs/rinoceronte\\_8\\_final](https://issuu.com/olgaofelia/docs/rinoceronte_8_final)
- Dolinko, S. Blanco, C. (2021). (Eds.), *Transformación. La gráfica en desborde*. Catálogo. Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, Casa Nacional del Bicentenario.
- Dworkin, C. Goldsmith, K. (2011). (Eds.), *Against Expression. An anthology of conceptual writing*. Illinois, Northwestern University Press.
- Farver, J. (29 de abril de 2015). Global conceptualism: Reflections. *Post. Notes on modern and contemporary art around the globe*. [https://post.at.moma.org/content\\_items/580-global-conceptualism-reflections](https://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections)
- Ferrari, L. (2020). *La basilica*. Buenos Aires, Ripio.
- Foster, H. (1996). *Return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass MIT Press.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- Foster, H. (2011). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid, Turner.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (3), 102-126. Traducción de Constanza Qualina. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>

- Foucault, M. (2012). *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Frankling, S. (2012). Cloud Control, or the Network as Medium. *Cultural Politics* (8), 443–464. <https://doi.org/10.1215/17432197-1722154>
- Freire, C. (1999). *Poéticas do proceso. Arte conceitual no museu*. Iluminuras, San Pablo.
- Fundación Constantini y MALBA. (2016). *Verboamérica*. Catálogo. Buenos Aires, Platt Grupo Impresor.
- Fundación Espigas y MALBA. (2017). *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* Catálogo. Buenos Aires, Platt Grupo Impresor.
- Gache, B. (2019). (Ed.), *Edgardo Antonio Vigo y la edición en red*. Catálogo. Badajoz, MEIAC.
- Galende, F. (2011). *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Galende, F. (2014). *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el río de la plata*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Garbatzky, I. (2013). (Comp.), *Expansiones: literatura en el campo del arte*. Buenos Aires, Yo soy Gilda.
- García, L. (2006). El cuerpo de la lengua. *Pensamiento de los confines* (18), 141-147.
- García, L. (2012). Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin trapero de la historia. En D. Korinfeld y A. Villa (Comps.), *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires, Noveduc.
- García, L. (2015). Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin. *Recial* 6(8). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v6.n8.12964>
- García, L. (6 de febrero de 2019). The Fakers. Masotta extraterritorial. *Revista Haroldo*. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=351>
- García, L. (19 de noviembre de 2019). Delicadeza de lo común. *Ediciones DocumentA/Escénicas*. <http://edicionesdocumenta.com.ar/2019/11/cartel/>
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

- Giunta, A. (2004). (Ed.), *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Giunta, A. (2008a). *El Caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*. Buenos Aires, Ediciones Lycopodio.
- Giunta, A. (2008b). (Comp.), *León Ferrari. Obras 1976-2008*. CDMX, Editorial RM.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.
- Guattari, F. Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Guitelman, S. (2019). Vigo diseñador. En B. Guastavino (Comp.), *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones* (pp. 27-38). Buenos Aires, Papel cosido. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/OrbitaVigoElectronico.pdf>
- Herrera, M. (2013). *CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Buenos Aires, Fundación Osde.
- Holmes, B. (2006). Un sentido como el de Tucuman Arde lo encontramos hoy en el zapatismo. Entrevista colectiva. *Revista Ramona* (55), 7-22. [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHb61a/415b6918.dir/r55\\_04 nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHb61a/415b6918.dir/r55_04 nota.pdf)
- Holmes, B. (2007). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. *Transversal* (6), 1-7. Traducción de Marcelo Espósito. <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>
- Holmes, B. (2011). *Arte extradisciplinar: una mirada desorbitada sobre la sociedad neoliberal* [Desgrabación de Conferencia, CIA Centro]. <http://www.ciacentro.org.ar/node/1021>
- Illich, I. 2002. *En el viñedo del texto*. CDMX, Fondo de Cultura Económica.
- Ingrassia, F. (2013). (Comp.). *Estéticas de la dispersión*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Jacoby, R. (2001). Después de todo, nosotros desmaterializamos. *Revista Ramona* (9-10), 34-35. <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona9-10.pdf>
- Jacoby, R. (1987). Las herejías de León Ferrari. *Revista Crisis* (50), 71-73. <https://ahira.com.ar/ejemplares/crisis-2-epoca-n-50/>

- Jait, A. (2017). *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua. XUL. Signo viejo y nuevo y Paralengua. La otra poesía*. Buenos Aires, Posttypographika.
- Jarpa, V. Brodsky, M. Piffer, C. (16 de agosto de 2017). *Arte y Memoria* [Conferencia] Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur, Córdoba, Argentina. <http://artes.unc.edu.ar/lo-que-dejo-la-bienal-sur-en-cordoba>
- Kant, E. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila.
- Katzenstein, I. (2014). Verbosidad e imaginación discursiva en la escena pública: Alberto Greco, Jorge Bonino y Federico Manuel Peralta Ramos. *Caiana* (4). [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=150&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=150&vol=4)
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October* (8), 30-44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona, Kairós.
- Krauss, R. (1999). *Los papeles de Picasso*. Barcelona, Gedisa.
- Krauss, R. (1999). *The Picasso Papers*, Cambridge, MIT Press.
- La Rocca, P. (2015). Pensar en imágenes. Montaje y tensiones del arte contemporáneo. *Revista de literatura: Otra travesía* (20), 135-146. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2015n20p135>
- La Rocca, P. (2020). Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache. *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación* (119), 191-207. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi119.4301>
- La Rocca, P. (2022) Flujo de recuperación de imágenes. Tres episodios del arte argentino actual. *Revista Artilugio* (8). <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38503>
- Lacan, J. (2003). *Escritos I*. CDMX, Siglo XXI.
- Lacan, J. (2012). *Otros escritos*. Buenos Aires, Paidós.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Ledesma, G. (2017). Leónidas Lamborghini, Mauro Césari, Ezequiel Alemian: Una 'literatura de los medios' en el siglo XXI. *Revista Laboratorio* (17). <http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2018/01/Germ%C3%A1n-Ledesma.pdf>
- Leroi-Gurhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas, Ediciones de la biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

- Leroi-Gurhan, A. (1988). *El hombre y la materia*. Madrid, Taurus.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Libertella, H. (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Libertella, H. (2006). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Libertella, H. (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
- Lippard, L. (1997) [1973]. *Six years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. California, University of California Press.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Barcelona, Akal.
- Lippard, L. (2009). Hagámoslo nosotros mismos. En M. Balibrea [et.al.], *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (pp. 34-50). Barcelona, MACBA.
- Longoni, A. (2007). Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano). *Papers d' Art* (93), 155-158.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López, e Introducción al Dossier Arte y Activismo. *Errata. Revista de artes visuales* (0), 12-35. [https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_\\_0\\_ensayo\\_2](https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata__0_ensayo_2)
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.
- Longoni, A. (2016). Greco y Masotta en un juego de espejos. En M.E. Pacheco y M.A. García (Comp). *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* (pp. 99-105). Buenos Aires, MAMBA.
- Longoni, A. (2017). Estudio preliminar. En O. Masotta, *Revolución en el arte*. (pp. 7-67). Buenos Aires, Mansalva.
- Longoni, A. Davis, F. (2009). Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay* (7), 6-11.
- Longoni, A. Díaz, T. Mezquita, A. [et al.]. (2022a). *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*. Catálogo. Madrid, MNCARS.
- Longoni, A. Díaz, T. Mezquita, A. [et al.]. (2022b). *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*. Catálogo. CDMX, UNAM-MUAC.

- Longoni, A. Mestman, M. (2000). *Del Di Tella al Tucumán arde*. Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni, A. Mestman, M. (2007). Después del pop nosotros desmaterializamos: Oscar Masotta y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo. En I. Katzeinstein (Ed.), *Escritos de vanguardia. Arte Argentino de los años 60*. Buenos Aires, Fundación Espigas.
- López Anaya, J. (1989). *El arte en un tiempo sin dioses*. Buenos Aires, Almagesto.
- López Anaya, J. (1999). Conceptualismo en Argentina. *Lápiz. Revista de artes* (158-159), 83-100.
- López, M. (01 Enero de 2009). Robar la historia, traicionar el arte conceptual. *Desbordes* (0). [http://archivo.des-bor-des.net/0/miguel\\_lopez.php](http://archivo.des-bor-des.net/0/miguel_lopez.php)
- López, M. (2010). ¿How do we know what Latin American conceptualism looks like? *Afterall Journal* (23), 5-21. <https://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>
- Ludmer, J. (2011a). El resto del texto. En García, G. [et al.], *Literal* (Edición facsimilar, pp. 81-86). Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Ludmer, J. (2011b). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Liotard, J. (1996). *Moralidades posmodernas*. Madrid, Tecnos.
- Liotard, J. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires, La Cebra.
- Maccioni, F. (2019). *Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi y en otros poetas argentinos*. [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. [https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK\\_MACCIONI.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_MACCIONI.pdf)
- Maccioni, F. Ramacciotti, J. (2016). (Comps.), *Hacer ensayos sobre el recomenzar*. Buenos Aires, Teseo.
- Malabou, C. (2018). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile, Palinodia.
- Malvido, A. (2008). Interview. En A. Giunta. (Comp.), *León Ferrari. Obras 1976-2008*. CDMX, Editorial RM.
- Mangifesta, C. Paz, H. Romero, J. (2014). *Rastros de la poesía visual argentina*. Buenos Aires, Tiempo Sur.
- Marchan Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto 1969-1974*. Madrid, Akal.
- Masotta, O. (1970). “Prólogo” en O. Steimberg, *Cuerpo sin armazón* (pp. 7-13). Buenos Aires, Dos Editores.

- Masotta, O. (2017). *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Mansalva.
- Milone, G. (2018). Pensar por figuras. En P. La Rocca y N. Ana (Comps.), *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas* (pp. 19-33). Córdoba, Editorial de la UNC.
- Milone, G. (2021). Notas para una eventual ficción caligráfica. *Revista Landa* 9(2), 270-289. <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2021/08/14-Gabriela-Milone-Notas-para-una-eventual-ficcion-caligrafica.pdf>
- Milone, G. (2022). *Ficciones fónicas*. Viña del Mar, Mímesis.
- Milone, G. (2022). La fábula de las superficies. En Camoletto, H. Rodríguez, L. [et al.], *Imagen regresiva*. Rosario, Edición de autor.
- Molina, M. (2019). *El desmoronarse de los materiales estéticos: En la filosofía de Th. W. Adorno ante el origen del contemporaneísmo*. [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/17545>
- Morgan, R. (1999). Reevaluation or Revisionism?. *Art Journal* 3(58), 109-111. <https://www.jstor.org/stable/777867>
- Mallarmé, S. (2008). *Un golpe de dados*. Córdoba, Babilon.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal.
- Malbrán, F. (2012). Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En L. Buccellato (Ed.), *Museo de Arte Moderno Patrimonio* (pp. 236-267). Buenos Aires, MAMBA.
- Mendoza, J. (2010). El entretexto. En AA.VV. *Actas de IX Congreso argentino de hispanistas. El hispanismo ante el Bicentenario*. Buenos Aires, UNLP. [http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/mendoza-juan.pdf/at\\_download/file](http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/mendoza-juan.pdf/at_download/file)
- Nancy, J. (2003a). *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca.
- Nancy, J. (2003b). *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona, Paidós.
- Nogueira, F. (2015). La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil. En P. Barreiro López Martínez y F. Rodríguez (Eds.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 339-349). Madrid, MNCARS.
- Noordzij, G. (2009). *El trazo. Teoría de la escritura*. Valencia, Campgràfic.
- Opitz, M. Wizia E. (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Orosz, D. (16 de noviembre de 2019). Conversación con el ausente: dibujos y cartas a Jorge Julio López. *Diario La voz del interior*.



- <https://www.lavoz.com.ar/vos/artes/conversacion-con-el-ausente-dibujos-y-cartas-a-jorge-julio-lopez/>
- Osborne, P. (2018). Anacronismo feliz. Luis Camnitzer, arte conceptual y política. En Camnitzer, L. *Hospicio de utopías fallidas*. (pp. 46-73). Madrid, MNCARS.
- Oyarzún, P. (1989). Arte en Chile de veinte, treinta años. En J. Gómez-Martínez y J. Pinedo (Eds.), *Chile, Los Ensayistas* (pp. 291-324). Georgia, University of Georgia.
- Oyarzún, P. (2015). *Arte visualidad e historia*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile, LOM.
- Padín, C. (2021). *Vanguardia poética latinoamericana*. Montevideo, Micro Utopías Press.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Peignot, J. (1981). Les jeux de la typographie et du sens. *Communication et langages* (48) 52-61. [https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1981\\_num\\_48\\_1\\_1408](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1981_num_48_1_1408)
- Pena, F. (1962). Francisco Pena escribe sobre Dalí. *Diagonal Cero* (2). <http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos.
- Perednik, J. (1982). *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
- Perednik, J. Doctorovich, F. Estévez, C. (2016). *El punto ciego. Antología de la poesía visual de argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio*. California, San Diego University State Press.
- Pérez Balbi, M. (8 de abril de 2007). Movimiento diagonal cero: Poesía experimental desde la plata (1966-1969). *Revista Escáner Cultural*. <https://revista.escaner.cl/node/277>
- Pacheco, M.E. y García, M.A. (2016). (Comps.), Alberto Greco *¡Qué grande sos!*. Catálogo. Buenos Aires, MAMBA.
- Pinta, F. (2022). El tiempo entre la mano y la piedra. Una lectura de *El taller de la resurrección* de Leticia Obeid. En AA.VV. Actas de XI CAIA. Buenos Aires, CAIA. <https://www.youtube.com/watch?v=19v8PE4iPJM>
- Poggi, S. (30 de noviembre de 2020). Valorá mi trabajo: el personal de limpieza del Museo Moderno hizo una performance sobre la avenida San Juan. *Diario Clarín*. [https://www.clarin.com/cultura/-valora-trabajo-personal-limpieza-museo-moderno-hizo-performance-avenida-san-juan\\_0\\_dUAm2BXmT.html](https://www.clarin.com/cultura/-valora-trabajo-personal-limpieza-museo-moderno-hizo-performance-avenida-san-juan_0_dUAm2BXmT.html)
- Polgovsky Ezcurra, M. 2015. “Materia política: Marcos Kurtycz, León Ferrari y el Retorno de lo (Sur)real” en Barreiro López, P. Martínez Rodríguez, F. *Modernidad y*

- vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, pp. 361-376. Madrid, MNCARS.
- Prieto, J. (2020). La línea pseudoalfabética: apuntes sobre lo ilegible en Mirtha Dermisache y León Ferrari. *Cuadernos LIRICO* (21). <https://doi.org/10.4000/lirico.9627>
- Ranciere, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires, Prometeo.
- Rancière, J. (2016). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Romero, J. Davis, F. Longoni, A. (2020). *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Romero, J. Davis, F. Longoni, A. (2009). *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*. Fundación OSDE, Buenos Aires.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialité* (6) 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505aradresse>  
copiééune erreur s'est produite
- Richard, N. (2004). Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién le teme a la neovanguardia?. *Revista Crítica Cultural* (28), 30-39.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Richard, N. (2000). *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Richard, N. (1986). *Margins and Institutions art in Chile since 1973*. Melbourne, Santiago Art and Text.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista colombiana de filosofía de la ciencia* 9(18-19), 9-22. <https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf>
- Romero, H. (2012). *Juan Carlos Romero: Tipo gráfico*. Buenos Aires, Arte-blogarte.
- Romero, J. (1977). *Violencia*. Buenos Aires, Edición de autor.
- Rosso, L. (18 de febrero de 2011). El tiempo, ese espacio para vivir. *Diario Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6339-2011-02-18.html>
- Parente, D. Berti, A. Celis, C. (2022). (Coords.), *Glosario de filosofía de la técnica*. Buenos Aires, La cebra.
- Santiago, S. (2012). El entre-lugar del discurso latinoamericano. En Rodríguez Freire, R. Estupiñán, M. (Eds.), *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago* (pp. 57-76). Concepción, Escaparate.

- Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. CDMX, Fondo de Cultura Económica.
- Schwartz, J. (2016). *Fervor de las vanguardias*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Taccetta, N. (2017). En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contra-archivo en la obra de Voluspa Jarpa. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (9), 235-260.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6123595>
- Tschichold, J. (2002). *El abecé de la buena tipografía*. Valencia, Campgràfic.
- Tschichold, J. (2003). *La nueva tipografía. Manual para diseñadores modernos*. Valencia, Campgràfic.
- Valderrama, M. (2015). *Traiciones de Walter Benjamin*. Buenos Aires, La Cebra/Palinodia.
- Varas Alarcón, P. (2015). *Cartografía crítica del conceptualismo en América Latina (1960-1980)*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Vargas Giorgi, A. (2015). *Ferreira, Ferrari: ficções do exílio*. [Tesis Doctoral, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)]. <https://core.ac.uk/download/pdf/30412251.pdf>
- Vargas Giorgi, A. (2017). León Ferrari: Fazer común. *Revista Outra Travessia* (23), 29-51.  
<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n23p29>
- Vigo, E. Guereña, M. (1958). *Revista WC*. Versión Digital. La Plata, Ediciones del autor.  
<http://caevediciones.blogspot.com/p/wc.html>
- Vigo, E. (1962-1969). *Revista Diagonal Cero* (1-28). Versión Digital. La Plata, Ediciones del autor. <http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>
- Vigo, E. (1971-1975). *Revista Hexágono '71*. Versión Digital. La Plata, Ediciones del autor.  
<http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html>
- Vindel, J. (2009). Los sesenta desde los noventa. *Revista Ramona* (82), 9-18.  
<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona82.pdf>
- Weschler, D. (05 de marzo de 2019). Se vendió y no se sabe dónde está. La historia de la colección de afiches políticos más importante del país. *Diario Cronista*.  
<https://www.cronista.com/clase/checklist/Se-vendio-y-no-se-sabe-donde-esta-la-historia-de-la-coleccion-de-afiches-politicos-mas-importante-del-pais-20190305-0001.html>
- Woolf, V. (2020). *Victoria Ocampo, Virginia Woolf. Correspondencia*. Buenos Aires, Rara Avis.
- Zúñiga, R. (2010). *Estética de la demarcación. Ensayos sobre el arte en los límites del arte*. Santiago de Chile, TEHA.

## **Listado de obras mencionadas (según orden de aparición)**

*Tucumán Arde* Colectivo, 1968  
*Panfleto n° 1: Tucumán Arde* Juan Pablo Renzi, 1968  
*Panfleto n° 3: La nueva moda* Juan Pablo Renzi, 1971  
*Para inducir el espíritu de la imagen* Oscar Masotta, 1966  
*El gran vidrio* Marcel Duchamp, 1915-1923  
*Ejercicio sobre un conjunto* Ricardo Carreira, 1967  
*Civilización* Rubén Guzmán, 2012  
*Jornadas del color y de la forma* Mirtha Dermisache, 1978-1981  
*Libro 1* Mirtha Dermisache, 1967  
*Diario 1 Año 1* Mirtha Dermisache, 1972  
*Boletín Informativo* Mirtha Dermisache, 1974  
*Afiche explicativo* Mirtha Dermisache, 2010  
*Libro por sumatoria 1*, Mirtha Dermisache, 1998  
*Libro por sumatoria 2*, Mirtha Dermisache, 1999  
*Nosotros no sabíamos* León Ferrari, 1976  
*Carta al Papa* León Ferrari, 1997  
*Cuadro Escrito* León Ferrari, 1964  
*El árbol embarazador o el arca de Noé* León Ferrari, 1964  
*El hombre apareció* León Ferrari, 1964  
*Nunca más* León Ferrari, 1995  
*Swish and swallow* León Ferrari, 2009  
*A un lado por la izquierda* León Ferrari, 2009  
*IBM* Omar Gancedo, 1966  
*Poemas matemáticos incomedibles* Edgardo Vigo, 1968  
*Alberto Greco ¡Qué Grande sos!* Alberto Greco, 1961  
*Gran Manifiesto-Rollo Arte Vivo-Dito* Alberto Greco, 1963  
*Claro que me ha conquistado* Alberto Greco, 1964  
*¿Qué vachaché?* Alberto Greco, 1963  
*Sin título (soldadito español)* Alberto Greco, 1964

*Todo de todo* Alberto Greco, 1964  
*Con motivo del asesinato de John F. Kennedy* Alberto Greco, 1964  
*Enterramiento y desenterramiento de un trozo de madera de cedro* Edgardo Vigo, 1971-1972  
*Manojo de semáforos* Edgardo Vigo, 1968  
*Manifiesto Blanco* Lucio Fontana, 1946  
*Besos Brujos* Alberto Greco, 1965  
*Albertus Grecus XXIII* Alberto Greco, 1962  
*Violencia* Juan Carlos Romero, 1972  
*Terror* Juan Carlos Romero, 2007  
*Estrago* Juan Carlos Romero, 2009  
*La desaparición* Juan Carlos Romero, 2000  
*Proceso a nuestra realidad (Ezeiza es Trelew)* Colectivo, 1973  
*El tercer milenio una cagada* Juan Carlos Romero, 1999  
*Soy el ángel de la desesperación* Juan Carlos Romero, 2008  
*Me golpea* Juan Carlos Romero, 2009  
*Ahora somos todos negros* Juan Carlos Romero, 2009  
*Kawenni:ios* Verónica Meloni, 2021  
*Acción de los días* Verónica Meloni, 2019-2021  
*Sin Título* Verónica Meloni, 2018  
*Prólogo* Verónica Meloni, 2018  
*Escritura inestable* Verónica Meloni, 2018  
*Retrato oblicuo, espejo turbio* Verónica Meloni, 2020  
*El tiempo entre paréntesis* Ivana Vollaro, 2020  
*Intervención de sellos sobre muro* Ivana Vollaro, 2021  
*Banderas migrantes* Eugenia González Mussano y Alicia Mussano, 2021  
*La generosidad es revolucionaria* Lucas Di Pascuale, 2018  
*Disgrafía para un solo carácter* Verónica Meloni, 2018  
*Ensayo de un Museo Libertario* Magdalena Jitrik, 2000  
*O la utopía o la guerra* Magdalena Jitrik, 1997  
*Trabajos* Taller popular de serigrafía, 2002-2005  
*El espía psíquico* Mauro Césari, 2018  
*A la sombra de un granado en flor* Leticia Obeid, 2021  
*Trabajos Prácticos* Leticia Obeid, 2021  
*Sistema coprador* Hernán Camoletto, 2020

*Scratching* Leticia Obeid, 2007

*Callejera* Leticia Obeid, 2007

*La letra de B.* Leticia Obeid, 2008

*Una curva tan gigante que parece recta* Leticia Obeid, 2006

*López* Lucas Di Pascuale, 2007

*Américas* Javier del Olmo en conversación con Juan Carlos Romero, 2017-2022

*Colecciones* Lucas Di Pascuale, 2008-2011

*Retrato libros a pedido* Lucas Di Pascuale, 2013-2019

Quiero agradecer a mamá por el cariño expresado en todas las maneras posibles, especialmente el respeto por mi trabajo. También a mi papá, letrista y diseñador autodidacta. A Gloria Palacios, dactilógrafa, experta en belleza y mi abuela. A Cayetano, incansable trabajador fordista. A mis hermanos, Julieta y José. A Ana, Franca, Gabriela, las orbis.

Por otra parte, quiero agradecer al Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas por haberme otorgado una beca de Investigación Doctoral con la cual pude comprender el oficio de la investigación, también a la Universidad Nacional de Córdoba y al Instituto de Humanidades, mis lugares de trabajo. Asimismo, a la directora de este trabajo, Dra. Ana Longoni y a mis co-directores, Dra. Gabriela Milone y Dr. Luis García.

Agradezco afectuosamente, por último, a quienes acompañaron los avances de esta tesis doctoral y sus lecturas durante las distintas etapas de conformación, amigos e integrantes del PICT *Materialismos contemporáneos: perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes*, Franca Maccioni, Ana Neuburger, Belisario Zalazar, Nicolás López, Natalia Lorio, Silvana Santucci, Julia Jorge, Emilia Casiva, Julieta Cuervo, Milagros González, Leonel Cherri, Lorena Fioretti. También a Ana Levstein, Martín De Mauro, Anahi Ré, Emmanuel Bisset y el grupo de investigación *Arqueologías del porvenir*, Sofía De Mauro, Mateo López Arzuaga. A becarios y directivos del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. A la Escuela de Letras. A las cátedras Hermenéutica y Elementos para una teoría del arte. A las compañeras y compañeros del proyecto UBACyT *Imágenes dialécticas. Cruces de arte, cultura, política y comunicación entre la última dictadura y el presente*, en especial a Alejandro Thornton, Lucía Cañada, Ramiro Manduca, Maximiliano de la Puente, Magdalena Perez Balbi, Marilé de Filippo, Cora Garmanik, María Aimaretti, Alicia Dios, Malena La Rocca, Nicolás Cuello, Moira Cristiá. A Lucas Di Pascuale, Hernán Camoletto, Mauro Césari, Verónica Meloni, Manuel Molina, Marta Fuentes, Carolina Romano, Mauricio Cerbellera, Lucía Von Sprecher, Julia Levstein, Diego Ontivero, Leticia Obeid, Nacho Iasparra, Nicolás Placer y Julia Cisneros.

Gracias por las ficciones conjuntas.

## FÉ DE ERRATAS

Cada vez que en esta tesis hemos usado el masculino genérico para referir a personas debimos usar *x*, *e*, +





Universidad Nacional de Córdoba  
1983/2023 - 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

**Hoja Adicional de Firmas  
Informe Gráfico**

**Número:**

**Referencia:** TESIS - La Rocca, Paula

---

El documento fue importado por el sistema GEDO con un total de 208 pagina/s.