ISSN 2313-9242

caiana

Eve Kalyva

La creación semiótica del espacio del arte: unas notas sobre el arte conceptual

La creación semiótica del espacio del arte: unas notas sobre el arte conceptual*

Eve Kalyva

Desde el punto de vista de la semiología
el arte es un discurso ideológico.[1]

La producción artística comparte un espacio social. Obras que apuntan a interrogar esa relación avanzan estrategias que inscriben el espacio de la producción artística en el ámbito público como parte de o sobrepuesto a otras actividades sociales. Eso implica la apropiación de otro tipo de prácticas en una manera crítica que no solamente las duplica dentro del campo artístico. Mas bien su replicación implica un proceso de re-semiotización que trata de abrir un nuevo espacio entre las categorías 'arte' y 'vida' para abordar cuestiones sobre el potencial y las limitaciones de la producción de ambas actividades artísticas y actividades sociales. La resonancia de este acto funciona como un criterio cualitativo para distinguir entre una producción artística comprometida con el cambio social y una reproducción no problemática que celebra el estatus quo.

La capacidad de una obra de resistir a ser asimilada por la industria cultural y sus aparatos ideológicos es central en la discusión de la vanguardia. John Roberts propone reconsiderar la vanguardia como un evento y también como un proceso temporal donde el hecho artístico puede arrancar la textura de la realidad sin aviso y romper la preexistente red simbólica.[2] Así, diríamos que las actividades artísticas pueden romper o, por lo menos, interrumpir órdenes preexistentes. Esos no serían solamente simbólicos, pero pueden además ser discursivos y sistémicos, órdenes que enmarcan la obra de arte (sus intereses, límites y función) y la sitúan dentro de un contexto (ideológico, autónomo, etc.).

Para ilustrar este potencial crítico del arte, este artículo discute la tesis de Victor Burgin sobre la estética situacional contrastada con la concepción de Joseph Kosuth sobre la tautología del arte; y las obras *Room* (1970) de Burgin y *Swift en Swift* (1970) de Juan Carlos Romero. Esas obras ofrecen nuevas modalidades de lectura del arte en relación con su presencia material y, además, con su presencia discursiva dentro de su entorno. Enfocando en el contexto (material, histórico, discursivo) que regula la comunicación, se propone que el uso de lenguaje puede ser entendido como una estrategia para negociar y redefinir el espacio del arte como un espacio público y *por lo tanto* social. Así, prácticas artísticas conceptuales manipulan los modos habituales de ver y de leer a fin de interrogar la legitimación institucional del arte. Utilizan su propio cuerpo para indicar una estrategia crítica de leer el mundo, y muestran cómo el arte pertenece a la esfera pública donde estructuras de poder operan y asignan valor, reproducen y contienen significado.

La discusión paralela de Burgin, Kosuth y Romero no es incidental. El arte de este período se caracteriza por una paradigmática movilidad internacional e intercambios transatlánticos. Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) invita a Kosuth a Buenos Aires, quien inaugura su muestra *Joseph Kosuth. El arte como idea* (junio de 1971) con una conferencia. Kosuth participa también en la muestra *Arte de Sistemas I* (julio de 1971, CAYC) con Romero entre otros. Además, Glusberg coordina con Charles Harrison –el critico más importante del arte conceptual en Inglaterra– un intercambio artístico. Obras de Romero se presentan en *From Figuration to Systems Art in Argentina* (febrero de 1971) en el Camden Arts Centre, Londres y obras propositivas de Burgin, incluso *Room*, en *El arte como idea en Inglaterra* (mayo de 1971) en el CAYC. Por su parte, el Camden Arts Centre presenta obras de David Lamelas (1969) y *Room* de Burgin (junio de 1970) en una muestra organizada por Harrison; mientras Burgin participa en la muestra de Lucy Lippard *2.972.453* (diciembre de 1970) en el CAYC, y refiere a su artículo "Estética situacional" en dicho catálogo.

En relación con su tema y método, existe una tendencia generalizada a concebir el uso del lenguaje en el arte conceptual como una búsqueda purista o un interés por reemplazar el arte-objeto –algo que, según autores como Benjamin Buchloh y Thierry de Duve, no logró suprimir la estética en el arte y abordó problemas que Marcel Duchamp ya había solucionado.[3] En consecuencia, tal simplificación junta distintas prácticas bajo de la rúbrica 'conceptualismo analítico/lingüístico' que tiene tres facetas. La primera defiende la genealogía del arte modernista *americano* y sus extensiones post-minimalistas siempre y cuando sus proposiciones permanezcan internas a la categoría del arte y purgadas de contenido político.

Por otro lado, una estrategia de crítica al discurso modernista como el discurso dominante para hablar sobre el arte y sus categorías de producción fue la apropiación de distintos lenguajes: filosóficos, científicos, cotidianos y las retóricas mismas del discurso oficial y del circuito comercial. En su contexto histórico, el uso de materiales alternativos, entre ellos palabras, apuntaba a criticar los circuitos del arte elitistas y hegemónicos, la mistificación de la producción artística, y la separación del arte de la vida. A este fin, se produjeron obras fácilmente reproducibles, de amplia y barata difusión. No obstante, un mercado propio de cartas, firmas, notas, bocetos y garabatos se desarrolló muy rápidamente. En este tercer caso, la expresión lingüística en el arte visual fue sintomática de una moda histórica que no logró interrogar los sistemas de soporte que la hicieron posible. En consecuencia, y a pesar del uso del lenguaje, dichas exploraciones quedaron como una actividad autónoma y aislada de otras actividades sociales.

Un último punto de aclaración concierne la distinción entre arte conceptual/conceptualismo. Históricamente, tales términos fueron usados indistintamente –piénsese por ejemplo los internacionalmente conocidos textos de Glusberg, quien en 1972 acuña el término 'conceptualismo ideológico' para describir prácticas artísticas que surgen del contexto revolucionario de América Latina y que apuntan a analizar sus condiciones semióticas y relaciones de poder.[4] Sin embargo, el uso de esos términos se transformó en una clasificación divisora para denominar prácticas artísticas no occidentales dentro del *discurso* del la historia del arte.[5] Luis Camnitzer analiza *estrategias* conceptualistas que se extienden en el campo político.[6] Aun más, la ya seminal muestra ambulante *Global Conceptualisms* (1999) plantea la idea de lo 'global'. Si bien la muestra apuntaba a resaltar estructuras hegemónicas dentro de la historia del arte, llegó casi a reproducirlas en un análisis particularmente estrecho y polarizado.[7] El peligro en generar una categoría global para prácticas en sitios y tiempos distintos cuya única conexión sea una presunta 'posición crítica' notablemente por su uso de lenguaje es evidente: repite una generalización no sostenible sobre la priorización del componente lingüístico en el arte como un medio hacia la pureza y la abstracción modernista, y alienta la disolución hegemónica de referencias alternativas, tanto políticas como estéticas, en la producción artística.

Del arte como idea a la situación del arte

En el contexto histórico de fines de los años sesenta, tras la guerra fría y la celebración del 'triunfo' del expresionismo abstracto sobre el arte comprometido,[8] el lenguaje dominante y tradicionalmente asociado con la producción artística es el lenguaje de la expresión y percepción articulado por 'formas significativas', y el desarrollo linear vía exploraciones en la forma y el color hacia expresiones artísticas más refinadas (cf. Roger Fry, Clement Greenberg). Por eso, la implicación de otros tipos de lenguaje en la producción artística se convierte en una herramienta crítica para comprobar los límites de la categoría del arte demarcados por el discurso modernista, y para insertar la práctica artística en la vida social.

En 1969, Kosuth y Burgin publican sus ensayos sobre la naturaleza del arte en la revista inglesa *Studio International*, donde Harrison trabajaba como asistente del editor.[9] En su "El arte después de la filosofía", Kosuth elabora ambiciosamente una genealogía del arte conceptual, ejemplificada por su propia obra. Citando filósofos (Ayer, Wittgenstein, Urmson) y artistas (Duchamp, Judd, LeWitt, Reinhardt), Kosuth establece una famosa genealogía de pensamiento: dado que Duchamp mostró los límites del arte, los formalistas equipararon el arte con la estética y los minimalistas afirmaron que el arte es el arte, el siglo XX puede

caracterizarse por el fin de la filosofía y el comienzo del arte. Para definir este arte, Kosuth propone enfocar su función.

Aunque ello resuena a Wittgenstein, un autor de moda en ese momento, el texto de Kosuth va defendiendo la posición contraria. Términos tales como la estética/lo estético, el arte/la obra de arte y la aprehensión del arte/la idea en (o detrás) de una obra de arte se utilizan alternativamente, y su famosa afirmación de que el arte existe como una tautología lo acerca al formalismo greenbergiano. Eso es porque, en primer lugar, el enfoque en la idea que el artista tiene implícita en la obra no da prioridad a su uso contextual sino que reivindica la tradición del genio artístico, su subjetividad e intencionalidad. En segundo lugar, la afirmación 'el arte es el arte' no es una tautología sino una proposición indexical (o identificación). Lógicamente hablando, Ludwig Wittgenstein nos recuerda que las tautologías son incondicionalmente verdaderas y autónomas.[10] No dicen nada acerca del mundo y son totalmente vacuas, un ejemplo típico es 'saldremos cuando saldremos'. Al contrario, decir que 'el arte es el arte' implica un proceso de identificación que además requiere un sistema de cualificación y, por lo tanto, es sujeto a evaluación y no algo de hecho tautológico.

Por supuesto, uno puede argumentar que el dicho 'el arte es el arte' se convierte en una proposición evidente en sí dentro de un sistema de arte. No obstante, eso admitiría el aislamiento del tal sistema y sería necesario definir su relación con otros sistemas (lingüísticos, empíricos, de la comunicación visual, etc.) –es decir, cualificaría un sistema apenas autónomo. Asimismo, insistir en que la expresión 'el arte es el arte' es una afirmación tautológica –una verdad lógica dentro del sistema del lenguaje natural– es mucho más problemático. Identifica la idea o intención en sí misma como arte, y equipara a ambos: el lenguaje artístico con la lengua natural, y el lenguaje que se usa para *describir* el arte, con el propio arte. Cierto, esa posición queda muy lejos de una estrategia de utilizar el lenguaje en forma crítica dentro de la producción artística. Lo más importante, defender el valor tautológico de la idea del arte *como* arte oculta el sistema evaluativo que apoya el significado de la palabra 'arte' (en lugar de investigar su uso según Wittgenstein), y mistifica los conceptos 'arte' y 'artista'.

Por su parte, Burgin, en su texto "Estética situacional" (1969), asume posiciones de la filosofía del lenguaje a fin de discutir las condiciones bajo las cuales, en distintas tendencias del arte, se perciben los objetos y los procesos a través de los cuales se atribuye el estatus estético. Por eso, el arte debe ser considerado en relación a las infraestructuras lingüísticas que establecen las condiciones de aprehensión. A su vez, esas condiciones construyen *sistemas* estéticos, y son esos sistemas los que prescriben la creación de objetos. Además, Burgin subraya que la específica naturaleza de los objetos es contingente a la especificidad de la situación, cuyo comportamiento perceptivo dichos objetos influyen. Así, mientras que el artista puede seleccionar o intentar controlar aplicaciones o situaciones particulares, es el contexto lo que define el objeto, su experiencia y el significado que se genera a través de la actividad de ver.

El modelo de Burgin determina una relación dialéctica entre el contexto y la conceptualización de la categoría del arte vía objetos y actividades. Eso directamente implica el proceso de producción; además, el contexto es crucial en la comprensión de la función del arte en el acto de la comunicación. Eso se produce tanto en relación con la disponibilidad de distintos medios artísticos, como en relación con la evaluación de la idoneidad de los medios seleccionados para comunicar a través de este contexto. Por eso, a pesar de la tendencia a priorizar ideas citando a Kosuth que funciona como *carte blanche* de muchas prácticas artísticas contemporáneas, el resultado *material* de la realización de una obra no es irrelevante ni en cuanto a la idea que motiva su ejecución ni en cuanto a su contexto artístico, histórico y social.

En términos prácticos, esa posición marca la diferencia crítica entre el uso sintomático de palabras como un medio artístico que efectivamente asegure la autonomía del acto y la negociación de los límites históricos de lo que se consideran como legítimas herramientas artísticas. Si bien la estrategia del arte conceptual de replicar otras actividades sociales las reproduce en el proceso, debe prestarse atención al cómo ambas residen dentro del

mismo contexto social. Más importante aún, esa práctica excede los parámetros del objeto o gesto artístico y permite interrogar las estructuras materiales y discursivas que contienen una obra y que la evalúan como arte, y considerar temas más allá del arte dentro de la esfera social.

Proposiciones en contexto

Burgin presentó *Room* (1970) en la muestra *Idea Structures* (24 de junio – 19 de julio de 1970, Camden Arts Centre, Londres), organizada por Harrison. Concebida como la primera parte de un panorama anual del arte emergente, la muestra tuvo lugar en el centro y en la biblioteca local, a unos 15 minutos de distancia a pie. Según su comunicado de prensa, fue la primera exposición en Inglaterra enteramente dedicada al 'arte post-objeto'. Apuntaba a explorar la posibilidad de un arte sin forma física específica más allá de la 'pintura' y la 'escultura', y a interrogar los procesos involucrados en el reconocimiento de algo como arte (comillas originales).[11] Las obras de sus artistas invitados podrían ser entendidos como la 'línea dura' del arte conceptual.[12] La muestra incluyó, por ejemplo, un archivo de rompecabezas matemático de Kosuth y *Lecher System* (1970) del grupo Arte & Language, un texto reflexivo de sus condiciones de exhibición, experiencia, sistemas semióticos y juicios de valor pegado en la pared.

Room se presentó exclusivamente en la sala más grande del centro. Consistía en una serie de 18 proposiciones que, según las instrucciones del artista, fueron fotocopiadas, cortadas en papel tamaño 28 cm x 20 cm y pegadas en la pared a intervalos regulares, orden especificado y alrededor de 'un cuarto de otra manera vacío y pintado blanco (empezando desde la derecha de la entrada y terminando a la izquierda)'.[13] Harrison recuerda que uno entraba en la galería y se veía como si no hubiera nada en absoluto.[14] *Room* fue comprado por la galería Tate en 1973. Otras obras proposicionales de Burgin que exploran procesos de significación y las relaciones entre posición, tiempo, cuerpo y objetos como *This Position* (1969), comprada por el Consejo de las Artes de Gran Bretaña en 1974, y *All Criteria* (1970), reproducida en el catálogo de la exposición *Idea Structures*, fueron elegidas por Harrison para su muestra *El arte como idea en Inglaterra* (mayo de 1971) presentada en el CAYC.

Una establecida lectura de *Room* (= cuarto) lo sitúa dentro de la tradición modernista de resoluciones de problemas e investigaciones en formas y colores. Precisamente, se refiere a las obras de Robert Morris y Donald Judd en cuanto a la forma y al color respectivamente, que eran profesores catedráticos en la Universidad de Yale donde Burgin asistió a un un curso de postgrado entre 1967 y 1969 – los años del 'apogeo del minimalismo' como el artista los denomina.[15] Bajo tal marco minimalista, el espacio arquitectónico de la obra (el cuarto) se entiende como parte de la obra, mientras la atención del espectador es interpelada por sus experiencias y movimientos dentro de este espacio.[16] Por otro lado, en su textos anteriores -incluso "Estética situacional"-, Burgin interroga los procesos que legitiman los usos del arte, su supuesta autosuficiencia y estatus ontológico que las instituciones atribuyen independientemente de la actividad humana. Asimismo, cuestiona la conceptualización de los objetos de arte, y explica cómo estos comunican en contexto y sostienen una dimensión performativa.[17] Específicamente, Burgin ubica el potencial político del arte en la capacidad de la obra de manipular la cadena de significación, de subrayar la contingencia del objeto físico y de llamar la atención sobre cómo las instituciones sociales encarnan los marcos conceptuales que definen la naturaleza del arte, su función, el papel del espectador y la presencia del artista.[18] **(Figura 1)**

Room combina una serie de proposiciones lógicamente estructuradas y presentadas de manera factual e instructiva. Sin embargo, la obra no funciona exclusivamente en un nivel referencial. Como demostraré, la actividad de *leer* la obra de Burgin la abre a su contexto, que funciona como un marco tanto para la obra como para la participación del espectador. La presentación pública del lenguaje y los cambios en el registro de las proposiciones de *Room* desplazan la atención desde la observación hacia la interpretación y la situación. En este proceso, la obra usa su corpus para enmarcar una interacción social.

Empezando con su estructura visual, la colocación de la obra alrededor de la sala evoca

el concepto de notas explicativas que habitualmente acompañan objetos de arte, y que ahora están notablemente ausentes. En un nivel lógico-semiótico, *Room* opera según dos proposiciones fundamentales: la indicación de un espacio total (proposición 1: *todas las cosas sustanciales que constituyen este cuarto*) y la indicación de un tiempo total (proposición 3: *el presente momento y solamente el presente momento*). Leyendo las proposiciones como una serie progresiva, la obra exige del lector diferentes operaciones lógicas: combinación, deducción y correlación de sub-sistemas. Esas refieren a sus observaciones, sensaciones y recuerdos, así como a su movimiento físico. Dirigido por la interrelación de dichas proposiciones (la una se refiere a la otra y demandan leer y re-leer proposiciones que se ubican en distintos lugares en la sala), este movimiento se lleva a cabo dentro de la sala de la galería. En este proceso, la sala misma se convierte en el sujeto y, demás, en el objeto *de* la obra, un espacio de inscripción semiótica de un encierro, que es tanto conceptual como material.

Las indicaciones de *Room* no terminan aquí, si su propia presencia fuese suficiente. Una vez que instaló un espacio y tiempo totalizadores, la obra hace inferencias más allá de sus propios parámetros estructurales, y exige atención a los actos y sentimientos de los demás (proposición 17: *cualquier miembro del 16 que tu consideras en su totalidad o en parte análogo con cualquier miembro de 13*; y proposición 18: *cualquier miembro del 16 que tu consideras en su totalidad o en parte análogo con cualquier miembro de 12*).

A través de complejos ejercicios de lógica compositiva y entretejiendo itinerarios de movimiento en la sala de exposición, *Room* abre un espacio a fin de escenificar la posibilidad de comunicación interpersonal. Aunque uno podría decir que la obra parece promover una totalidad fija y autónoma (una evaluación apoyada por la ubicación exclusiva de la obra en la sala, su austera presencia y estructura proposicional), su articulación dialógicamente involucra a otros sistemas. Tales pueden ser la composición arquitectónica del espacio institucional, las intenciones del artista, la comprensión del espectador y las interacciones sociales más allá del mundo del arte.

Según Wittgenstein, hay una correspondencia esquemática entre una propuesta y una situación, la cual llama 'imagen' (*Bild*). Es decir, una proposición es una imagen de la realidad, y para entenderla se debe inferir una situación donde esa proposición sea posible. Lo más importante, eso significa que una proposición *ya* existe en un estado de asuntos (*Sachverhalt*), y por eso puede transmitir la lógica estructural de la situación que representa. Extendiendo la premisa de Wittgenstein en el análisis de *Room*, la obra no se limita a *reflejar* o simplemente indicar una imagen de la realidad como una presentación de aspiraciones artísticas acabadas. En lugar de una visualización casual de la idea de algo *como* arte, *Room* propone un conjunto de criterios operativos para una evaluación espacio-temporal de la experiencia donde se *muestra* una imagen de la realidad. Al mismo tiempo, llamando la atención a la creación de significado y a la importancia del contexto, *Room* comprueba esa imagen con referencia al mundo. Sus proposiciones temporales e indexicales son estructuradas en un orden progresivo que las interrelaciona y las correlaciona con el mundo. Aún más, no solamente presentan la obra como objeto y sus contenidos como signos de referencia, sino, más bien, muestran que las relaciones que la obra escenifica, y que se realizan *leyendo*la, existen en un estado de asuntos. En este proceso, *Room* demanda una serie de evaluaciones por parte del lector-espectador que además revelen un proceso de decisión. Aunque ese proceso es enmascarado por un lenguaje neutro, *Room* indica cómo el significado de una obra de arte y la evaluación de lo que la constituye se producen a través de la interacción –es decir, que no son conceptos a priori formulados que una manifestación física sería suficiente para transmitir. Esa concepción dialógica se extiende más allá de la experiencia y de la reflexión del visitante del centro de exposición, e implica los marcos institucionales y conceptuales de la producción artística.

En esa manera, el contexto se expresa *en* la obra, en lugar de ser referido *por* la obra vía el lenguaje. Mientras que los contenidos de la obra duplican las jerarquías de valor que atraviesan su experiencia, es su presentación formal la que construye su propuesta. La 'de otra manera' vacía sala que el visitante entra es arquitectónicamente y también discursivamente estructurada, y está llena no solamente con la

presencia del espectador como un requisito de la comunicación y evaluación de la obra, sino también con concepciones institucionales sobre el arte. Si uno percibe la sala de la galería como parte de la obra o si se concibe el espacio arquitectónico como un soporte de la obra, la conclusión es la misma: la obra se refiere a sí misma, al acto de referirse a sí mismo, y a las condiciones de ver, ser y referirse.

Una nota final sobre la dependencia contextual. Las proposiciones de *Room* pueden ser aplicadas a *cualquier* cuarto. De hecho, el artista explica su interés en las posibilidades de un lenguaje que sea preciso, libre de connotaciones e independiente, en lo posible, de su aplicación particular.[19] Además, el hecho de que *Room* puede ser reproducido directamente en catálogos de exposiciones y revistas debido a su contenido textual apoya esa posición. Sin embargo, no se trata solamente de la reproducción, sino también de la reubicación de la obra, de la actividad de ver y de leer, y de la relación del espectador con la obra y con su entorno. Experimentar la obra en una página al igual que en una galería no solamente implica cuestiones de propiedad, ya que el lector puede poseer el texto. Sino, más importante, traslada el contacto público con el arte a una esfera privada vía un proceso que duplica la *privatización* de la experiencia pública en sí.

El contexto de proposiciones

Romero presenta la obra *Swift en Swift* en el Tercer Salón Swift de Grabado (9 a 27 de septiembre de 1970) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El Salón fue organizado como un concurso entre seis artistas invitados al homenaje de su ex-director Hugo Parpagnoli y patrocinado por Swift, una importante empresa de frigoríficos industriales y procesador de carne. Habiendo abierto su primera planta en Berisso, La Plata en la década de los 1920, Swift estaba siendo absorbida, en el momento de la exposición, por capitales multinacionales y específicamente norteamericanos.[20] En paralelo a procesos de industrialización y modernización en los años 1960 y 1970, el sector privado (en particular los bancos y la industria), financiaba regularmente exposiciones cuyos temas y materiales estaban a menudo relacionados con sus actividades, y ofrecía premios y becas según sus políticas de difusión cultural e intereses político-financieros.[21]

Swift en Swift consiste en cuatro tiras de papel de afiche, tamaño 70 x 400 cm, de color diferente, puestas sin marco en el piso del museo en ángulo recto. Cada tira es estarcida con extractos de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift en mayúsculas de forma abierta. Los extractos son impresos en combinaciones de colores y líneas continuas sin signos de puntuación, acentos o espacios entre las palabras, aunque perforaciones por el uso de la matriz de impresión rompía a menudo esa acumulación de letras.[22] Según Fernando Davis, la obra fomenta una lectura crítica debido a su gran formato, e interrumpe su recepción tradicional desde un punto de vista fijo.[23] Asimismo, sus elementos formales, incluso el tipo de fuente que el artista utilizó en grabados anteriores, y su contenido, ocultado por una 'intrincada malla visual', apoyan una doble operación de descontextualización y re-semantización donde sus extractos sobre la guerra y la esclavitud no son solamente *visualmente* ocultados. Dialogando con la tradición de grabado, Romero desarrolla un 'dispositivo táctico' que interrumpe lo que podría ser percibido como la imagen del texto, o una lectura tautológica de la obra donde extractos de la novela de Swift son presentados en un concurso de Swift. De este modo, Davis continua, la obra inicia un comentario crítico sobre los masivos despidos de trabajadores por la empresa, y un estratégico ocultamiento de denuncia en su contexto histórico de la dictadura militar. Por su parte, Silvia Dolinko subraya la alusión de la obra a la violencia, los mecanismos de dominación y de la explotación imperialista, y a las conexiones de la empresa con Norteamérica; asimismo, la obra alude a la represión estatal dado los vínculos de sus directivos con altos funcionarios del gobierno militar.[24] En cuanto a su tradición artística, Dolinko explica que la combinación conceptualista de palabras, colores y líneas plantea cuestiones acerca de la naturaleza y del estado del arte del grabado.

En el Tercer Salón Swift de Grabado, *Swift en Swift* gana el Primer Premio. Según el jurado, formado por Fernando López Anaya, Fermín Ferve y Roberto Del Villano, Romero desarrolló una propuesta original y significativa que introdujo el grabado en la problemática del arte

contemporáneo. Igualmente, utilizó un "método técnico primitivo de impresión mediante el empleo de signos gráficos" que exige la mayor participación del contemplador, en tanto que su lenguaje visual pide una lectura conceptual.[25] Para Romero, premiar su obra neutraliza su poder crítico que ahora permanece congelado en su legitimación 'estética'. **(Figura 2)**[26]

Para entender cómo *Swift en Swift* funciona en su contexto, propongo un análisis a nivel semiótico (la correlación de las palabras entre sí) y semántico (la relación del texto con el mundo). Así, podemos entender el texto en un plano semiótico que conste de palabras inscritas sobre papel, y al nivel semántico en cuanto al modo de su inscripción en la esfera pública donde los significados se realizan. Según M.A.K. Halliday, los textos –y podemos añadir las imágenes también– se actualizan dentro de ciertos discursos donde existen no solamente por lo que se dice sino, quizás más importante, por lo que no se dice.[27] Procesos de construcción de significado guían la aprehensión de la obra, mientras los mismos son dirigidos por hábitos de ver y de leer o, más generalmente, por hábitos de reconocimiento de lo que es una obra de arte, un texto literario, una sala de exposición, un encuentro público, una actividad social. *Swift en Swift* muestra rutas alternativas para aprehender su función dentro del contexto social, así como para comprender procesos de construcción de significados paralelos, poniendo de relieve otras actividades dentro de este contexto social.

Podemos considerar la obra en dos niveles, el primero en relación con sus elementos estructurales que incluyen el tamaño del papel, el tipo de fuente y su colocación en el museo, y el segundo en relación con lo que podemos describir como sus elementos procedimentales que implican la actividad de leer y de generar significado. Para Romero, la obra consta de dos partes: una que transforma el mensaje semántico en un mensaje estético –aquí las frases funcionan como 'conductos lineales'; y una que recupera el mensaje semántico debido al modo de presentación de la obra.[28] La función de la obra en esos dos niveles será posible, el artista aclara, con la participación activa del espectador frente a la dificultad de decodificar el texto.
Para empezar, los elementos estructurales de *Swift en Swift* son presentados en simetría visual: su fuente de mayúsculas geométricas, la presentación del texto en líneas continuas, la combinación entre frases y papeles colorados. Además, sus cuatro tiras grandes son colocadas sin marco en el suelo del museo formando un ángulo recto. Esa distribución del material parece enmarcar, en combinación con su simetría visual, la obra como un objeto y priorizar su visibilidad como imagen. Al mismo tiempo, encierra físicamente un espacio *en* la sala, ocupando un lugar tradicionalmente reservado para esculturas. De esta manera, y poniendo en tres dimensiones su cuerpo bidimensional, la obra desafía la presentación común de impresiones como objetos portátiles o colgadas en las paredes de museos.[29]

En cuanto a su aprehensión visual, los elementos estructurales forman el aspecto estético de la obra, y sostienen referencias a tradiciones artísticas correspondientes. Sin embargo, lo mismo puede decirse para su contenido, sus extractos literarios, y su relación con otras tradiciones estéticas. Entonces, ¿cuál es la relación entre la estilística del texto y la estética del texto (visualmente visto como) imagen? El uso de lenguaje literario por Romero es una opción interesante. La manipulación del lenguaje por prácticas artísticas en este período es generalmente agrupada bajo el término genérico 'conceptualismo lingüístico' como se mencionó anteriormente. No obstante, en términos prácticos, la exploración del uso de diferentes lenguajes incluye sistemas matemáticos, el discurso modernista, filosofía y teorías de comunicación pero, además, la cultura de consumo, invitaciones, instrucciones y juegos de palabras. La diferencia cualitativa en esa pluralidad de voces e intertextualidad, que describía como la *retórica prestada* del arte conceptual, es la medida en que tales voces se utilizan para abrir y no para cerrar la producción artística como una actividad social.

La relación entre la estética textual y la estética visual puede ser considerada a través de la discusión de los aspectos procedimentales de *Swift en Swift*, que se refieren a la actividad de leer y de generar significado. Romero utiliza extractos de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, un texto literario con sus propios elementos estéticos y estilísticos (melodía, ritmo, forma de narración, registro, etc.) Publicado en 1726, *Los viajes de Gulliver* es una sátira política de la sociedad británica del siglo

XVIII, una crítica a la corrupción y una reflexión sobre la naturaleza humana, la moralidad y la depravación en un tiempo de grandes guerras imperialistas británicas (Norteamérica, África, India) y de la explotación colonial de Irlanda, la patria de Swift.[30] La novela está escrita con un ritmo dinámico y en primera persona. En sus primeras tres partes, el tono es inocente pero se vuelve cínico en la cuarta y última parte del libro (la cual Romero utiliza). Además, mezcla diferentes tipos de jerga (técnica, científica, moral) y parodia. El papel del lenguaje es fundamental, no solamente dentro del libro en cuanto a su historia y como Gulliver logra comunicarse en sus viajes, sino también como una herramienta de sátira política que su autor emplea para criticar la debilidad de la sociedad civil.

Los pasajes de *Swift en Swift* son tomados del último viaje de Gulliver, "Un Viaje al País de los Houyhnhnms". Este pasaje concluye los viajes de Gulliver con su regreso a Inglaterra, su alienación y consiguiente rechazo de la sociedad humana.[31] Debido a su amplio uso de adjetivos, sustantivos y gerundios, esos pasajes son particularmente descriptivos; además, son densamente presentados en consecutivas sub-cláusulas, muchas de las cuales constan de una sola palabra. El extracto 1 ofrece una sucinta descripción de tácticas de guerra y de esclavitud: 'cañones', 'fusiles, balas', 'batallas, sitios, retiradas', 'miembros volando por el aire', 'muertes por aplastamiento bajo las orugas de los tanques', 'campos cubiertos de cadáveres que alimentan a lobos y aves de rapiña'. El extracto 2 muestra los resultados de la explotación y la pobreza en una serie de vocablos: 'la mendicidad, el robo, la estafa, el fraude', 'la mentira, la bajeza, la fanfarronada, el parasitismo, la vista gorda, la hipocresía'.

Los extractos 3 y 4, que Romero conjugó en tiempo futuro, tratan de la desaparición de la sociedad civilizada, y usan adjetivos y sustantivos en la forma negativa. Además, el extracto 4 no tiene sujetos o verbos activos, algo que resulta en un destacado efecto lírico: 'Gozaré perfecta salud de cuerpo y tranquilidad de espíritu, no probaré la traición o la inconstancia de amigo ninguno', 'no tendré ocasión de sobornar ni adular para conseguir el favor de personaje ninguno', 'no habrá escarnecedores, censuradores, murmuradores, rateros, escaladores', 'ni calabozos, picotas, ni torturas', 'ni orgullo, ni vanidad, ni afectación', 'ni pícaros elevados del polvo en pago de su vicios'.

La rígida presentación visual en la reproducción de Romero podría reprimir los elementos estilísticos de sus contenidos, y la dificultad en leer afectar el acceso al texto como un fragmento literario. Sin embargo, mientras que el conjunto visual de palabras impide la fluidez textual, eso hace, al mismo tiempo, resaltar palabras individuales que, junto con su gran tamaño y abierta forma de presentación, evocan una rica imaginería.

Pasando a los aspectos semánticos de la obra, la interacción entre forma y contenido, y la manipulación de los elementos estructurales y procedimentales parece tanto esconder como demarcar significados asociados. Las referencias a la violencia y a la corrupción escapan los papeles colorados que yacen sin marco encima de la sala, y se extienden más allá de sus frases interminables, haciendo alusiones y connotaciones al propio contexto histórico de la obra. Durante la dictadura militar de Marcelo Levingston (junio de 1970 - mayo de 1971) caracterizada por una sistemática violencia estatal, recesión económica, censura y control de los medios de comunicación, y resistencia armada y popular, *Swift en Swift* pide la proximidad del espectador. Encima y encerrado dentro del ángulo recto que la obra forma, los visitantes leen sus pasajes en un momento de descubrimiento reservado.

En cuanto al título de la obra, la duplicación del nombre propio de Swift plantea una auto-referencia que apunta a romper. Es decir, no se trata exclusivamente de una superposición tanto física como discursiva del autor Swift *sobre* el salón de arte convocado por Swift, lo que se refleja estructuralmente *en* la obra por la superposición de sus tiras en pares la una sobre la otra y las cuatro sobre el suelo de la sala. La combinación de nombres construye una doble superposición que crea un nuevo espacio para el lector, direccionando la mirada y ofreciendo potencialmente un espacio de reflexión. Por su colocación abierta, el título abre los contenidos de la obra, que parecerían un texto hermético, e invita a diferentes lecturas. Una es la correlación entre extractos literarios y los patrocinadores de una muestra de arte, sus políticas antipopulares y los conflictos sindicales. Otras implican

correlaciones entre la producción artística, el esfuerzo del espectador por acceder la obra y el trabajo industrial; los contenidos literarios, la sátira política y la crítica social; y la experiencia cotidiana y la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el contexto a través de alegorías que ambos artistas Swift y Romero elaboran en sus obras.

Para concluir, *Swift en Swift* manipula la cadena de significación en cuatro niveles: a través de los elementos visuales de la obra, su presentación geométrica y simétrica (color, fuente, papel); mediante su colocación en el museo como objeto en referencia a diversas tradiciones artísticas; por el uso de un texto literario como género artístico de sátira política; y con la superposición de distintos agentes a través del título de la obra. De esta manera, la obra inscribe un espacio materialmente, estructuralmente y visualmente; también, y promoviendo el interés del artista en la transformación del espectador en un participante, marca un escenario para el acto de ver y de leer. Este ofrece un sitio de crítica y reflexión, actividades que la obra solicita usando referencias intertextuales que implican el marco institucional que la contiene como objeto, el espacio público que ocupan los espectadores, y el plano discursivo de procesos de decisión. En ese sentido, podríamos decir que la obra *escenifica* la intertextualidad dentro del contexto social como un sitio semiótico de articulación de las estructuras de poder y de (re)producción de ideologías.

Conclusiones

El uso de lenguaje por parte de prácticas artísticas conceptuales posibilita nuevas estrategias para interrogar el contexto artístico, social y discursivo. Focalizándonos en la comunicación del arte en varios contextos, el análisis muestra cómo tales actividades sostienen procesos de re-semiotización y de re-contextualización. Aunque esos procesos funcionen dentro de sistemas de referencia más allá de la ocasión de la materialización de una obra, no son independientes de ella o autónomos. Las obras de Burgin y Romero interrogan procesos de creación de significado utilizando distintos registros lingüísticos y modos de presentación formal. Burgin explica su objetivo de deconstruir la división ideológica entre el interior y el exterior de la galería.[32] Por su parte, Romero describe su trabajo como situacionista, donde la lectura puede ser particularizada en función de la situación de su exposición.[33]

Las proposiciones lógicas de *Room* y los extractos literarios de *Swift en Swift* son complejos para leer, el primero por la dificultad de retener la lógica de sus instrucciones, y el segundo por la dificultad de acceder visualmente al texto. En relación con la presentación visual y el contenido textual, la seca y mínima presencia de *Room* lo corrobora con su neutro registro lingüístico. Del mismo modo pero al otro extremo, la sobresaliente exposición de *Swift en Swift* dialoga efectivamente con la estética de su texto.

Ambas obras determinan un espacio físico y conceptual, un escenario donde el espectador experimenta la obra y su entorno, y que enmarca los regímenes de leer/ver. Obra serial basada en funciones lógicas, *Room* construye una imagen de la realidad y al mismo tiempo muestra cómo la realidad condiciona esta imagen. En su forma fragmentada y visualmente vaciada, la obra intenta encerrar conceptualmente el espacio que produce dentro de su cuarto como un marco para el arte, a fin de abrirlo a la comunicación interpersonal y a la experiencia colectiva. En *Swift en Swift*, los elementos formales soportan la unidad de las cuatro hojas de papel suelto. Además, sus referencias intertextuales, imaginería lírica y doble inscripción de nombres propios lo relacionan con su contexto en una manera elíptica y metafórica, y descentralizan el espacio individualizado que su colocación demarca, lo que refleja la fragmentación de la vida pública bajo la dictadura militar.

Por otro lado, *Room* yuxtapone la lógica proposicional con el espacio de la galería que mínimamente llena; aunque este lenguaje es externo a la categoría del arte, su presentación simula notas explicativas que se encuentran en la periferia del propio arte. Al contrario, las yuxtaposiciones de *Swift en Swift* extienden la tradición del grabado en el cruce entre las artes visuales y las artes literarias, pero hasta tal punto que, debido a su tamaño, tipo de letra y presentación, esa tradición se hace colapsar, y la obra oscila en el intersticio entre objeto visual y superficie de inscripción.

Para concluir, Burgin y Romero proponen modos de correlación entre el mensaje semiótico y la presentación visual en una serie de superposiciones que entrecruzan título y situación, contenido y forma. Inscriptas por su título como un marco evaluador (de la obra como arte, de la predisposición del artista), dichas obras llaman la atención sobre la experiencia de ver/leer en su contexto más amplio, pidiendo al espectador relacionar lo que él entiende que está viendo/leyendo con el lugar *donde* esa actividad se concretiza. De esta manera, proponen una metáfora dentro de una metáfora de algo que sólo puede ser aludido si es enmascarado como alguna forma de arte, sea lógica, literatura, las artes visuales, o las políticas de empleo antipopulares por cooperaciones que patrocinan exposiciones de arte.

Prácticas artísticas conceptuales inscriben la producción artística en el espacio público y en paralelo con otras actividades sociales, a las que responden críticamente a fin de problematizar facetas distintas de la vida social. Sin embargo, este proceso exige que la actividad artística tome una distancia crítica para interrogar ambas, su producción y función social. Este elemento de externalidad, necesario para organizar su propia transgresión categórica más allá de la comprensión del arte como hecho autónomo, determina una actividad artística que, abriendo un espacio público y social, comparte tanto su ejecución como la responsabilidad de su propuesta de compromiso social.

Notas

* Agradezco a Juan Carlos Romero, Ana Longoni, Fernando Davis y Silvia Dolinko por su apoyo y recomendaciones.

[1] Jorge Glusberg, *Hacia un perfil del arte latinoamericano* [Catálogo], Buenos Aires, CAYC, 1972.

[2] John Roberts, "Avant-gardes after Avant-Gardism", conferencia dada en el marco de Dokumenta 12, Kassel, 14 de agosto 2007. Publicado en *Chto Delat? / What is to be Done?*, Petersburgo, agosto 2007, número 17.

[3] Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, London, Laurence King, 1996; Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October*, New York, Winter 1990, num. 55, pp.105-143; Thierry de Duve, "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", *October*, New York, Fall 1994, num. 70, pp. 60-97.

[4] Jorge Glusberg, "Arte e Ideología en CAyC al Aire Libre", Comunicado de prensa, Buenos Aires, CAYC, 1972.

[5] Véase Ana Longoni, "Other Beginnings of Conceptualism (Argentinean and Latin-American)", *Papers d'Art*, Girona, 2007, número 93, pp.155-158; Fernando Davis, "El conceptualismo como categoría táctica", *Ramona*, Buenos Aires, julio de 2008, número 82, pp.30-40.

[6] Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, Texas University Press, 2007.

[7] Miguel López, "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?", *Afterall*, London, Spring 2010, num. 23.

[8] Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", *Artforum*, New York, mayo de 1973, número 9, vol. 11, pp.43-54; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, New York, junio de 1974, número 10, vol. 12, pp.39-41.

[9] Victor Burgin, "Situational Aesthetics", *Studio International*, London, octubre de 1969, num. 915, vol. 178, pp. 118-121; Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", *Studio International*, London, 1969, en tres partes: octubre de 1969, número 915 vol. 178, pp.134-137; noviembre de 1969, número 916 , pp.160-161, diciembre de 1969, número 917, pp.212-213.

[10] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921], trans. D.F. Pears, D.F. McGuinness, London, Routledge, 2002.

[11] *Idea Structures,* Comunicado de prensa, 24 de junio – 19 de julio 1970. The New York Cultural Center Archives, Box 15, file 2 (2 of 2). Fairleigh Dickinson University, College at Florham Library. El término 'post-object art' fue usado por Donald Karshan, director del New York Cultural Center en su texto introductorio "The Seventies: Post-Object Art" para la muestra *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (abril-agosto de 1970); en este centro Harrison presentó su *The British Avant-Garde* (mayo-agosto de 1971). Karshan pidió que Harrison reconociera que el término fue suyo en una carta, 23 de junio de 1970. The Tate Archives, TGA 839/1/5/1.

[12] Charles Harrison, "A Crisis of Modernism", en *From Blast to Freeze British Art in the 20th Century* [Catálogo], Ostfildern, Cantz, 2002.

[13] Instrucciones del artista citadas en *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972* [Catálogo], Norwich, Norwich Gallery, 2001. El siguiente análisis concierne esta presentación en tanto que en otras ocasiones, y más recientemente la retrospectiva de Burgin en la Fundación Tàpies (2001, Barcelona), las proposiciones referidas se repiten. En las palabras de Burgin, la estructura seleccionada aquí preserva la línea central, o sea la 'línea de melodía', de la obra (comillas originales). Victor Burgin, en comunicación con la autora, 30 de abril de 2013. Texto inédito.

[14] Charles Harrison, entrevista por Teresa Gleadowe y Pablo Lafuente, en *Charles Harrison: Looking Back*, London, Ridinghouse, 2011, pp.25-37 (p.30).

[15] Victor Burgin, "Sex, Text, Politics", entrevista por Tony Godfrey, en *Block*, London, 1982, número 7, pp. 2-26.

[16] Victor Burgin, entrevista por John Roberts, en John Roberts (dir.), *The Impossible Document: Photography*

and Conceptual Art in Britain 1966-1976, London, Camerawork, 1997, pp.80-103.

[17] Victor Burgin, "Situational Aesthetics", 1969; entrevista por Anne Seymour, en *The New Art* [Catálogo], London, The Hayward Gallery, 1972, pp.74-78; Roelof Louw, "Victor Burgin: Language and Representation", *Artforum*, New York, febrero de 1974, número 6, vol. 12, pp.53-55.

[18] Victor Burgin, "Margin Note", en *The New Art* [Catálogo], London, The Hayward Gallery, 1972, p.22-25.

[19] Victor Burgin, entrevista por Anne Seymour, 1972, *op cit*; *Between*, Oxford, Blackwell, 1986.

[20] Silvia Dolinko, *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p.327.

[21] Ejemplos notables incluyen la Unión Industrial Argentina, Acrílicos Paolini, las Industrias Kaiser (patrocinadores de la bienales de Córdoba), Ítalo, el Instituto Torcuato Di Tella (parte del Grupo Siam-Di Tella y recipiente de fundos de la Fundación Ford) y Citybank, que negoció un tóxico préstamo externo para Argentina en los años 1980. R. Goncebate y M. Hajduk, "Business support to the arts and culture in Argentina", en R. Martorella (dir.), *Art and Business*, New York, Praeger Publisher, 1996, pp.47-64; Yves Dezalay, *The Internationalization of Palace Wars: Lawyers, Economists, and the Contest to Transform Latin American States*, Chicago, Chicago University Press, 2002; Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2002.

[22] Verde y rojo sobre papel celeste, verde y negro sobre amarillo, rojo y fucsia sobre rosa, y roja y naranja sobre amarillo. Ver Silvia Dolinko, *Arte Plural…*, *op. cit*, 2012. Romero explica que la selección de los colores fue por la prensa que imprimió los textos según la disponibilidad de colores y los materiales industriales que se utilizaron. Juan Carlos Romero, entrevista por la autora, 21 de enero de 2012. Texto inédito.

[23] Fernando Davis, "Tactical interventions", en J.C. Romero, F. Davis, A. Longoni (dir.), *Romero, colección conceptual*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010, pp.41-51.

[24] Silvia Dolinko, *Arte Plural*, *op. cit*, 2012.

[25] *3º Salón Swift de Grabado* [Catálogo], Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1970.

[26] Citado en Fernando Davis, "Tactical interventions", *op. cit*., p. 48; comillas originales).

[27] M.A.K. Halliday, *Linguistic Studies of Text and Discourse*, London, Continuum, 2002.

[28] Juan Carlos Romero, "Grabado situacional. Swift en Swift (Los viajes de Gulliver)", 1970, en J.C. Romero, F. Davis, A. Longoni (dir.), *op. cit*., p.248.

[29] La idea de tridimensionalidad fue explorada en el medio del grabado por artistas como Liliana Porter (su *Retrato de nadie no.3* de 1967 consta de impresiones tridimensionales de aguafuerte sobre papel y plástico). Romero explora la idea de un mapa tridimensional con el uso de fotografía en su obra *De la realidad nacional 9. Visión tridimensional* de 1972.

[30] Por ejemplo, *A Modest Proposal* (1729) de Jonathan Swift es una crítica aguda y satírica de la explotación británica del pueblo irlandés.

[31] Los textos fueron seleccionados de la edición española de 1921, editorial Calpe. Extracto 1 combina dos pasajes de los capítulos V, extracto 2 de los capítulos VI y IV, y extractos 3 y 4 son una sección continua tomada del capitulo X. Romero hizo unos cambios interesantes en el texto original. Unas substituciones y omisiones se hicieron porque el estilo del original era arcaico e incluyó objetos antiguos ('quimeristas' por 'ilusos', 'escarnecedores' por 'injuriosos', 'fusiles' por 'pistolas', 'orugas de los tanques' por 'patas de caballos'; además, se omiten espadas, combates navales, mosquetes, carabinas, horcas). Otros cambios se hicieron por el significado: 'país' por 'príncipe', omisión de 'victoria', 'adalides', y adición de 'torturas'. Además, los tiempos fueron cambiados del pasado al presente, del pasado continuo al futuro, y del imperfecto subjuntivo al presente subjuntivo.

[32] Victor Burgin *Between*, *op. cit*.

[33] Juan Carlos Romero, "Grabado situacional", 1970.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

KALYVA, Eve; "La creación semiótica del espacio del arte: unas notas sobre el arte conceptual". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 3 | Año 2013.
URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=127&vol=3