

## Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache

Paula La Rocca <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Las expresiones del arte de fines del Siglo XX están marcadas por una transformación de la relación material con el espacio. Ante un nuevo orden mundial en ascenso, posterior a la Segunda Guerra Mundial, las nuevas tendencias estéticas ponen de manifiesto un cruce muy sintomático entre la expresión de un territorio cada vez más global, la nueva expresión político-económica de la administración del mundo y las posibilidades técnicas que sostienen esa escala planetaria. Buscaremos demostrar que, específicamente bajo los conceptualismos, ese nuevo modelo de espacio se trabaja sobre los soportes estéticos incluso antes del salto técnico decisivo del siglo, la aparición de Internet.

A fines de siglo el nuevo orden mundial en ascenso comenzaba a repercutir de diferentes modos en los procesos artísticos. Afloraron en las artes diferentes contestaciones al orden global naciente, lo cual exigía trabajar los materiales disponibles para comunicar imaginaciones alternativas. Este trabajo se propone repensar ciertos criterios de demarcación sobre los conceptualismos y relevar qué estrategias conceptualistas pueden ser de importancia en obras que, compartiendo muchas proximidades estéticas, no han podido catalogarse de lleno en la tendencia dominante. Intentaremos, por eso, alrededor de la producción de la artista argentina Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940) diferenciar algunos procedimientos de composición en estos términos. Para profundizar estas cuestiones nos referiremos al famoso *Diario 1 Año 1* en el que aparece referida la masacre de Trelew, al *Boletín Informativo* de 1974, a sus *Afiches explicativos* y sus libros. En ellos la distribución espacial sostiene el nudo conceptualista. Esto es, el modo en que los elementos se distribuyen sobre el plano muestra el ejercicio de la espacialidad como praxis política.

**Palabras clave:** Mirtha Dermisache - conceptualismos - grafismos - soportes estéticos - formato libro.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 206-207]

---

<sup>(1)</sup> Universidad Nacional de Córdoba / CONICET. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Cursa el Doctorado en Letras en la misma Universidad con una Beca de CONICET. Trabaja en el área de la estética y la crítica contemporáneas. Su investigación doctoral es sobre poesía visual argentina. Es profesora adscripta de las cátedras de Hermenéutica, de la Escuela de Letras (FFyH, UNC) y de Elementos para una teoría del arte (FA, UNC).

Hacia finales del siglo XX la conocida expresión de Rosalind Krauss “expanded field” (1979) se proponía conjugar dos territorios. Por un lado, el de las artes como terreno abierto, lo cual permitía replantear ciertos usos de los materiales estéticos. La escultura situada proponía expandir los criterios de propiedad de las materialidades en términos menos restrictivos que los que se propugnaban de la mano de teóricos como Clement Greenberg. Por otro, la expresión de Krauss refería al problema de la espacialidad. La autora señala cómo las líneas fronterizas que separaban los reductos disciplinares fueron sacudidas por la escena artística posmoderna. El campo [field] de la composición mostraba, desde esta perspectiva, su máxima elasticidad. Sucede que ante un nuevo orden mundial en ascenso, posterior a la segunda gran guerra, las nuevas tendencias estéticas ponen de manifiesto un cruce muy sintomático entre la expresión de un territorio cada vez más global, la nueva expresión político-económica de la administración del mundo y las posibilidades técnicas que sostienen esa escala planetaria. Así, el arte de fin de siglo estaría marcado por una transformación de la relación material con el espacio. Buscaremos demostrar que, específicamente bajo los conceptualismos, ese nuevo modelo de espacio se trabaja sobre los soportes estéticos incluso antes del salto técnico decisivo del siglo, la aparición de Internet. De allí la importancia que toma el conceptualismo para las instituciones, las cuales rápidamente advierten la centralidad de este modo productivo. Grandes exposiciones sobre conceptualismo son reproducidas en los principales centros artísticos del mundo y el espacio museístico se encarga de estas nuevas experiencias con diferentes resultados. Como ejemplo, en Argentina, las exposiciones organizadas por el CAYC, *De la figuración al arte de sistemas* (1970) o *Arte de Sistemas en América Latina* (1974) curadas por Jorge Glusberg prometen el avance de la nueva sensibilidad.

Sin embargo, un gran número de producciones de las distintas corrientes conceptualistas se ubicaron específicamente por fuera y como exceso de los marcos regulatorios. Es decir, por fuera de los círculos de museo en una actitud de impugnación a los recorridos establecidos de consagración artística. Cada modo de exhibición visibiliza, en el reparto de las formas, motivos político-territoriales del nuevo orden global. De allí que podamos advertir la centralidad de tales decisiones. Es importante señalar que la curaduría, tanto museística como la de muestras alternativas, muchas veces reunió bajo una premisa geográfica el criterio de exposición<sup>1</sup>. Su punto más notable es en la reconocida *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999) curada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss en el *Queen Museum* de Nueva York. Estas decisiones curatoriales indican que la cuestión del espacio lejos de ser simplemente asunto de la distribución de los elementos sobre los soportes es más bien el eje que atraviesa por completo el modelo de las artes de finales del siglo XX. El problema es entendido desde sus inicios como una situación de imaginación territorial en disputa.

El nuevo orden mundial en ascenso comenzaba a repercutir de diferentes modos en los procesos artísticos. Afloraban entonces diferentes contestaciones al orden global naciente, lo cual exigía trabajar los materiales disponibles para comunicar otros recorridos. El inminente acceso a lo virtual, hacia finales del siglo, dejaba ver que los modos de experimentación con soportes fijos como el papel, el plástico, el vidrio, incluso la arquitectura adquirirían características de renovación estética. Las poéticas conceptualistas, anti-objetuales o *desmaterializadas* se hacían lugar contra la tradición de las llamadas artes plásticas, en

las cuales la maleabilidad táctil de la materia era el principal recurso en cuestión. Crecía, en el mismo momento, la contienda entre materialidad y desmaterialización de acuerdo a los antagonismos que se propugnaban especialmente desde la crítica. Desde los años '60, especialmente de la mano de Lucy Lippard comienzan a evidenciarse nuevos recursos visuales para las artes. En ese proceso la abstracción resulta determinante, pues arroja la pauta que permite estructurar una idea de inmaterialidad que se manifiesta de diversas maneras en las obras. Hay una línea que recorre diversos procesos compositivos que van desde el dadaísmo y la máxima de “anulación de distancias entre lo estético y lo real” (Marchan Fiz, 1994, p. 194) que pasa por el collage, toca tangencialmente el teatro de la crueldad, el informalismo e incluso el action painting de Jackson Pollock, hasta dar en los *enviroments* o ‘ambientes’, y finalmente, en el arco que nos interesa, desemboca en el *happening* como modo transversal a muchas experiencias características de la última etapa del siglo XX. De las diferencias del happening con la situación teatral, siguiendo a Marchán Fiz, se advierte que el primero no escenifica la acción de manera puntual, es decir, el objetivo de la expresión no es específicamente la puesta en escena de una circunstancia, sino que “más bien es una escenificación del material complejo, como *collage del material*, donde se introduce el movimiento y la acción humana” (Marchan Fiz, 1996, p.196). Con esto podemos decir que ya en el *happening* la composición queda sujeta a un plan, una idea que se desenvuelve como proceso y cuyos resultados cristalizan en la puesta en acto singular en el lugar de intervención<sup>2</sup>.

El trabajo desde la idea hacia la ejecución distingue el uso de la materia estética, por un lado, del problema con la acción y del tiempo presencial, por otro. La tensión está puesta, entonces, en la búsqueda de nuevas formas de comunicar desde materiales conocidos pero en procesos nuevos. Oscar Masotta entraba muy oportunamente en este debate cuando, al promediar la década, decía

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

Lo que Masotta nos indica es que comienza a percibirse el contrapunto con la presencia objetiva de los materiales en la obra que no es sino decir que surge un desacuerdo sobre la idea misma de material estético. La utilización de los materiales ‘nobles’ o ‘innobles’ se lleva hasta los límites de las posibilidades plásticas para operar una transformación mayor. El riesgo creciente es el de la desmaterialización de los objetos artísticos en todas sus facetas. La materia y la acción o también la materia y la información comienzan a describir otros comportamientos estéticos. Una suerte de dinámica que incluye desde el trabajo lingüístico, al estilo conceptualista de Joseph Kosuth, hasta procesos de recuperación del objeto en clave conceptualista. En este trabajo quisiéramos pensar ambos polos de esta dinámica como parte de la misma exploración estética, la búsqueda de expresión de una nueva espacialidad.

El abordaje de los conceptualismos supone una línea muy demarcada por la crítica estadounidense (especialmente Lippard 2004, 2009; Morgan 1999; Buchloh 2004), quienes sostienen la polaridad entre el arte conceptual propio del contexto norteamericano [conceptual art] y califica de periférico, con el apelativo de *conceptualismo ideológico* o, simplemente, conceptualismo [conceptualism], aquel que se produce por fuera de los términos compositivos del primero. Esta categórica separación porta una estrategia de jerarquizaciones al equiparar el modelo realizativo de Estados Unidos, por un lado, con una vastísima cantidad de otras modalidades de producción que quedan incorporadas a un segundo grupo. La estrategia de igualación de estos grupos disímiles atribuye, por tanto, una gran importancia a los objetos o procesos que provienen del norte continental. Esta distribución se encuentra a la base del rechazo que muchas agrupaciones de artistas, especialmente del sur, expresaron contra la denominación conceptualista. Es el caso de quienes conformaron el *Tucumán Arde* en Argentina, por ejemplo<sup>3</sup>. La actitud del grupo fue de gran resistencia a reconocerse como el par opuesto o el proceso contestatario de la dinámica de producción. Entendían que tomar esa posición era inmediatamente avalar la preeminencia estética de los centros epigonales. Aceptar la denominación que el *conceptual art* les adjudicaba era transigir a una serie de implicancias estéticas y políticas. Especialmente, una verificación del *conceptual art* como la tendencia fuerte a la que el resto de los conceptualismos debían acomodarse<sup>4</sup>.

Por lo tanto intentaremos comprender estas prácticas más que como un proceso disidente a una tendencia dominante, más bien como un proceso artístico de escala global que se desarrolla de diferentes modos según el territorio geográfico. Un proceso tal que ha podido expresar las particularidades estéticas específicas de los territorios sobre las diferentes materialidades en uso. Esto no significa, sin embargo, que asumir la redistribución de los escenarios y enfocar el problema de espacialidad desestime las zonas de emergencia y la proyección de los diferentes territorios geopolíticos. Tal distinción obliga a atender a los roles que cada lugar cumplió en la expansión de las distintas corrientes. En la cronología podrán establecerse diversos hitos y formas de circulación de la comunicación artística, los cuales han permitido el establecimiento de las distintas estrategias conceptualistas. Parece poco posible, en este sentido, relativizar la centralidad del rol norteamericano y de los centros artísticos europeos. Especialmente porque las grandes tecnologías en crecimiento durante el siglo XX fueron primero exploradas por los centros económicos globales y esas experimentaciones en materia de ciencia pasaron hacia las exploraciones estéticas. La experimentación contaba con nuevos aparatos para la creación de cuyo uso surgieron las obras que hoy conocemos. Trabajando sobre dichas novedades, los centros artísticos más influyentes comienzan a diseñar sus proposiciones. Por tales motivos, al análisis del proceso conceptualista en cuanto proceso global que llevaremos adelante, agregamos la precaución metodológica que leemos en Marchán Fiz:

Las innovaciones se localizan en el mundo anglosajón, y especialmente en los EE. UU., o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos. La relevancia innovativa viene condicionada y concedida por la influencia de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc. Esto explica la dependencia voluntaria o involuntaria de los demás países, que

veremos reflejada en cada tendencia, y la dificultad de soslayar estas influencias (1994, p. 15).

Del fragmento anterior subrayamos la asociación de lo publicitario con la crítica en función de posicionamiento del *conceptual art*. Adoptaremos esa perspectiva, que utiliza el mote de ‘influencia’, para comprender cómo se distribuyen los procesos innovativos. Consideramos que por este motivo las condiciones estructurales de las actividades artísticas permiten a determinados territorios exportar, con bastante eficacia y rapidez, los resultados de sus pesquisas estéticas. De este modo se posicionan como ejemplos sobresalientes de uso de estas nuevas técnicas. De allí que la nominación de la tendencia artística provenga de la crítica estadounidense, sin que esto signifique que toda la situación conceptualista se ajuste al análisis que esa crítica hace del *conceptual art*. Esto es, hay un andamiaje institucional que establece la nominación del fenómeno desde el sesgo angloparlante pero que, sin embargo, resulta insuficiente para describir la complejidad del tema. La crítica sólo es posible situando los casos.

Para aclarar nuestra lectura extraemos un fragmento del artículo de Miguel López (2010) publicado en la revista *Afterall*, varios años más tarde. Específicamente el artículo se presenta como una posibilidad de relectura de los conceptualismos luego de la gran retrospectiva que significó el citado *Global Conceptualism...* Por esa razón, López evalúa con distancia aquella influencia de la crítica estadounidense que en un inicio parecía completamente determinante

Así, si hasta ese momento [1999] lo ‘conceptual’ leído desde el eje Norteamérica y Europa Central había servido como un prisma universal e inequívoco desde donde leer otras producciones críticas asumidas como periféricas –evaluando su afinidad estética, examinando su adecuación temporal y desde allí demandando su ‘lugar’ dentro de aquella topografía transnacional de lo ‘desmaterializado’–, en adelante tal centro comparativo aparecía fracturado. La audacia del gesto sin duda logró remecer el marco crítico universalista desde el cual habían sido miradas y validadas aquellas prácticas antagonistas (2010, p. 2).

Esta percepción de descentramiento del espacio muestra un presente con fricciones estético-políticas menos unidireccionales que el que las potencias poscoloniales se disponían a admitir. A partir de aquí el espacio en el arte no es sólo la extensión de la superficie de trabajo. Es más bien una situación estética localizada de la cual emergen formas orgánicas a ese proceso. Esto no quiere decir que el territorio obligue al artista a una cierta tendencia. Indica que el problema de las formas se vuelve territorial. Es decir, que las condiciones geopolíticas se inscriben en los materiales en uso, en sus relaciones. En estos términos, si el mundo posterior a la aparición de Internet demora poco en revelar la insuficiencia de la dinámica de centro-periferia, en el espacio en las artes visuales comienza por formular esta problemática tiempo antes.

Esta revisión nos habilita a pensar otra vez ciertos criterios de demarcación sobre cuáles producciones pueden considerarse efectivamente conceptualistas. O, mejor aún, qué estrategias conceptualistas pueden relevar importancia en obras que, compartiendo muchas

proximidades estéticas, no han podido catalogarse de lleno en la tendencia dominante. Es decir, cuando López arriba se refiere a “examinando su adecuación temporal y desde allí demandando su ‘lugar’ dentro de aquella topografía transnacional de lo ‘desmaterializado’” lo que hace es detenerse en la especificidad de la tendencia que hasta ese momento intentaba cristalizar como regla general. La tautología lingüística, el repliegue del arte sobre el arte, los modos compositivos que suponen el lenguaje de autonomía como lenguaje obligatorio para la producción del arte conceptual, ese modelo cerrado es lo que desde la exposición del ‘99 se desestima. La retrospectiva *Global Conceptualism...* obliga a considerar la inflexión estadounidense como un modo *entre otros* de expresar el concepto sobre el material estético. En este sentido, los conceptualismos alcanzan a mostrar un nuevo modo de comprensión política. En la línea de la revisión que hace López sobre la muestra agrega:

Su marco de análisis [de la *Global Conceptualism...*] era el conjunto global de transformaciones sociales y políticas desde 1950 y la emergencia de nuevas formas de acción política que introdujo un repertorio renovado de gramáticas visuales. Tal perspectiva permitió a los curadores encadenar experiencias ya no definidas por una ‘estética de lo inmaterial’ asociada tradicionalmente al llamado ‘arte conceptual’, sino, en cambio, aquellas marcadas por su capacidad de intervención, y así poniendo en jaque el espectro dominante de síntomas o reglas visuales con que el discurso del ‘arte conceptual’ había sido estabilizado al interior de la historia del arte. Una puesta en escena de una constelación deslocalizada de cambios en las formas de producción y en los modos de valorización del arte a través de los cuales nuevas subjetividades se opusieron a la organización tradicional del poder y su distribución consensual de lugares y roles (2010, p. 2).

Según vemos, el problema es político y las subjetividades comienzan a posicionarse respecto de los cambios a escala global (para decirlo brevemente, en relación a la aceleración del capitalismo tardío, el poder de la información y el problema mediático, los nuevos modos de comunicación de masas o los poderes multinacionales). Así, recuperar algunos procedimientos compositivos del conceptualismo permitirá que observemos de cerca cómo operó la modificación perceptiva a partir de aquellas transformaciones vitales. En otras palabras, permitirá apreciar cómo estas estrategias abrieron paso a una nueva sensibilidad corriéndose de la obligación estética por explorar lo inmaterial, desestimando al objeto. El giro conceptualista se produce cuando logran modificarse tales criterios estabilizados. Cada nuevo uso, procedimiento o material comienza a ser considerado entonces como una forma de mostrar las redes que subyacen al mundo autónomo, de repente *no tan autónomo*, de las artes contemporáneas. Mientras se exploran los procedimientos compositivos, re inaugurando tradiciones o volviendo a pensar usos anteriores con nuevos materiales, se manifiestan posiciones. Es decir, las diferencias compositivas son en sí mismas búsquedas de órdenes paralelos. Desde allí, más que una identidad total comenzará a verse el mosaico de operaciones que estos métodos habilitan.

## ¿Es verdad que la materia aprisiona?

Como se observa a lo largo de este recorrido, acordamos con Luis Camnitzer (2008) en designar como “estrategias” conceptualistas las operaciones compositivas recurrentes en obras o procesos creativos del arte conceptual. Intentaremos, por eso, alrededor de la producción de la artista argentina Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940) diferenciar algunos procedimientos de composición en estos términos. Consideramos que aunque su obra no ha entrado de lleno en el canon conceptualista opera sin embargo indagando puntos clave de tales lógicas.

Mirtha Dermisache tuvo un momento alto de producción en la década del setenta cuando exteriorizó una forma del arte que hasta entonces no había conseguido iguales dimensiones. Son los años de las *Jornadas del color y de la forma*, el taller de “libre expresión gráfica” (Cañada, 2015) coordinado por la artista y por el taller de Acciones Creativas (tAC) que tuvo seis ediciones entre 1975 y 1981<sup>5</sup>. Allí puede apreciarse un escenario de puesta en tensión compleja, muy reflexiva, de la encrucijada entre arte y política. Un año antes de la declaración del inicio de la última dictadura cívico-militar y un año antes de su decretado final, el proyecto deja ver tácticas decisivas de acomodamiento pero también de escape a las políticas represivas. En esa paradoja se instala su singularidad. Pues, el trabajo de Dermisache siempre es el de una singular apropiación de la tendencia que permite trazar su escena personal. Por ello es preciso aguzar la visión para observar los bordes y los desbordes de la experimentación conceptual de su trabajo.

Recordemos, en las *Jornadas del color y de la forma* se producían grandes cantidades de trabajos por jornada, finalizados o inconclusos. La organización colocaba mesas, atriles, sillas, acompañadas del instrumental apropiado para la utilización del material. Témperas, arcilla, anilinas, crayones, carbónicos, ladrillos, ayudaban en la experimentación de cada técnica propuesta. En las *Jornadas...* la atención estaba puesta mayormente en la libertad expresiva a través del proceso creativo. Es decir, en los procesos de trabajo se valoraba el tiempo de transformación del material por sobre el producto terminado. Muchas de las piezas eran resultado de la intervención de personas que, por sumatoria y según la técnica sugerida en la mesa, agregaban material en un soporte compartido. De allí se obtenían creaciones colectivas que muchas veces eran desestimadas al cerrar el día. Las *Jornadas...* inicialmente ubicadas en la casa de la artista fueron llevadas al Teatro San Martín de Buenos Aires en 1975. A partir de esta segunda edición los encuentros tuvieron lugar en los museos de gestión estatal ubicados en el Teatro. Durante el tiempo en que los eventos se repitieron, tal como relata Lucía Cañada (2015), el museo cambió varias veces de dirección e incluso cambió su nombre. Pasa de llamarse “Museo de Arte Moderno” a “Museo de Artes Visuales” en 1976. Es notable, en este contexto, cómo fue posible, sin mayores interrupciones, posicionar estas jornadas creativas y multitudinarias como un evento conveniente para los espacios públicos de la época. La organización, junto a los gestores institucionales garantizaron su continuidad a pesar de las complicaciones de cada año. Por caso, uno de los asuntos centrales era el crecimiento anual del número de personas interesadas. Tal proyección entraba sin dudas en el cálculo de quienes preparaban el espacio para contener, cada vez, la masividad de participantes. La institución entraba de lleno en una lógica de taller de acceso libre que ponía a prueba todas las capacidades del museo.

En este punto podemos subrayar dos recursos conceptualistas básicos en el episodio señalado de la obra. Por un lado, la idea de proceso<sup>6</sup> como relieve principal en la puesta en práctica de la técnica: lo que se exhibe en el museo es exactamente el proceso mismo. Por el otro, la impugnación de la institución-museo bajo la lógica de desviación de la función institucional. Dadas las circunstancias, se busca reconducir el modo tradicional de los recorridos museísticos por uno más apropiado a la instancia de experimentación y de muestra continua. De allí se desprende una desarticulación de la función autorial, pues la artista termina por ser facilitadora de una experiencia estética que excede su propia capacidad compositiva. Es decir, su función se mide antes por la destreza de organización que por la pieza que resulta de la acción que coordina. Por supuesto, por este mismo carácter se ha afirmado que las *Jornadas...* son en sí mismas una obra a gran escala y que, por tanto, anticipan en esa lógica a ciertas actitudes colaborativas más contemporáneas.

Paralelamente, la obra de Dermisache crece en otro sentido, mediante sus procesos de escritura. Sus grafismos son, quizá, el dominio más reconocible en su obra. Nos proponemos indagar, en este terreno, la manera en que se conjugan allí una serie de formas claves para pensar la época. Por un lado por que sus textos -entre el libro de artista, el libro de poemas, el cuadro, el objeto- prueban otros anclajes para la tradición escrita de occidente. Pero además porque entran en diálogo con otros artistas que comenzaban en esos años a tramar el conceptualismo latinoamericano<sup>7</sup>. El manuscrito del primer libro de Dermisache, su *Libro 1*, data de 1967 y es el CAyC quien se lo edita en 1972. Allí Dermisache exhibe el mecanismo fundamental, una primer variación de grafismos asémicos.

De los libros se destaca la materia, las hojas donde la tinta se desplaza ligera para armar signos que llenan las páginas de cada volumen. Del mismo modo, también es llamativa la urgencia táctil que despiertan, la necesidad de pasar las hojas, unas sobre otras, o quizá, como varias veces lo vaticinó la artista, su función como reservorios de hojas prestas a ser arrancadas para colocarse como cuadritos en alguna repisa de departamento. Con esto la primera incomodidad, la pregunta por cómo encaja el libro en las artes visuales<sup>8</sup> y, aún más precisamente, cómo entra el formato libro en la tendencia de la desmaterialización, la obligada pregunta conceptualista. Porque si efectivamente la corriente de desmaterialización, desde Oscar Masotta hasta Lucy Lippard, pasando aquí por Camnitzer, es un puntapié para diferenciar lo conceptual de otras tendencias contemporáneas (experimentales, objetualistas o abstractas) poner en discusión el que parece su parteaguas es algo problemático.

Camnitzer afirmaba, a propósito de la obra de Graciela Carnevale (1968) en la que la artista cierra una galería de arte dejando adentro al público, lo siguiente: “la intención cada vez más clara fue la de tratar que el mensaje o el contenido existiera independientemente, sin quedar aprisionado en un material” (2008, p. 22). Desde allí agregamos entonces a la pregunta por el formato, una pregunta de orden artístico que puede completar la cuestión referida a la materia en el arte conceptual: ¿es verdad que la materia aprisiona? En Camnitzer la respuesta es a partir de otro ejemplo, en este caso de la obra de Claudio Perna. En *Objetos como conceptos* (1967), dice el autor (2008, p. 22), Perna sostiene la objetualidad de las cosas. Es decir, aunque sus fotografías transformen las relaciones de significación entre los elementos, aunque la imagen vuelva información los objetos, éstos quedan sujetos a su condición objetual preexistente. Mari Carmen Ramírez, por su parte, hacia los





Figura 1. Diario 1 Año 1. Página final, ca 1972. Offset sobre papel 47 x 36,6 cm. Catálogo 2017.

años '90 indicaba también un revés posible de la desmaterialización en términos de una “re-materialización” inaugurada por ciertas “poéticas de la precariedad” (Varas Alarcón, 2015, p. 172). Aunque con distintos fines, en este último ejemplo más cercanos a cuestionar el modo en que se vehiculiza el contenido social a través de los objetos, vemos cómo es posible relevar disidencias en los conceptualismos respecto del elemento destacado de la crítica estadounidense. A propósito de León Ferrari y de Marcos Kurtycz, en su caso, Polgovsky Ezcurra pregunta “¿qué peso debe otorgarse a lo gráfico, es decir, lo material (...) en el arte conceptualista de los años setenta?” y luego “¿en qué términos han de discutirse los vínculos entre lo Real y lo conceptualista cuando la obra de arte no busca saturar el sentido con imaginarios políticos sino que comunica por medio de gestos y trazos deformados?” (2015, p. 369). Estas preguntas de la crítica que podemos trasladar casi sin modificarlas para pensar la obra de Dermisache, podrían incluir, además, una indicación sobre la particularidad del libro. De allí se desprende el problema en toda su dimensión. Para profundizar estas cuestiones primero volvamos al texto, pues precisamos alguna referencia visual específica de los grafismos de Dermisache. Podemos citar el famoso *Diario 1 Año 1* en el que aparece referida la masacre de Trelew (Figura 1), el *Boletín Informativo*

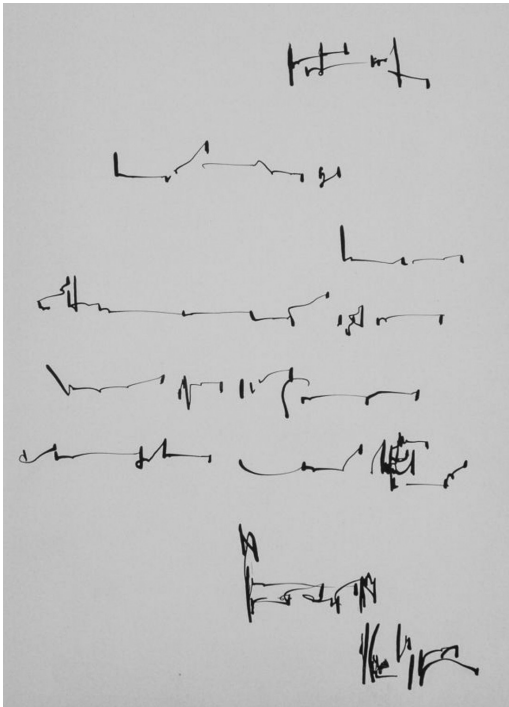
de 1974, también los *Afiches explicativos*<sup>9</sup>, además de los tomos de sus libros. En cada caso la distribución espacial sostiene el nudo conceptualista, o para decirlo en otros términos, hay en el modo en que los elementos se distribuyen sobre el plano (soporte papel) el ejercicio de la espacialidad como praxis política. Primeramente porque las formas trabajan con relaciones conocidas de cada formato. Dermisache usa para sus textos estándares de tamaño, dimensiones reconocibles, varía previsiblemente los grosores de trazos según la posición en la página. Así, aprovecha estas relaciones visuales para sus fines. De las escenas visuales que citábamos arriba, podemos describir una forma primera, en color o en grises que aplicada mediante diferentes utensilios arroja sus variaciones, en blancos y negros y la página queda dividida en varias secciones. Simulando la hoja del periódico o un afiche que explica un tema hay una “tarea de desarme del medio” (Libertella, 1990, p. 24) que explora directamente el trabajo de la espacialidad en el mundo de las informaciones gráficas. Héctor Libertella lo dice del siguiente modo:

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

Conseguir esa “función cero” es la tarea rudimentaria que elige Dermisache para el trabajo con el papel, en momentos en que las telecomunicaciones cobraban cada vez mayor relevancia. Busca con la consecución del molde desarmar la estructura que sustenta la red de la información gráfica. Quizá será más fácil comprender este horizonte si recordamos que Mirtha Dermisache formó parte del famoso *Grupo de los 13* que Jorge Glusberg movilizó a principios de los años setenta en el CAyC.

Hasta donde conocemos (entre otras fuentes, por el trabajo de Cañada, 2015) Dermisache participó de al menos una reunión del grupo y expuso con ellos en varias ocasiones. La centralidad del CAyC<sup>10</sup> para la proyección de artistas latinoamericanos y el rol de Glusberg en la dirección ubicaron a la artista en el centro de una escena cuyos debates se encontraban, en esa época, en la delimitación del problema de la información y del arte de sistemas. En la misma época en la que Masotta pensaba el happening asociado al trabajo inmaterial de la prensa, Dermisache se involucraba con el *Grupo de los 13* y sus discusiones comunes sobre los medios.

En los inicios de los años setenta el arte de sistemas toma centralidad en la escena nacional. Entonces se suceden una serie de actitudes de vanguardia que configuran la relación entre el rol del hacedor de arte, ahora más como diseñador o productor que como genio, y los sistemas en cuanto narrativas de sentido. Configuración que contempla, además, el uso de los soportes como medios materiales que incluyen el trabajo con las informaciones. En este marco Mirtha Dermisache rastrea en el papel alternativas al buen hacer de la escri-



**Figura 2.** Carta. Sin título.  
ca 1970. Tinta sobre papel  
26,5 x 17,5cm. Archivo  
Mirtha Dermisache.

tura, al imperio de lo tipográfico bien escrito. Prueba opciones a las leyes combinatorias que propone el sistema lingüístico, o la prensa, y ejercita manualmente los elementos de lenguaje, las letras, números, signos de puntuación, las mayúsculas y las minúsculas. Deformándolos, presiona la función de cada elemento del discurso para verificar hasta dónde se estira su capacidad de significar. Así también, mediante el mecanismo de las variaciones, es decir, usando una misma técnica una y otra vez para hallar múltiples resultados de un mismo ejercicio, de ese modo, logra trabajar la materia del lenguaje. Es la repetición del principio técnico el que construye la significación. Desde esta perspectiva, modificar la materia del lenguaje implica que las estructuras habiliten otras modalidades para significar. De allí que la artista lo aplique a diferentes moldes: la prensa, el afiche, la versificación, la epístola (Figura 2). Con los grafismos y con las variaciones comienzan a percibirse otras zonas de la comunicación. Los grafismos, “a-semánticos” según los términos citados de Libertella, al atacar la función principal de la construcción saussureana del signo, esto es, la asociación de significado y significante, lo que cuestionan es el espacio mismo del signo lingüístico sobre la página. Es decir, además de cancelar el funcionamiento del signo en cuanto tal ponen de relieve la colocación material del signo lingüístico en el texto. Es posible ver, entonces, cómo se produce otra afección comunicativa mediante el recono-

cimiento del lenguaje en cuanto materia significante. Dermisache ensaya un significante pleno que le permite mostrar que los lugares en el texto son también significativos y que el trazo asémico escribe.

## Desarme y almacenamiento

El trabajo de Mirtha Dermisache disputa desde la plástica un saber. Cuenta entre sus materiales con los procesos enunciativos de un lenguaje agotado. Usa los significantes de un modo tercermundista, incógnito, bello para inscribir desde los conceptualismos una pregunta por la materia del discurso y su capacidad de reconducir el sentido. En el marco de esta tendencia asume cierta transversalidad entre los procedimientos de composición de las artes, la literatura, el diseño gráfico, el mundo editorial, coincidiendo con otras exploraciones de la época. Con la posibilidad de pensar estos espacios disciplinares como espacios abiertos Dermisache desarrolla su problema específico, el cual abordamos a lo largo de este trabajo. En principio, la función del “desarme del medio” que traíamos con Libertella. Un desmontaje que le permite ver las estructuras como huecos, los moldes como recorridos marcados, el papel como lugar de reapropiación. Con esas estrategias la artista visibiliza lo familiar del armazón del lenguaje para insistir sobre otra imaginación posible.

Situada históricamente y desde el sur global, su intervención plantea la necesidad de reapropiar los procesos de escritura. Por eso en Dermisache es central la reaparición del goce de la materia del lenguaje. Este goce, que percibió tempranamente Roland Barthes en el conocido intercambio epistolar con la artista (Cfr. Fundación Espigas, 2017, p. 266), procura desistir de la efectividad en la transmisión de la información como producto. Supone rellenar los espacios de escritura con algo distinto al discurso certero, al paquete de datos cerrado, intercambiable. De allí la tensión principal que se plantea entre los dos episodios de su obra que tomamos para este artículo, entre lo efímero de los procesos de las *Jornadas del color y de la forma* y lo fijo del tabloide o el formato libro. Es decir, pervive en su trabajo una tensión entre el placer de lo que permanece y el de lo que se pierde. Hay, asimismo, un goce menor, reivindicativo, en la falta de almacenamiento. Sus libros únicos o los avatares multitudinarios plantean en la producción la imposibilidad de almacenaje total de la experiencia. Incluso, cuando trabaja con las estructuras de los medios es para dejar que la información se pierda. Reconoce el lenguaje en su intento fallido de comunicación para sustituirlo por la persistencia de una afecto manual que se envía y se recibe. En los libros pasa algo similar, cuando lo que se almacena es el molde mismo, la destreza de la escritura sin contenido fijo.

Luego del avance de la cibernética y de los *mass media* los distintos medios estéticos son cuestionados desde sus posibilidades de uso. Así, mientras Oscar Masotta apelaba a la inmaterialidad como nuevo territorio de disputas estético-políticas, poéticas conceptualistas como las de Dermisache advirtieron en el papel un bastión impostergable. En línea de una plástica colaborativa que realza la capacidad expresiva de los materiales, su labor se piensa directamente sobre el soporte. Es decir, sus composiciones toman forma en el

trabajo específico con la materia plástica. Es por ello que la comprensión de las artes en tanto “campo expandido” permite ver que las relaciones de la materia con el presente se construyen a través de la técnica. Las múltiples variaciones sobre un mismo patrón estético, por un lado, actúan sobre la materia para aumentar sus posibilidades expresivas. Por el otro, en la propuesta de “desarme del medio” Dermisache señala una virtualidad de lo posible. De ese modo marca la urgencia por despertar imaginaciones alternativas en tiempos aciagos.

A finales del pasado siglo en Argentina los circuitos de la información estaban siendo cuestionados y el quiebre político que media la década repercute en cada espacio de expresión. Señaláramos por este motivo la posición de Dermisache en varios puntos álgidos de los espacios estético políticos de Buenos Aires y su preocupación por los territorios del habitar en común. Atravesar fronteras o desbordar lenguajes es su modo de hallar nuevas imágenes para estas convivencias. Por ello, entre la acción y la materia, menos que una sentencia sociopolítica su poética es un ejercicio repetitivo que permite leer en el papel la afección del tiempo histórico.

## Notas

1. Así lo dice Jane Farver, curador y ex director de exposiciones del *Queen Museum*, en una entrevista para el MoMA de 2015: “These movements of course were connected by a complex system of global linkages, but the important fact was that they clearly had been spurred by urgent local conditions and histories”. La entrevista puede leerse en [https://post.at.moma.org/content\\_items/580-global-conceptualism-reflections](https://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections)
2. Por supuesto no quisiéramos que por esto se entienda una voluntad de explicación respecto del happening como actividad, sus distancias con la escenificación teatral o sus relaciones con la performance. Sino que, a modo de bosquejo, ponemos en relación la tensión entre materialidad y desmaterialización que integra el arte conceptual a través de los diversos procedimientos de composición formal emergentes.
3. Junto con Ana Longoni y Mariano Mestman (2008) marcáremos un punto alto de este recorrido en la experiencia de Tucumán Arde del emblemático 1968. Una experiencia que significó tanto la descentralización de los circuitos canonizados del arte en Argentina cuanto el ingreso de las estrategias conceptualistas como modo de trabajo.
4. En estos términos lo expresa el conocido tercer manifiesto firmado por Juan Pablo Renzi. En el *Manifiesto No. 3. La nueva Moda* (1971) Renzi detalla el carácter del distanciamiento respecto del conceptualismo. Lo asume como tendencia de mercado cuyo impulso, en Argentina, lleva adelante el CAYC, más puntualmente Jorge Glusberg, director y curador. El manifiesto está disponible en la Web pero aconsejamos su lectura desde la Tesis Doctoral de Paulina Varas Alarcón (2015) por el contexto complejo en que la investigadora lo integra (97).
5. Los trabajos que aluden a la obra de Dermisache han centrado su mirada en la relación entre el panorama represivo y la posibilidad de acción artística. Para nuestra lectura fueron especialmente valiosos los artículos de Lucía Cañada (2015, 2019).

6. Para un acercamiento profundo a la noción de proceso, puede verse el capítulo de Fernanda Nogueira que se titula “La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil” (2015). Sobre el arte povera puede consultarse Marchan Fiz (1994, p. 211).
7. El caso más sobresaliente es el de Edgardo Vigo. En su recorrido es posible observar también un trabajo con la escritura en clave de imagen. La novísima poesía platense o la *poesía para y/o a realizar* hacen de los significantes lugares gráficos de tensión estética, del mismo modo que los grafismos de Dermisache. Ambos artistas, además, se encontraban a la misma distancia del CAyC, el Centro de Arte y Comunicaciones que en el ocaso del Instituto Di Tella surgió para disputar la centralidad de la escena artística nacional. En la famosa *Diagonal Cero*, en *WC* o también en los objetos poéticos de Vigo hay un interés puesto en trabajar el presente intermedial en el plano de la hoja de papel. Al respecto puede consultarse nuestro capítulo en *Órbita Vigo. Trayectorias y proyecciones* (2019).
8. Una vez más volvamos a Vigo para recordar el modo en que el libro o la revista fueron repensados desde la visión de la forma. La revista *WC* es un sobre con elementos sueltos, una revista *a realizar*, en términos de esta poética. Del mismo tenor son sus objetos, como en el caso de “Poemas matemáticos incomedibles” de 1968 que consta de unas latas soldadas cuyo interior sonoro resulta inaccesible. En términos de Vigo “la participación es el fenómeno contemporáneo que preocupa a todas las artes (Cipollini, 2011, p. 390)”. Por tanto, uno de los objetivos centrales del replanteamiento del formato es la voluntad de entorpecer las formas heredadas. Más precisamente, en el objeto poético citado, la intención es desautomatizar la lectura y activar la participación.
9. Recomendamos para su observación el Catálogo publicado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y la Fundación Espigas que acompañó la muestra *Porque ¡yo escribo!* de Mirtha Dermisache en 2017, asimismo el Archivo Mirtha Dermisache cuyo sitio web posee una extensa variedad de obras digitalizadas. Las imágenes aquí reproducidas corresponden al catálogo y al archivo, respectivamente.
10. Algunos trabajos, como el de Paulina Varas Alarcón o el de Lucía Cañada pueden ayudarnos a comprender estos alcances.

## Bibliografía

- Buchloh, B. (2004). El arte conceptual de 1962 a 1969. En *Formalismo e Historicidad*. Madrid: Akal.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum.
- Cañada, L. (2019). Las Jornadas del Color y de la Forma: tensiones, sujetos y sentidos. *Izquierdas*, 46, 1-21. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/izquierdas/n46/0718-5049-izquierdas-46-1.pdf>
- Cañada, L. (2015). ¿“Libre expresión gráfica” en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma. *Question*, 1(45). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/106>

- Cipollini, R. (2011). *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Davis, F. y Romero, J. (2016). *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental* (catálogo). Buenos Aires: Fundación Osde.
- Davis, F. (2008). Entrevista a Luis Camnitzer. Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico. *Ramona*, 86, 24-34. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/>
- Farver, J. (29 de abril de 2015). Global conceptualism: Reflections. *Post. Notes on modern and contemporary art around the globe*. Recuperado de [https://post.at.moma.org/content\\_items/580-global-conceptualism-reflections](https://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections)
- Fundación Espigas, MALBA. (2017). *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* (catálogo). Buenos Aires: Platt Grupo Impresor.
- La Rocca, P. (2019). Comunidad de la impresión en B. Gustavino, et.al., *Órbita Vigo. Trayectorias y proyecciones* (pp. 8-14). Buenos Aires: Papel Cosido.
- Libertella, H. (1990). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Lippard, L. (2009). Hagámoslo nosotros mismos. En M. Balibrea, et.al., *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura* (pp. 34-50). Barcelona: MACBA.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Barcelona: Akal.
- Longoni, A. (2017). Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. En O. Masotta, *Revolución en el arte* (pp. 7-67). Buenos Aires: Mansalva.
- Longoni, A. Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Longoni, A. Mestman, M. (2007). Después del pop nosotros desmaterializamos: Oscar Masotta y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo. En I. Katzenstein, *Escritos de vanguardia. Arte Argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- López, M. (2010). ¿How do we know whats Latin American conceptualism looks like?. *Afterall Journal*, 23, pp. 5-21. Recuperado de <https://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>
- López, M. (2009). Robar la historia, traicionar el arte conceptual. *Desbordes*, 0. Recuperado de [http://archivo.des-bor-des.net/0/miguel\\_lopez.php](http://archivo.des-bor-des.net/0/miguel_lopez.php)
- Marchan Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto (1969-1974)*. Madrid: Akal.
- Morgan, R. (1999). Reevaluation or Revisionism? *Art Journal*, 58(3), 109-111. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/777867>
- Nogueira, F. (2015). La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/proceso en Brasil. En P. Barreiro López, F. Martínez Rodríguez, *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 339-349). Madrid: MNCARS.
- Polgovsky Ezcurra, M. (2015). Materia política: Marcos Kurtycz, León Ferrari y el Retorno de lo (Sur)real. En P. Barreiro López, F. Martínez Rodríguez, *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)* (pp. 361-376). Madrid: MNCARS.
- Varas Alarcón, P. (2015). Cartografía crítica del conceptualismo en América Latina (1960-1980). Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Barcelona, España.

---

**Abstract:** Art expressions in the late 20th century are marked by a transformation of spatial relationships. The aesthetic tendencies manifest a bridge between an increasingly global territory, the new political-economic world's administration and the technical advances for this planetary scale. Conceptualism express a new model of spatiality even before the decisive technical leap of the century, the appearance of the Internet. The new rising world order affects the artistic processes. Different responses to the new global order emerged within the arts. Aesthetic materials and procedures are used to communicate alternative imaginations. For this reasons, we propose the evaluation of the demarcation criteria of this artistic movement and reveal which conceptual strategies may become important for other study corpus. We will specifically focus in the production of the Argentinian artist Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940), to try to differentiate some compositional procedures. To deepen these questions, we will refer to *Diario 1 Año 1* from 1967 (where you can find the allusion to the "Trelew massacre"), to the *Boletín Informativo* from 1974, to her *Afiches explicativos*, and her books. In these the spatial distribution remains the conceptualist knot. In other words, the distribution of the elements on paper shows spatiality matter as a political praxis.

**Keywords:** Mirtha Dermisache - conceptualism - graphism - compositional process - book format.

**Sumário:** As expressões da arte do final do século 20 são marcadas por uma transformação da relação material com o espaço. Diante de uma nova ordem mundial em ascensão, após a Segunda Guerra Mundial, as novas tendências estéticas revelam um cruzamento muito sintomático entre a expressão de um território cada vez mais global, a nova expressão político-econômica da administração mundial e as possibilidades técnicas que sustentam essa escala planetária. Tentaremos demonstrar que, especificamente sob os conceitualismos, este novo modelo de espaço é trabalhado nos suportes estéticos mesmo antes do salto técnico decisivo do século, o aparecimento da Internet.

No final do século, a nova ordem mundial em ascendência começou a ter um impacto nos processos artísticos de diferentes maneiras. Diferentes respostas à ordem global emergente surgiram nas artes, o que exigiu trabalhar com os materiais disponíveis para comunicar imaginações alternativas. Este trabalho visa repensar certos critérios de demarcação de conceitualismos e revelar quais estratégias conceitualistas podem ser importantes em obras que, compartilhando muitas proximidades estéticas, não foram capazes de ser totalmente catalogadas na tendência dominante. Portanto, vamos tentar, em torno da produção da artista argentina Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940), diferenciar alguns procedimentos de composição nestes termos. Para aprofundar estas questões, faremos referência ao famoso Diário 1 Ano 1 no qual o massacre de Trelew é referido, ao boletim informativo de 1974, aos seus cartazes explicativos e aos seus livros. Neles, a distribuição espacial sustenta o nó conceitualista. Ou seja, a forma como os elementos estão distribuídos no plano mostra o exercício da espacialidade como uma prática política.



**Palavras chave:** Mirtha Dermisache - conceitualismos - gráficos - suportes estéticos - formato de livro.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---