Narrativas de centralización: sobre *lo político* como categoría de legitimación del arte latinoamericano en su puesta en escena global

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Santos Rojas Ogáyar
Universidad de Granada
santosrojasogayar@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4295-3761

Recibido: 10 de octubre de 2025
Aceptado: 25 de febrero de 2026

Como citar: Rojas Santos, O. (2026). Narrativas de centralización: sobre lo político como categoría de legitimación del arte latinoamericano en su puesta en escena global. *Calle14 revista de investigación en el campo del arte, 21*(40), pp. 171–182.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.24193

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
Es sabido que, desde la radicalización política de Lucy Lippard en la Argentina de 1968 hasta el "conceptualismo ideológico" de Simón Marchán Fiz, los conceptualismos latinoamericanos fueron incluidos en la escena global bajo los sellos de lo político o lo ideológico. En este texto se plantea una reflexión sobre una pregunta concreta: ¿podríamos pensar lo político como categoría de legitimación para la puesta en escena global del arte latinoamericano? El trabajo rastrea esta pregunta a partir de aportaciones importantes como las de Nelly Richard, Ana Longoni o Joaquín Barriendos. Con estos materiales, el artículo sigue la huella de una sospecha recurrente, aquella que repiensa los usos de lo político como marca de agua en las narrativas metropolitanas para validar la aparición de ciertas prácticas latinoamericanas de los sesenta y setenta. Además, partiendo de la noción de función-centro, se proponen unos primeros pasos para reconsiderar el esquema centro-periferia como marco de inteligibilidad deslocalizado.

Palabras clave
Centro-periferia; conceptualismo; desmaterialización; función-centro; política

Narratives of centralization: on the political as a category of legitimation of Latin American art in its global staging

Abstract
It is known that, from the political radicalization of Lucy Lippard in Argentina in 1968 to the "ideological conceptualism" of Simón Marchán Fiz, Latin American conceptualisms were included on the global scene under the stamps of the political or the ideological. In this text, a reflection is raised on a specific question: could we think of the political as a category of legitimation for the global staging of Latin American art? The work traces this question from important contributions such as those of Nelly Richard, Ana Longoni or Joaquín Barriendos. With these materials, the article follows the trail of a recurring suspicion, that which rethinks the uses of the political as a watermark in metropolitan narratives to validate the emergence of certain Latin American practices of the sixties and seventies. In addition, starting from the notion of function-center, some first steps are proposed to reconsider the center-periphery schema as a framework of delocalized intelligibility.

Keywords
center-periphery; conceptualism; dematerialization; function-center; politics

Récits de centralisation : sur le politique comme catégorie de légitimation de l'art latino-américain dans sa mise en scène mondiale

Résumé
On sait que, de la radicalisation politique de Lucy Lippard en Argentine en 1968 au « conceptualisme idéologique » de Simón Marchán Fiz, les conceptualismes latino-américains ont été inclus sur la scène mondiale sous l'égide du politique ou de l'idéologique. Dans ce texte, une réflexion est soulevée sur une question précise : pourrions-nous considérer le politique comme une catégorie de légitimation pour la mise en scène mondiale de l'art latino-américain ? L'ouvrage retrace cette question à partir de contributions importantes telles que celles de Nelly Richard, Ana Longoni ou Joaquín Barriendos. Avec ces documents, l'article suit la trace d'une suspicion récurrente, celle qui repense l'utilisation du politique comme un point de référence dans les récits métropolitains pour valider l'émergence de certaines pratiques latino-américaines des années soixante et soixante-dix. De plus, en partant de la notion de centre-fonction, quelques premières étapes sont proposées pour reconsidérer le schéma centre-périphérie comme cadre d'intelligibilité délocalisée.

Mots-clés
centre-périphérie ; conceptualisme ; la dématérialisation ; centre de fonction ; politique

Narrativas de centralização: sobre o político como categoria de legitimação da arte latino-americana em sua encenação global

Resumo
Sabe-se que, desde a radicalização política de Lucy Lippard na Argentina em 1968 até o "conceitualismo ideológico" de Simón Marchán Fiz, os conceitualismos latino-americanos foram incluídos no cenário global sob os selos do político ou do ideológico. Neste texto, uma reflexão é levantada sobre uma questão específica: poderíamos pensar no político como uma categoria de legitimação para a encenação global da arte latino-americana? A obra traça essa questão a partir de contribuições importantes, como as de Nelly Richard, Ana Longoni ou Joaquín Barriendos. Com esses materiais, o artigo acompanha o rastro de uma suspeita recorrente, aquela que repensa o uso do político como um marco d'água nas narrativas metropolitanas para validar o surgimento de certas práticas latino-americanas das décadas de sessenta e setenta. Além disso, partindo da noção de centro de função, alguns primeiros passos são propostos para reconsiderar o esquema centro-periferia como um arcabouço de inteligibilidade deslocalizada.

Palavras-chave
periferia central; conceitualismo; desmaterialização; centro de função; política

I

Aquel septiembre de 1968 debió ser un momento clave para la carrera de Lucy Lippard. La "papisa del conceptualismo norteamericano", tal y como la llaman en el número de la revista *ramona* dedicado a la desmaterialización del objeto artístico, viajó a Buenos Aires para "participar como jurado [···] en el Premio «Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión»" (Longoni y Mestman, 2004, pp. 156-172). Y los contactos con determinadas prácticas de vanguardia durante la estancia constituyeron, en sus propias palabras, su "segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual" (Lippard, 2004, p. 10). El resto de la historia es bien conocido: pocos años después, a partir de un artículo escrito conjuntamente con John Chandler y titulado "The Desmaterialization of Art", Lippard publica "Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972", el texto beatificado por la historiografía tradicional por describir los rasgos más importantes de uno de los desplazamientos más significativos para el hecho histórico: el que iba "desde el objeto de arte hacia la idea del arte" (Parcerisas, 2007, p. 15).

Curiosamente, en julio de 1967, el polifacético Oscar Masotta, "figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los años cincuenta y los setenta" (Longoni, 2004, p. 12), profundiza en la idea de la desmaterialización en una conferencia dictada en el Instituto Torcuato Di Tella. Y lo hace recuperando extensamente las consideraciones de uno de los referentes del constructivismo ruso, El Lissitsky. Masotta se centra en el pasaje de un texto que había sido traducido por la revista inglesa *New Left Review* y que llevaba por título "El futuro del libro". Decía así el autor ruso:

> La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la *desmaterialización* es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. (1967, pp. 39-44. La traducción aparece en Masotta, 2004, p. 335)

A partir de lo expuesto, y como afirman Ana Longoni y Mariano Mestman, "no es descabellado pensar que Lippard y Masotta entraron en contacto, si no personalmente, al menos a través de sus textos o sus ideas" (2004, p. 3). Es más, el intelectual argentino había viajado a Estados Unidos tanto en 1966 como en 1967, dos años antes de la estancia de Lippard en Buenos Aires. Más rotundas parecen incluso las palabras de Claire Bishop, quien afirma directamente, en una nota al pie de "Infiernos artificiales", que "Lucy Lippard visitó Argentina en 1968, pero no da el crédito a Masotta por el término *desmaterialización*" (2016, pp. 171-172). La autora británica resalta la influencia de este en la producción artística argentina de los sesenta, destacando sus investigaciones sobre el arte pop y el uso del término *desmaterialización* durante sus intervenciones en el Di Tella.

Las condiciones de posibilidad de estos contactos invitan a recelar de las consideraciones de Lippard sobre el mapa cultural de aquellos años. Si las mencionamos aquí es porque la atención a ciertas genealogías desestabiliza el esquema centro-periferia que organiza históricamente la narración hegemónica. Por un lado, la irrupción situada de los denominados *conceptualismos*, en contextos distintos y alejados entre sí, invita a discutir la creencia vaporosa de que "las ideas flotaban en el aire" (Lippard, p. 10). Por otro, las aportaciones sobre la desmaterialización de Masotta corroboran la simultaneidad con la que se manifestaban las disyuntivas y contradice que Lippard fuera, como ella misma afirmó, la que escribiera "por vez primera sobre el tema" (p. 33).

También podríamos discernir las diferencias que manifiesta el uso del término en un contexto y en otro. Este es el ejercicio que practica Luis Camnitzer en su "Didáctica de la liberación", cuando expone que para el *mainstream* occidental "la desmaterialización es una consecuencia lógica del reduccionismo típico del movimiento minimalista norteamericano". Por contraposición a esta lógica interna del lenguaje artístico,

en el contexto latinoamericano el proceso de desmaterialización "no fue una consecuencia de la especulación formalista", sino un "vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo" (2009, pp. 47-48). Es decir, que si la desmaterialización en un territorio servía para justificar la nueva orientación evolutiva de la práctica artística, en otro favorecía la contaminación de esta con formas de expresión y comunicación que rivalizaban directamente con las del arte, como eran los medios de comunicación masiva. El artista uruguayo realza las singularidades de un uso situado de la desmaterialización para reivindicar la posibilidad de un relato alternativo con el que remover la narrativa oficial. Una apuesta por la apropiación del aparato nominalista anglocentrado para perturbarlo desde su propio *adentro*. Un gesto que consumó, con Rachel Weiss y Jane Farver, en "Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s", icónica exposición en el Queens Museum de Nueva York en el año 1999. Y una batalla discursiva que no está exenta de matizaciones y discrepancias, pues si, volviendo a sus consideraciones sobre la desmaterialización, Camnitzer reclama la particularidad latinoamericana frente al *mainstream* occidental, "la permanencia de su publicidad corre el riesgo de depender de la cita de la lógica centro-periferia contra la que declara(n) posicionarse" (Vindel y Longoni, 2010, p. 303).

Sin embargo, no es nuestra intención preocuparnos por la propiedad de la primicia ni prolongar análisis binomiales. Lo importante es subrayar que el reverbero anacrónico de un concepto, el rescate de una preocupación latente desde las vanguardias rusas de la primera mitad del siglo en contextos distintos y años después -la Argentina y los Estados Unidos de los sesenta-, resquebraja el esquema centro-periferia de dos formas fundamentales: por un lado, apoyándonos en Longoni, porque socava "la unidireccionalidad de un esquema que rastrea las repercusiones del centro en la periferia bajo el signo de lo derivativo" (2008, pp. 115-116); y por otro, porque reconsidera estas prácticas desde una potencia disruptiva y transversal que desborda su encapsulamiento canónico en las categorías centrales de *arte conceptual* o *arte político.*

II

No obstante, lo que estimula la hipótesis de este texto es precisamente el acento en *la política* o, más específicamente, en *lo político*. El prefacio a la edición en castellano del libro "Six years" incluye una entrevista realizada en diciembre de 1969 en la que Lippard declara: "Yo me politicé debido a un viaje a Argentina que realicé en el otoño de 1968". No es la primera vez que la escritora norteamericana alude al impacto que le produjeron los cruces entre arte y política que se daban en la Argentina del momento. La teórica afirma que volvió "radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo de Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación" (p. 10). Sin embargo, más allá de sus influencias personales, interesa aquí remarcar cómo la acotación de *lo político* sirve para catalogar las prácticas regionales. Y no nos parece baladí que este registro de *lo político* o lo *ideológico* brote del libro que se constituirá como edicto iniciático del conceptualismo desde su teorización central.

Las impresiones de la escritora norteamericana, más que examinar la densidad histórico-política en la que las prácticas se traman, abren una vía incipiente para la legitimación de estas en un circuito internacional polarizado. Tan solo un año antes de la publicación de *Six years*, lo que fuera una apreciación personal o un motivo para el cambio de rumbo en Lippard aparece en Simón Marchán Fiz como una *categoría geoestética*, concepto que utiliza Joaquín Barriendos para poner "en evidencia las jerarquías temporales y las disyunciones espaciales de nuestros imaginarios globales" (2013, p. 157). En su libro "Del arte objetual al arte de concepto" (1972), el autor español menciona que "en Argentina se ha hablado de un *conceptualismo ideológico*" (1994, p. 269) que excede las tautologías de la corriente hegemónica y se interesa por definir "«la institución arte» en su relación con la ideología y la política" (1985, p. 302).

Por su parte, Peter Osborne, en su libro "Conceptual Art" de 2002, incide de nuevo en el "contenido ideológico" como término fundamental del "arte conceptual latinoamericano".

Un arte latinoamericano que, según el filósofo británico, "empezó siendo un arte basado en los medios de comunicación, pero pronto se despojó de estos parámetros para abrazar acciones políticas más directas, a menudo violentas" (2006, p. 37). La particularización de Osborne bajo las categorías de 'política e ideología' no parece funcionar tanto para singularizar estas prácticas en los contextos con que se trenzan, sino para circunscribirlas en un marco de inteligibilidad específico. La condición prácticamente esencial del conceptualismo en Latinoamérica vendría a ser "una reacción a los modelos artísticos europeos y estadounidenses fomentados por los proyectos de modernización acaecidos tras la II Guerra Mundial" (p. 37). Se afianzan así las estructuras de un esquema centro-periferia que, si bien ya no plantea el análisis en términos de imitación derivativa, sí justifica una razón de ser en tanto reacción a un movimiento central.

Por tanto, proponemos que las apreciaciones de Lucy Lippard funcionan como síntoma inicial de la metanarrativa metropolitana del conceptualismo, constituida por un cimiento binario que distingue y confronta la experimentación tautológico-analítica de los centros -la escena anglosajona- al reverso ideológico-político de las periferias -la escena latinoamericana-. Fernando Davis, que apuesta por el uso del *conceptualismo* como categoría táctica en lugar de como categoría analítica o principio de identidad, lo explica con lucidez:

> En los relatos canónicos del conceptualismo, "centro" y "periferia" constituyen posiciones inconciliables, diametralmente opuestas en el orden binario de sus enclaves respectivos y excluyentes: mientras el centro se (auto)representa como el lugar de emergencia e irradiación del arte conceptual en sus formulaciones "puras" y "analíticas", la periferia aparece como su reverso tardío, como Otro cuyos desvíos de la norma contrarían la *identidad* mesurada del conceptualismo estadounidense y británico. (2008, pp. 38-39)

Comprobamos así que *lo político* opera como marca de agua recurrente en una serie de textos que, si rara vez proporcionaban un estudio situado de las condiciones de enunciación de estas prácticas, sí que las subsumen en un relato proclive a determinados estereotipos identitarios.

Así pues, el rastreo de *lo político* -o *lo ideológico*- como etiqueta para clasificar determinadas prácticas experimentales de la Argentina y América Latina desde mediados de los sesenta en adelante plantea los interrogantes que vertebran los propósitos de este texto: ¿puede considerarse *lo político* una categoría de legitimación para la *puesta en escena internacional del arte latinoamericano*? Y si esto es así: ¿se puede hablar de una instrumentalización de *lo político* por parte de las narrativas metropolitanas? ¿Hasta qué punto resulta paradójico que la condición política a la que aluden los comentarios de Lippard, Marchán Fiz u Osborne se convierta en *muletilla falaz* para cierto ordenamiento en el sistema artístico internacional? De esto escribe Longoni:

> [···] entonces, termina siendo una muletilla falaz considerar que las producciones experimentales y críticas de los 60 y 70 en los distintos contextos latinoamericanos se pueden subsumir en una subtendencia periférica denominada "conceptualismo ideológico" o "político", porque en todo caso los "conceptualismos" que nos interesa reactivar siempre son, a todas luces, proyectos políticos (lo que no niega su condición poética, sino que la amplifica más allá de los limites modernos del Arte). La condición política de los conceptualismos no puede analizarse como "un elemento" externo adherido o adicionado en términos de ciertos "contenidos" o "referencias" a determinado contexto de explotación u opresión. Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a desbordarse y disolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta entonces ajenos al arte. (2009, pp. 353-354)

Con "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano" nos referimos a la ponencia que ofreció Nelly Richard en el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte de la UNAM en 1993. En esta, la crítica cultural chilena señalaba "lo mágico, lo surreal, lo fantástico" como "categorías artísticas de éxito internacional" en un escenario postmodernista en el que la representación cultural seguía sin cuestionarse "quién controla la *puesta en discurso* del significado de la diferencia" (1993, pp. 1011-1016). La escritora plantea el paso de la economía del discurso colonial a la del discurso poscolonial

en el escenario postmodernista. Esta última ya no se caracteriza por la superioridad de posición de un centro que maneja el aparato discursivo y divide la narración entre un "sujeto que escribe/describe, mientras «el segundo es *descrito*» como categoría [···] y *objeto* del conocimiento" (p. 1015); por el contrario, se redefine con un nuevo montaje *pluralista* que, como sospecha Richard, no implica la *pluralización* de "los mecanismos discursivos de articulación y representación de esas diferencias" (p. 1015).

Con relación a este cambio, resulta pertinente mencionar la lectura que ofrece Graziela Speranza del surgimiento de los conceptualismos en Latinoamérica. Éstos, propone la escritora, se producen como reacción a la mitología primitivista occidental sobre el arte latinoamericano, como "relato alternativo de modernidad en América Latina que borró sus huellas contaminantes y privilegió estratégicamente otras peculiaridades estéticas, saneadas de todo contacto con lo primitivo, lo exótico y lo irracional" (2012, p. 146). El propio surgimiento de los conceptualismos latinoamericanos está íntimamente vinculado, según Speranza, a la difusión internacional del arte y la literatura del sur continental bajo los signos exotistas de *lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico*, etc. Conectando sus consideraciones con las de Richard, los conceptualismos latinoamericanos vendrían a socavar las categorías que legitimaron la *puesta en escena internacional* del arte latinoamericano como una alteridad asimilable.

Lo que sugerimos aquí es si este momento de emergencias y socavamientos conlleva el reordenamiento de las formas de legitimación organizadas con otros conceptos. Planteamos si *lo político* funciona como otra de estas categorías de legitimación, un rasgo con el que el 'centro', ahora des-territorializado, auto-desdibujado y con un estatuto funcional, reinscribe las producciones de la 'periferia' como apostilla de particularidades descontextualizadas en un marco que conserva su vigencia binomial. Este montaje narrativo otorga el rol teórico a los centros y el experiencial a las periferias, que ya no aportarían el excedente de un placer paradisíaco sino el episodio radical de *política e ideología* frente a la distancia reflexiva del arte conceptual internacional. Como explica Richard:

> [···] la *otredad* latinoamericana se constituiría como reverso del concepto y de la razón fechitizados por el saber de la academia: un reverso *natural* que compensaría la frialdad abstractiva y reificante de la teoría del Centro [···]. América Latina sería esa fuente primaria (no mediada) de acción e imaginación, de lucha y resistencia: el "afuera" radical y primario (radical *porque* primario) del latinoamericanismo que abastece a la intelectualidad metropolitana con su *plus* de vivencia popular traducible a lucha solidaria, a compromiso político y denuncia testimonial. (1997, p. 349)

Conscientes de que se refiere explícitamente a los estudios académicos latinoamericanistas, no parece desacertado trasladar esta operación a las teorizaciones esquemáticas de los conceptualismos: frente a la rigidez de un arte conceptual anglosajón preocupado por los dilemas internos del mundo del arte, a Latinoamérica le corresponde un afuera de coyunturas políticas y contaminación ideológica. Esta polaridad fija un marco de acción en el que,

> mientras que el centro puede darse el lujo de meditar sobre "los problemas formales y discursivos" del arte -acaparando todo lo que es mediación y representación- la periferia es condenada por él al realismo del dato primario, a la documentación antropológica y sociológica del contexto, a las políticas de la acción y del testimonio; al trasfondo romántico-popular de una subalternidad de la que se espera que hable -sin mediación- en vivo y en directo. (Richard, 2007, p. 84)

Consecuentemente, el uso de lo político, además de vaciar las prácticas a las que apela de su condición política radical, situada y contingente, tiene como efecto la reinserción de éstas en un marco discursivo de oposiciones lineales y antagonismos re-centrados que preserva, hoy de una forma muy particular, el esquema dual de centro y periferia.

III

Si al comienzo del texto sugeríamos que la resonancia móvil del concepto de desmaterialización descentraba el esquema centro-periferia, sospechamos ahora que el mencionado manejo de *lo político* como categoría clasificatoria re-centra las prácticas en el mismo. Pero como han venido advirtiendo numerosas voces, las relaciones

centro-periferia en el contexto global no pueden considerarse hoy un problema de índole únicamente territorial. La nueva fase de expansión del capital, traducida en la globalización de la cultura y la transnacionalización de los mercados en clave neoliberal, redibuja el mapa de las asimetrías. Y es este el motivo por el que desde la teoría del arte latinoamericana se ha pensado el rol de la 'periferia' en el sistema internacional del arte contemporáneo y las implicaciones de su inclusión en el mismo.

En el epílogo del monumental "Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad", el grupo de *October* –Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh– termina discutiendo sobre las "encrucijadas del arte contemporáneo" en la era poscolonial. En un momento del debate se preguntan por las consecuencias de la globalización en la producción y circulación artísticas. Rosalind Krauss entiende el "internacionalismo del mundo del arte hoy" como un resultado positivo del proceso de globalización, y para justificarse menciona la importancia de la aspiración internacionalista de las vanguardias de principios de siglo. Una afirmación a la que Foster replica: "[···] muchas veces esa aspiración estaba motivada por la fe en la revolución socialista. ¿Qué proyectos sociales guían el actual internacionalismo?". Y Buchloh contesta con rotundidad: "La cultura empresarial" (2006, p. 678).

Está claro que la inclusión de las 'periferias' en el sistema artístico internacional no es lo que motiva los estudios del grupo *October*. Pero sí que consideran que este fenómeno, sea por las cuestiones que sea, conduce al arte contemporáneo a una *encrucijada*. Y estas cuestiones, si valoramos la sentencia de Buchloh, parecen estar estrechamente vinculadas con los derroteros del mercado. Esta sospecha late en buena parte del pensamiento artístico latinoamericano. La propia Speranza la manifiesta explícitamente cuando se pregunta si la entrada del Sur en la escena del arte contemporáneo durante las últimas décadas se debe más "a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos" (2012, p. 12). Longoni también advierte de los riesgos del sentimiento celebratorio ante lo que parece un proceso funcional "a la nueva fase de expansión del capital" (2009, p. 115). De lo que no parece haber sospecha es de que la globalización supuso una transformación estructural de la geografía del arte contemporáneo, que pasó "en solo dos décadas y media [···] de ser excluyente y centralizada a ser omnívoramente abarcadora" (Barriendos, 2007, p. 166). Un cambio que irremediablemente obliga a redibujar el esquema centro-periferia como marco regulatorio clásico de las relaciones interculturales.

El ya citado Barriendos aporta una afilada lectura a propósito de la circulación global -y entendemos la *puesta en escena* discursiva como otra forma de movilidad transcultural- de los conceptualismos latinoamericanos en este nuevo contexto. Mencionábamos anteriormente que Speranza proponía comprender la emergencia de éstos por su capacidad de impugnar las categorías de legitimación tradicionales. *Lo fantástico, lo primitivo, lo irracional* o *mágico* conformaban el marco de legibilidad y legitimidad para ciertas prácticas y, con esto, se producía y se validaba una "idea de arte latinoamericano". La manera en la que este texto propone pensar *lo político*, sin embargo, tiene que ver con la relectura de Barriendos, que en su tesis advertía lo siguiente:

> Caracterizada antes como una región derivativa, [···] la anfibia identidad cultural de América Latina reapareció [···] como una región geoestética post-fantástica, lo cual propició que comenzaran a valorarse otras cualidades, tales como su radicalidad político-conceptual, sus neo-concretismos [···] y sus neoconceptualismos poéticos.
> Esta es la razón por la cual la circulación global de algunas piezas emblemáticas de aquello que algunos teóricos han insistido en llamar los conceptualismos ideológicos (Marchán Fiz) [···] ha propiciado, paradójicamente, una *restitución excesiva* de la heterogeneidad cultural de América Latina, a partir de la cual se ha operado una suerte de reinvención global de la *idea del arte latinoamericano*. (2013, p. 407)

Es estimulante comprobar que, mientras Speranza subraya la potencia combativa de los conceptualismos para deshilvanar las categorías de legitimación de entonces, Barriendos insinúa el funcionamiento de *lo político* como llave con la que abrir la puerta a otras nuevas. Esa "reinvención global de la *idea del arte latinoamericano*" pasa por acentuar la radicalidad política como sello distintivo. Una nueva marca de agua

que en efecto despolitiza doblemente: no solo por la categorización estandarizada de las prácticas que engloba, sino por la "invisibilización inconsciente del nivel ideológico que subyace en la idea misma del *arte como idea*" (Barriendos, 2013, p. 303).

Pero si continuamos con la lectura de Barriendos, su texto critica la participación periférica en la escena global con un concepto ilustrativo. Un término que tiene que ver con la idea que arrastramos en torno a la mercantilización como nueva forma de internacionalismo. Esta nueva *idea del arte latinoamericano* como práctica politizada y marginalizada se convierte en lo que llama un nuevo "activo-periferia" para el entorno museográfico y el mercado global. Bajo este concepto, *lo político* del arte latinoamericano constituiría el sello distintivo y la propiedad otorgada a una serie de prácticas que hilvanan un imaginario apreciable, manejable y mercantilizable de lo latinoamericano.

IV

Como venimos sugiriendo, el sistema de legitimidades que produce y reproduce *la idea de arte latinoamericano* sufre una serie de transformaciones que provocan la reconfiguración del esquema centro-periferia en la nueva coyuntura global. De modo que centros y periferias, como explica Richard, dejan de ser "localizaciones fijas" para operar como "funciones plurisituadas que se van desplazando y reconformando en sistemas de relaciones cruzadas y múltiples" (1993, p. 1015). También Ticio Escobar se refiere a la abstracción de los circuitos del centro y a la redefinición de "lo periférico" como "categorías de género, económicas y socioculturales que nada tienen que ver con posiciones territoriales" (1997). El escritor paraguayo entiende el esquema centro-periferia como una cartografía clásica, como una tensión desdibujada pero no erradicada. En escritos más recientes como *Aura latente*, su propuesta es la de poner en contingencia esta disyunción, evitando "la dicotomía de lo uno y su opuesto" por la "mutua interferencia de los términos en conflicto [⋯] más allá de posiciones definitivas y desenlaces fatales" (2021, p. 129).

Por su parte, Cuauhtémoc Medina plantea situar *lo contemporáneo* en la grieta de esa mutación: mientras el sistema del arte moderno se organizaba en una "territorialización centrífuga de centros y periferias", la contemporaneidad implica la "desterritorialización centrípeta de centros descentrados y periferias recentradas" (2010, p. 74). No parece ajustado hoy, sugerimos con el teórico mexicano, interpretar este esquema dual desde una perspectiva exclusivamente territorial. Aunque no es la intención desestimar interpretaciones políticas de la dominación ni ocultar la vigencia de las jerarquías, los procesos interculturales han pasado en pocos años de la exclusión totalizante a la inclusión insaciable. Y si bien parece que "la inclusión del Sur en las narrativas de «lo contemporáneo» ha perturbado las genealogías del presente" (Medina, 2010, p. 75), el proceso de inclusión está cruzado por "deformidades" redundantes y estereotipos neutralizadores.

En este complejo escenario, nos importa rescatar la idea de *función-centro* que Nelly Richard extrae de Jacques Derrida. Este concepto remite a una instancia de autoridad cultural que sanciona, reparte, otorga y niega visibilidades sin necesidad de "sobredeterminarse topográficamente" (2009, pp. 24-30). Y puede resultar conveniente aplicarlo para comprender los modos en que las prácticas experimentales de los sesenta y setenta en América Latina fueron legitimadas como hitos del *arte político* en el circuito internacional. Este proceso de legitimación es doble, como señala Longoni a propósito de Tucumán Arde (1968), cuyo ingreso en el canon "se inscribe en un doble proceso de legitimación: [⋯] como episodio fundante del «conceptualismo ideológico» latinoamericano y [⋯] como «madre» de todas las obras de arte político posteriores en Argentina, e incluso dentro de la escena internacional" (2014, p. 2).

Estos ejercicios de centralización a menudo tuvieron lugar a pesar de la negativa de los protagonistas mismos. Por citar dos conocidos ejemplos del contexto argentino, Juan Pablo Renzi, en uno de los panfletos que realizó en 1971, rechazaba contundentemente "ser considerado un iniciador del arte conceptual" (Longoni, 2007, pp. 155-158) -curiosamente, era la propia Lucy Lippard una de quienes le

atribuían tal mérito-. Por su parte, preguntado en 1973 por el balance de los resultados de Tucumán Arde, León Ferrari reniega de su uso "como parte de la plataforma de lanzamiento de una nueva moda de la «vanguardia»: el arte conceptual". Incluso en sintonía con los usos de *lo político* que protagonizan este texto, lo que apunta León Ferrari es esclarecedor: "Tucumán arde usó el arte para hacer política. La mayor parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del «arte político contemporáneo» usan la política como tema para hacer arte" (1973, p. 5).

En ambas reacciones, el foco de sus protestas no está determinado por una territorialidad dominante o un centro geográfico preciso. No entra en sus pretensiones ni denunciar su condición de invisibilidad en el campo artístico internacional ni reivindicar su condición 'periférica'. Lo explica con claridad Longoni (2007):

> Estos movimientos artísticos no estaban reclamando un lugar en el mundo del arte o el reconocimiento de su existencia periférica, sino algo mucho más audaz y crítico: querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo. Es el estatuto de la relación instituida y convencionalizada entre el arte y la política lo que está puesto aquí en cuestión, ya no planteada en términos de "contenidos ideológicos". Está puesto en discusión el lugar atribuido al arte en las dinámicas colectivas de transformación de la existencia. (s. p.)

Desde el ejercicio de esa *función-centro*, por tanto, se apela a *lo político* para perfilar las condiciones de la presencia 'periférica', paso previo a la consagración de estas experiencias como mitos del arte internacional. Podríamos pensar las palabras de Renzi y Ferrari como rechazos explícitos del *arte conceptual* como categorización central, como narrativa impuesta desde los centros tradicionales de saber artístico. Pero las preocupaciones de quienes protagonizaron estas experiencias vanguardistas eran otras y en sus gestos subyace una voluntad de desplazamiento que sobrepasa la rebeldía ante una imposición discursiva. Más allá de eso, sugerimos que su deseo es desplazar el Arte en tanto centralidad en sí misma. No diversificándolo por su inclusión en él, sino perforándolo políticamente, contagiándolo con la radicalidad de otros modos de hacer, percibir, imaginar y, de últimas, transformar lo social. Y es esta exploración descentrada de los límites entre arte y política la que, por un lado, pone en sospecha cualquier reduccionismo al "contenido ideológico" y, por otro, induce a pensar el Arte como régimen de experiencia histórica e institucionalmente legitimado, como centralidad volátil o instancia de autoridad cultural que ya no se adscribe a una geografía concreta ni remite al poder ejercido por un centro territorial definible.

No podemos obviar la "resonancia utópica" inevitable que supone la aparición de las consideradas periferias en el sistema global del arte contemporáneo. Como afirma Medina, "el mero hecho de intervenir en la matriz de la cultura contemporánea constituye una importante conquista política e histórica" (2010, p. 74). Sin embargo, la mayoría de las lecturas convocadas en este texto, incluso la propia conceptualización del histórico centro como función, apuestan por analizar las implicaciones de esta conquista en los reajustes y nuevos equilibrios del centro. La propia intervención productiva de las periferias sirve a este para desdibujar su estatuto privilegiado. Y la operación más compleja quizá sea que Occidente desaparece como "lugar *visible* de enunciación" al tiempo que se convierte en un "*contenedor* en el interior del cual se ensamblan las estéticas globales" (Barriendos, 2013, p. 117). Las periferias, por tanto, se visibilizan como sujetos de enunciación mientras los centros quedan invisibles como contenedores de enunciación.

Consecuentemente, recobramos la *función-centro* como concepto-herramienta con el que pensar la hipótesis de un giro discursivo-funcional del esquema centro-periferia. Esto implica el abandono de una lectura en clave espacio-territorial en favor de otra que visibilice que la reivindicación de lo periférico tiene más que ver con las maniobras narrativas de un *mainstream* ahora deslocalizado. Y que, en este nuevo tablero de jerarquías diseminadas, las oposiciones de las denominadas periferias, representadas aquí por los gestos de Renzi y Ferrari, rechazan toda pretensión inclusiva porque las entienden como actos de centralización en la gramática artística oficial en un momento de "revalorización postmodernista de los márgenes

(de las fronteras, de los bordes de las periferias)" como efectos de una *'centromarginalidad' estetizante* (George Yúdice en Richard, 1993, p. 1015).

En conclusión, la operativa no pasa ya por expresar las irradiaciones de un arte de los centros en la creación latinoamericana en términos de influencia -ya veíamos que las simultaneidades obligaban a repensar el vínculo unidireccional-, sino por la asunción de los códigos del aparato nominalista central en términos de inclusión en el nuevo mapa global. De este modo, la aparición del conceptualismo latinoamericano en la "escena internacional" del arte contemporáneo, en tanto "aparición de la periferia en el centro", no tiene que ver con un posible efecto de descentramiento poscolonial, sino con una operación que se lee, según Barriendos, desde dos caras: "como corroboración estética del multiculturalismo (en tanto que programa de representación política y reconocimiento de la diferencia), o bien como la posibilidad de una toma de conciencia respecto al rol que pretende jugar Occidente en el proceso de gestión de la globalización de lo diferente" (s.f., pp. 2-3). Y así, en lugar de un sistema de poder geocultural localizado e identificable, se traza el marco expandido de un sistema de circulación normativo en el que las prácticas se movilizan extrapoladas del contexto en el que irrumpieron, vaciadas de su potencia política en nombre de su excentricidad 'ideológica', sin alma disponibles a la mirada global. De ser así, ¿no habría que admitir aquella sentencia de Brian Holmes en el inicio de "El póker mentiroso" y afirmar "algo bien sencillo: [que] quien habla de política en un marco artístico está mintiendo"? (2003).

Referencias

Barriendos, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo., *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos, V*(1), 159-182.

Barriendos, J. (2007). *El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Buenos Aires. «https://hum.unne.edu.ar/postgrado/especializ_historia/apuntes_bk/Arte%20y%20Cultura%20del%20NEA/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf»

Barriendos, J. (2013). *La idea de arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona. «https://www.tdx.cat/handle/10803/110924»

Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.

Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Davis, F. (2008). El conceptualismo como categoría táctica. *Revista ramona*, 82, 30-40.

Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Escobar, T. (1997). *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Ediciones Don Bosco. «http://www.portalguarani.com/184_ricardo_migliorisi/6877_el_arte_en_los_tiempos_globales_1997__ticio_escobar_dibujos_de_ricardo_migliorisi_.html»

Ferrari, L. (1973). "Respuesta a un cuestionario para la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana". [Archivo digital] *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*. «https://icaa.mfah.org/s/es/item/761415»

Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y.; Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad.* Madrid: Akal.

Holmes, B. (2003). Liar's Poker. Representation of Politics/Politics of Representation. *Springerin* 1. https://www.springerin.at/en/2003/1/liars-poker/.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Longoni, A. (2009). "Artista mendigo/artista turista: migraciones descentradas". *Sur, sur, sur, sur.*

Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (pp. 115-127), SITAC.

Longoni, A. (2009b). "Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años 60". En Freire, C.; Longoni, A. (eds.), *Conceptualismos del Sur/Sul* (pp. 347-355), Santos: Annablume.

Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l´Amérique latine, 6*, 1-11.

Longoni, A. (2007). "Otros inicios del conceptualismo argentino (y latinoamericano)". *Papers d´Art* (pp. 155-158), Fundació Espais d'Art Contemporani.

Longoni, A., Mestman, M. (2004). "«Después del pop, nosotros desmaterializamos». Oscar Masotta, los happenings y el Arte de los Medios en los inicios del conceptualismo". En The Museum of Modern Art (ed.), *Listen, Here, Now. Argentine art in the Sixties. Writings of the Avant-Garde* (pp. 156-172), New York: MoMA.

Longoni, A. y Vindel, J. (2010). Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas, 4*, pp. 300-318.

Masotta, O. (2004). Revolución en el arte. *Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta.* Buenos Aires: Edhasa.

Medina, C. (2010). Contemp(t)orary: Once tesis. Revista ramona, 101, 72-76.

Osborne, P. (2002). *Conceptual Art.* London: Phaidon.

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980.* Madrid: Akal.

Richard, N. (2009). Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. *Revista ramona, 91*, 24-30.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Richard, N. (1997). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Revista Iberoamericana, LXIII*(180), 345-361.

Richard, N. (1993). *La puesta en escena internacional del arte latinoamericano.* XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia e identidad en América: visiones comparativas, (pp. 1011-1016). Ciudad de México, UNAM.

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes.* Barcelona: Anagrama.