



Arte Conceptual | Tony Godfrey

Arte Conceptual

Introducción

¿Qué es el arte Conceptual?

- 1 **Gestos Anti-Artísticos a principios del Modernismo**
Duchamp y Dadá
- 2 **El Periodo de Posguerra**
Alternativas a la pintura
- 3 **Falso, Radical y Obstinado**
Realidades a Principios de los sesenta
- 4 **El Objeto Desmaterializado, casi**
Ocho obras de Arte Conceptual
- 5 **¿Quién era la Policía de la Mente?**
Varietades de Arte Conceptual
- 6 **La Crisis de Autoridad**
Contextos Políticos e Intitucionales
- 7 **¿El Fin?**
¿Declive o Diáspora del Arte Conceptual?
- 8 **¿En Dónde Estaban?**
El Curioso Caso de las Mujeres Artistas Conceptuales
- 9 **Viendo a Otros**
Artistas Usando Fotografía
- 10 **¿Cual es tu Nombre?**
Artistas Usando Palabras desde 1980
- 11 **¿Quién es la Policía del Estilo?**
Controversias y Contextos en el Arte Reciente

Introducción

¿Qué es el Arte Conceptual?

I don't believe in Jesus
I don't believe in Kennedy
I don't believe in Buddha
... I don't believe in Elvis
I don't believe in Zimmerman
I don't believe in Beatles
I just believe in me

John Lennon, 'God', del disco *Plastic Ono Band*, 1970

Imagine a alguien diciendo: '¡Pero yo sé qué tan alto soy!' poniendo su mano sobre su cabeza para probarlo. Imagine a alguien que sólo puede pensar en voz alta. (Así como hay gente que sólo puede leer en voz alta.)

Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 1953

El arte conceptual no se trata de formas o materiales, sino de ideas y significados. No puede ser definido en términos de medio o estilo alguno, sino por la manera en que cuestiona lo que es el arte. En particular, el arte Conceptual reta el estatus tradicional del objeto artístico como algo único, coleccionable o vendible. Como la obra no toma una forma tradicional, exige una respuesta más activa del espectador; de hecho podría decirse que la obra de arte Conceptual sólo existe verdaderamente en la participación mental del espectador. Este arte puede tomar varias formas: objetos cotidianos, fotografías, mapas, videos, diagramas y especialmente el lenguaje mismo. Al ofrecer una crítica rigurosa del arte, la representación y la manera en que son usados, el arte Conceptual ha tenido un efecto determinante en el pensamiento de muchos artistas.

El arte en el siglo XX ha sido laureado como algo que debemos admirar y respetar. Cuestionar esto, como el arte Conceptual ha hecho, es, por lo tanto, cuestionar los valores inherentes de nuestra cultura y sociedad. En años recientes el museo de arte ha tomado muchos de los aspectos de la iglesia o el templo: el silencio reverencial, el fetichismo con que preserva y guarda sus objetos sagrados. Esto es algo de lo que los artistas Conceptuales han sacado partido con regocijo, ya sea en una completa denuncia de la institución como la campaña anti-museo de Henry Flynt de 1963 o en las más recientes y meticulosas reconstrucciones de las prácticas museísticas por artistas como Joseph Kosuth y Fred Wilson.

**Jack Smith y
Henry Flynt**
protestando
afuera del
Museo de Arte
Moderno,
Nueva York,
1963



Se puede decir que el arte Conceptual alcanzó tanto su apogeo como su crisis en los años 1966-72. El término comenzó a usarse de manera generalizada por primera vez alrededor de 1967, pero puede decirse que algunas formas del arte Conceptual han existido a través del siglo XX. Las primeras manifestaciones consideradas suelen ser los llamados 'readymades' del artista francés Marcel Duchamp. El más notorio de estos fue *Fountain*, un urinal colocado en un pedestal y firmado como R. Mutt, que Duchamp ofreció como una obra de arte a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York (ver Capítulo 1). Antes de *Fountain*, la gente rara vez había sido incitada a pensar qué era de hecho el arte o cómo podía ser manifestado; sólo habían asumido que el arte sería una pintura o una escultura. Pero muy pocos podían ver *Fountain* como una escultura.

Una obra de arte normalmente se comporta como si fuera una declaración: 'Esta es una escultura del héroe del Viejo Testamento, David, por Miguel Ángel'; o 'Este es un retrato de la Mona Lisa'. Podemos, por supuesto, hacer preguntas como '¿Por qué Miguel Ángel hizo al David del doble del tamaño real?', o '¿Quién era esta Mona Lisa?', pero estas preguntas vienen de una aceptación de la declaración inicial que la obra de arte propone. Lo aceptamos tanto como una representación como por ser, *ipso facto*, arte. En contraste el readymade es presentado no como una declaración, 'Esto es un urinal', sino como una cuestión o un reto: '¿Puede este urinal ser una obra de arte? ¡Imagínelo como arte!' O, como con la obra *LHOOQ* de Duchamp: 'trate e imagine esta reproducción de la Mona

Lisa con barba como una obra de arte, no sólo como una reproducción alterada de una obra de arte, sino como una obra de arte por derecho propio¹.

**Marcel
Duchamp**
Fountain
Réplica de
1950 del
original de
1917 (hoy
perdido)
Porcelana
h. 33.5 cm
Indiana
University Art
Museum,
Bloomington



Algunas de las preguntas planteadas por los artistas Conceptuales a finales de los sesenta, por lo tanto, habían sido anticipadas por Duchamp cincuenta años antes, y en cierta forma también habían sido anticipadas desde 1916 en adelante en los gestos anti-arte de Dadá (ver Capítulo 1). Serían traídas de nuevo y extendidas por todo un conjunto de artistas, incluyendo los neo-Dadaístas y los Minimalistas, en los veinte años siguientes a la Segunda Guerra Mundial (ver Capítulos 2 y 3). Como veremos de los capítulos 4 al 8, los resultados fueron más completamente desarrollados y teorizados por una generación de artistas que emergió a finales de los sesenta, cuyo trabajo debe estar en el centro de cualquier estudio del arte Conceptual. Subsecuentemente, muchos de ellos han seguido desarrollando su obra, mientras que una nueva generación ha adoptado estrategias Conceptuales para elucidar su experiencia del mundo (ver Capítulos 9, 10 y 11). Si debemos ver tales obras como Conceptual tardío, post-Conceptual o neo-Conceptual no es algo que se tenga claro todavía.

El arte Conceptual era, y es, un fenómeno verdaderamente internacional. En los sesenta podías encontrar que era hecho en San Diego, Praga y Buenos Aires como en Nueva York. Dado que Nueva York ha sido el centro de la distribución y promoción artística de este periodo, la obra hecha allí

ha sido la más ampliamente discutida. Me gustaría, hasta cierto punto, remediar ese balance.

**Marcel
Duchamp**
LHOOQ
1941-42
Readymade
rectificado
(lápiz sobre
postal)
19.4 x 12.2 cm
Philadelphia
Museum of Art



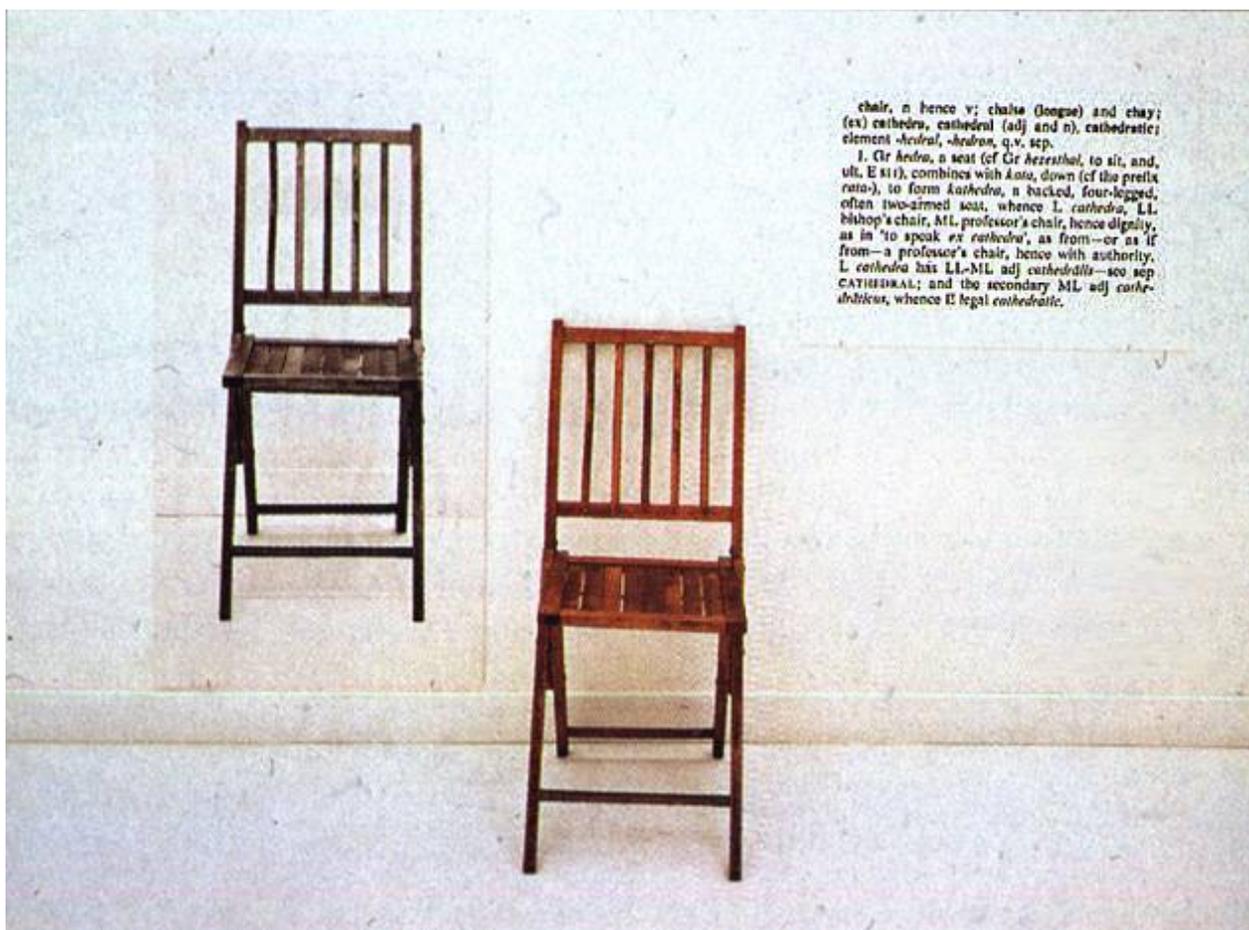
Si no está definido por ningún medio o estilo, ¿cómo puedes reconocer una pieza de arte Conceptual cuando te encuentras con ella? Hablando en general, puede ser de una de cuatro formas: un *readymade*, término inventado por Duchamp para un objeto del mundo exterior que es reclamado o propuesto como arte, negando así tanto la unicidad del objeto artístico como la necesidad de la mano del artista; una *intervención*, en la que alguna imagen, texto o cualquier cosa es puesta en un contexto inesperado, atrayendo así atención a ese contexto: por ejemplo, el museo o la calle; *documentación*, en la que la obra, concepto o acción sólo pueden ser presentados por la evidencia de notas, mapas, diagramas o, más frecuentemente, fotografías; o *palabras*, en las que el concepto, proposición o investigación es presentado en forma de lenguaje.

Fountain, de Duchamp, es el más famoso y notorio ejemplo de un ready-made, pero la estrategia ha sido adoptada y adaptada por muchos artistas. Un ejemplo de intervención es el proyecto de espectaculares del artista estadounidense Felix Gonzalez-Torres, en el que una fotografía de una cama matrimonial vacía con las sábanas arrugadas fue dispuesta en veinticuatro espectaculares en varios sitios de Nueva York. ¿Qué quiere decir esto? No tiene palabras ni leyendas. Para el paseante puede significar muchas cosas dependiendo de sus propias circunstancias. Habla de amor y ausencia: las camas matrimoniales normalmente son para parejas. Es lo que muchos de nosotros ve antes de ir al trabajo en la mañana. Era una imagen inusualmente íntima como para disponerla donde todo el mundo pudiera verla y, por supuesto, el lugar o el contexto en el que fue vista se volvió una parte intrínseca y crucial de su significado. Quizá unas cuantas personas que pasaban reconocieron que era una obra de Gonzalez-Torres y adivinaron que, para él, una imagen semejante sería la de la cama que compartió con su pareja, Ross, quien recientemente había muerto de SIDA. Pero ese significado específico y personal no es normativo: el significado es lo que cada uno descubre en él.

**Felix
Gonzalez-
Torres**
Untitled
1991
Anuncio
espectacular
Colocado en 24
locaciones en
Nueva York en
1992 como
parte de la
exposición
Projects 34:
Felix Gonzalez-
Torres en el
Museo de Arte
Moderno



Joseph Kosuth
One and Three
Chairs
1965
Silla plegable
de madera,
fotografía,
ampliación de
definición de
diccionario
Colección
Privada



One and Three Chairs de Joseph Kosuth es un ejemplo de documentación, en donde la 'verdadera' obra es el concepto '¿Qué es una silla?' '¿Cómo representamos una silla?' Y por lo tanto, '¿Qué es el Arte?' y '¿Qué es la representación?' Parece una tautología: una silla es una silla es una silla, tanto como afirmó que 'arte es arte es arte' era tautológico. Los tres elementos que de hecho podemos ver (una fotografía de una silla, una silla de verdad y la definición de una silla) son auxiliares en todo esto. No importan por sí mismos: es una silla muy ordinaria, la definición está fotocopiada de un diccionario y la fotografía ni siquiera fue tomada por Kosuth no estaba tocada por la mano del artista.

One Hundred Live and Die del artista californiano Bruce Nauman es un claro ejemplo de arte presentado como palabras. Al espectador, como a un niño aprendiendo a leer, se le pide que repita una serie de pares de términos, pero poco a poco estos pareos se van haciendo chocantes e irresueltos. Está construido en neón, un medio que asociamos con letreros de tiendas y que, usado en esta escala, llena la galería con un murmullo molesto.

Bruce Nauman
 One Hundred
 Live and Die
 1984
 Tubos de vidrio
 y de neón
 300 x 335.9 x
 53.3 cm
 Museo de Arte
 Contemporáneo de
 Naoshima



Debemos, no obstante, cuidarnos de tipologías, algo que los artistas Conceptuales consideraban un anatema. Son los posibles significados de las cuatro obras arriba citadas, a las cuales regresaremos más tarde, lo que importa. Muchas obras Conceptuales no encajarán en ninguna tipología clara, así como muchos artistas Conceptuales se resisten a cualquier definición restrictiva de lo que hacen. Una razón para su frecuente oposición al museo es su insistencia en tales categorías, a menudo con consecuencias absurdas. Cuando desmontaron de la exposición *One and Three Chairs* de Kosuth, el museo que poseía la pieza, según se dice, no estaba muy seguro acerca de cómo debía ser almacenada, dado que no existía algo así como un departamento de 'Arte Conceptual', y por lo tanto tampoco había un área de bodega específica. Eventualmente fue almacenada de acuerdo a la lógica del museo: ¡la silla fue almacenada en el departamento de diseño, la fotografía de la silla en el departamento de

fotografía y la fotocopia de la definición de diccionario fue guardada en la biblioteca! De tal manera que, en efecto, sólo podían guardarla destruyéndola.

Si una obra de arte Conceptual empieza con la pregunta '¿Qué es el arte?' más que por un estilo o medio particular, uno podría decir que es completada por la proposición 'Esto puede ser arte': 'esto' siendo presentado como objeto, imagen, performance o idea revelada en alguna otra forma. El arte Conceptual es, por lo tanto, 'reflexivo': el objeto regresa al sujeto, como en la frase 'Estoy pensando en cómo pienso', que representa un estado de autocrítica continua.

La cita que abre este capítulo es de la canción 'God' de John Lennon, de su disco de 1970 *Plastic Ono Band*, que fue escrita justo después de separarse de The Beatles y de su gurú el Maharishi Mahesh Yogi. Su credo negativo, entonado con un simple acompañamiento de piano, empieza con la enigmática declaración, 'Dios es un concepto con el que medimos nuestro dolor' y después de una larga lista de cosas en las que ya no cree (la Magia, el I Ching, la Biblia, el Tarot, Hitler, Jesús, Kennedy, Buda, el Mantra, Gita, el Yoga, los Reyes, Elvis, Zimmerman, los Beatles) termina con 'sólo creo en mí / en Yoko y en mí / y eso es la realidad...'. El arte Conceptual empieza con una negatividad o duda similar, pero entonces se mueve más allá de esta imaginando o haciendo una proposición, más como Ludwig Wittgenstein hace en la segunda cita. Esta operación doble de dudar e imaginar subyace en el arte Conceptual.

Sintomáticamente, nunca ha habido una definición generalmente aceptada del Arte Conceptual, aunque muchas han sido propuestas. El primer uso del término ampliamente reconocido vino con 'Paragraphs on Conceptual Art' de Sol LeWitt, publicado en la revista *Artforum* en 1967: 'En el arte conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma conceptual de arte, significa que toda la planeación y las decisiones son hechas de antemano y la ejecución es un asunto indiferente. La idea se vuelve una máquina que hace el arte'. Aunque esta definición aplica mejor para una manera de trabajar como la de LeWitt (ver Capítulo 5). Pronto tendría que hacer una distinción entre arte conceptual, que era lo que él hacía, y Arte Conceptual (con mayúsculas), que era lo que otros hacían.

Otra definición temprana fue dada por Joseph Kosuth en su artículo de 1969 'Art after Philosophy', publicado en la revista *Studio Internacional*: 'La

“más pura” definición de arte conceptual sería que es un cuestionamiento sobre las bases del concepto “arte”, tal como ha venido a significar'. De nuevo, ésta es una definición de la propia práctica de Kosuth como artista; como la crítica Lucy Lippard anotó irónicamente años después, parecía que había tantas definiciones de arte Conceptual como artistas Conceptuales. El espectro está fundado en un arte Conceptual 'puro' y, presumiblemente, uno impuro, anticipando disputas posteriores sobre maneras 'correctas' e 'incorrectas' de trabajar. Otros artistas Conceptuales caracterizaron lo que hacía Kosuth como 'Arte Teórico', el cual veían tedioso y autoindulgente.

Lucy Lippard, una crítica especialmente asociada con el arte Conceptual a finales de los sesenta, hizo énfasis en la 'desmaterialización' del objeto artístico como un factor definitorio, pero otros rechazaron esto como una quimera. Para 1995, no obstante, Lippard ofrecía una definición mucho más prudente en el catálogo de la exposición retrospectiva *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*: 'el arte conceptual, para mí, significa obra en la que la idea es capital y el material es secundario, ligero, efímero, barato, no pretencioso y/o desmaterializado.' Kosuth también ofrecía, en 1996, una definición mucho menos normativa: 'El arte conceptual, puesto de manera simple, tiene como su principio básico un entendimiento de que los artistas trabajan con significado, no con formas, colores o materiales.'

Art & Language, uno de los grupos más importantes a finales de los sesenta, caracterizó al arte Conceptual como el colapso nervioso del Modernismo. Un colapso nervioso ocurre cuando ya no podemos creer en todo lo que hemos basado nuestras vidas: amigos, familia, empleo, creencias. Los artistas Conceptuales ya no podían creer en lo que el arte, o el arte Moderno, decía ser, ni en la institución social en que se había convertido. El Modernismo, como se desarrolló desde mediados del siglo XIX, había buscado representar el nuevo mundo de la industrialización y los medios masivos en nuevas y más apropiadas formas y estilos. Pero para los sesenta la rama dominante del modernismo se había vuelto un Formalismo en donde la atención estaba enfocada solamente en estas formas y estilos. El progreso en el Formalismo no tenía nada que ver con explicar la vida en un mundo rápidamente cambiante, pero tenía mucho que ver con el refinamiento y la purificación del medio como un fin en sí mismo. El arte Conceptual fue una reacción violenta contra semejantes nociones Modernistas sobre el progreso en las artes y contra el estatus del objeto artístico como un tipo especial de producto. La naturaleza puramente retiniana o visual del arte, especialmente la pintura, fue

ensalzada por teóricos y promotores del Modernismo. Esto era un anatema para los artistas Conceptuales que, en lugar de eso, enfatizaban el rol crucial del lenguaje en toda la experiencia visual y su entendimiento. El arte moderno se había vuelto un discurso refinado y hermético: el arte Conceptual lo abrió a la filosofía, la lingüística, las ciencias sociales y la cultura popular.

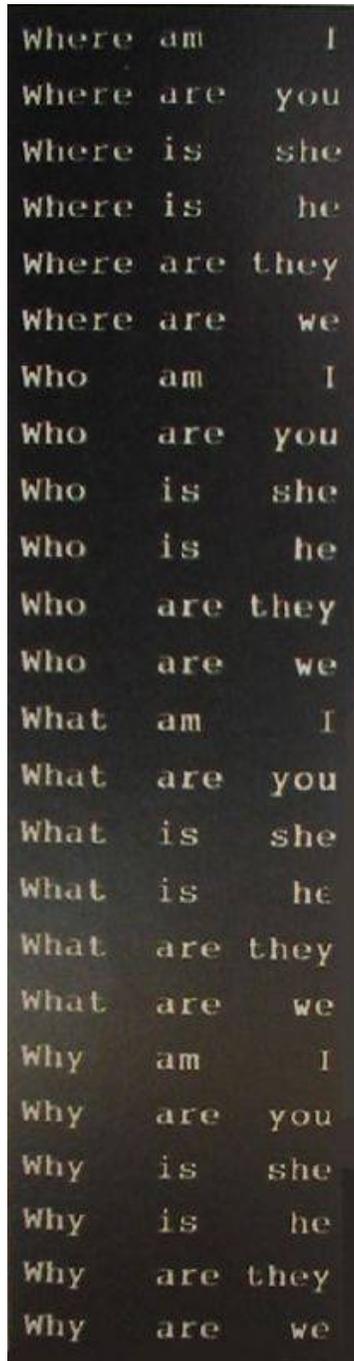
El arte Conceptual fue hecho, tal parece, en tiempos de crisis, cuando la autoridad -tanto política como artística- empezó a ser cuestionada. ¿Era el arte Conceptual, entonces, un síntoma de un tiempo de crisis o una cura tentativa? ¿Los artistas de finales de los sesenta eran políticos o apolíticos? ¿Tenían aspiraciones utópicas o eran arribistas? ¿Por qué, si estaban políticamente tan motivados, hay en su trabajo tan pocas referencias directas a la guerra de Vietnam o las revueltas estudiantiles de París en 1968? Todo esto será examinado en los siguientes capítulos.

Mucha de la literatura sobre arte Conceptual en los sesenta ha sido parcial: ha habido una deprimente cantidad de riñas sobre la procedencia, sobre quién hizo qué primero. Por ejemplo, Art & Language disputa las fechas que Kosuth le da a su obra temprana, argumentando que no fueron expuestas tan pronto. Kosuth, en réplica, reclama que Art & Language ha construido una historia puramente ficticia del arte Conceptual, con ellos como héroes. Aquellos que apoyaban las tendencias más teóricas en el arte Conceptual se han mantenido como las voces más importantes, dando como resultado que mucho de lo que era poético, ingenioso o humorístico haya sido, en comparación, subestimado o negado. Por su componente altamente intelectual el tema se ha convertido en una provincia natural para lo académico. Este libro pretende dar una imagen más amplia de lo que el arte Conceptual fue y es, no una razón académica estrecha y elitista.

Una razón para abrir cada capítulo, como lo he hecho, con una cita de música de rock y de filosofía es darle al lector un trampolín para el pensamiento, así como enfatizar la manera en que el arte Conceptual trata tanto con la especulación intelectual como con lo cotidiano. El arte Conceptual hace preguntas no sólo acerca del objeto artístico: '¿Por qué esto es arte?' '¿Quién es el artista?' '¿Cuál es el contexto?' sino también de la persona que lo ve o lee: '¿Quién eres?' '¿Qué representas?' Esto lleva la atención de los espectadores a sí mismos, volviéndolos conscientes, como es ilustrado por la obra de Annette Lemieux *Where am I*.

El arte Conceptual no es un estilo, ni puede ser reducido a un periodo

limitado de tiempo. Es, discutiblemente, una tradición basada en el espíritu crítico, aunque el uso de la palabra 'tradición' es paradójico dada la oposición de mucho del arte Conceptual a la noción de tradición. Aunque en las siguientes páginas pretendo dar una introducción clara, viva y honesta de la continua historia el arte Conceptual, no podría y no querría ser normativo. Al final usted tendrá que decidir en qué es lo que cree, así como al comprometerse con cualquier ejemplo de arte Conceptual, es su respuesta, la del espectador, la que define la obra.



Annette
Lemieux
Where am I
1988
Latex sobre
tela
304.8 x 86.4 cm
Colección
privada

1

Gestos Anti-Artísticos a Principios del Modernismo

Duchamp y Dadá

Moses, Moses, king of the jews,
Wiped his arse in the Daily News.

Canción popular citada en *Ulises*, de James Joyce, 1922

La palabra alemana 'unheimlich' es obviamente el opuesto a 'heimlich' ('hogareño'), 'heimisch' ('nativo') lo contrario de lo que es familiar; y estamos tentados a concluir que lo que es 'siniestro' es atemorizante precisamente porque no es conocido ni familiar.

Sigmund Freud, 'Lo Siniestro', 1919

Johann Jakob
von Sandrart
Zeuxis y
Parrasio
Grabado
Siglo XVII



El arte es un concepto: no existe como un tipo de cosa física precisamente definible, como los elefantes o las sillas. Desde que se volvió consciente de sí mismo, sabiendo que era una categoría especial, el arte a menudo ha jugado con este estatus 'conceptual'. El escritor clásico Plinio cuenta de una competencia entre los artistas Zeuxis y Parrasio en el siglo IV a.C. para pintar el cuadro más realista: Zeuxis pintó un montón de uvas con tal habilidad mimética que los pájaros trataron de comérselas, pero Parrasio ganó porque pintó una cortina tan realista que el mismo Zeuxis trató de jalarla para ver el cuadro detrás de ella. El arte y aquello que no era arte se

confundían. Zeuxis y Parrasio estaban jugando con la epistemología (¿cómo sabemos lo que sabemos?) y con la ontología (¿qué es una cosa o una categoría tal como el arte?). Cuando Rembrandt pintó la *Sagrada Familia con Cortina* en 1646 e incluyó como parte del cuadro tanto el marco como la tela que la cubriría, o más bien una ilusión de ese marco y esa tela, no sólo estaba demostrando ingeniosamente sus habilidades técnicas, sino haciéndonos incómodamente conscientes de que estábamos viendo una imagen pintada.

**Rembrandt
van Rijn**
Sagrada
Familia con
Cortina
1646
Óleo sobre
tabla
46.5 x 68.8 cm
Staatliche
Museen, Kassel



¿Es esto, sin embargo, arte conceptual? Podrá ser consciente de sí mismo, peor no es autocrítico. No es completamente reflexivo. En ninguna de estas instancias el lenguaje de la pintura es criticado. Es con el advenimiento del Modernismo en el siglo XIX que la autoconsciencia empieza a volverse autocrítica. Una obra tal como *Bar en el Folies-Bergère* de Édouard Manet de 1882 es una trampa: nos encontramos a nosotros mismos en la mirada de una cantinera, quien podría trabajar además como una prostituta, mientras que por el espejo curvo detrás de ella, el cliente está desplazado a la derecha: como resultado nos sentimos en una posición extraña, inseguros de nosotros mismos. ¿Dónde estamos física e ideológicamente? Nuestro sentido de incomodidad es, crucialmente, acentuado por las extrañezas de la pintura: la etiqueta en la botella que es plana cuando la perspectiva debería hacerla curva, las piernas cortadas del trapeceista, las partes de pintura que permanecen patentemente borrosas. ¿Qué es lo que de hecho estamos viendo? ¿Una imagen o una pintura? ¿Son incompatibles las dos?

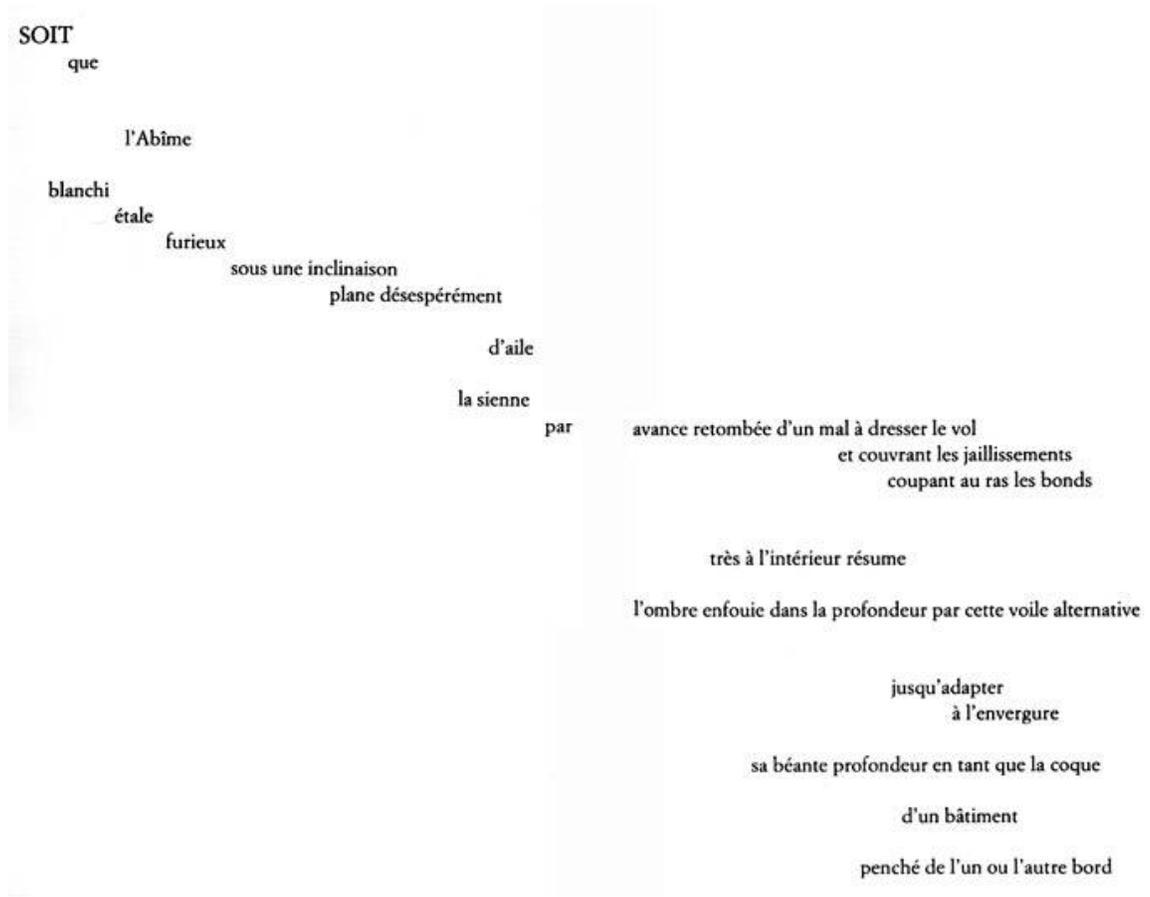
Édouard
Manet
Bar en el
Folies-Bergère
1882
Óleo sobre tela
96 x 130 cm
Courtauld
Institute
Galleries,
Londres



El contemporáneo de Manet, el poeta Stéphane Mallarmé, usaba la página y la forma de su texto en una manera deliberadamente radical y problemática, haciendo su poesía declaradamente visual y, por lo tanto, tan extraña como Manet había hecho su cuadro. En el poema *Un Tiro de Dados* (*Un Coup de dés*), toda la página es usada como un campo a través del cual el texto se esparce las líneas se dispersan como elementos en un cuadro, a las palabras se les da diferentes tamaños y tipografías. Además, el poema busca darle forma a lo que Mallarmé llamó 'sujetos de imaginación o intelecto puro y complejo', más que pasiones y sueños, los cuales veía como el tema tradicional del verso. El poeta Paul Valéry comentó que 'parecía que estaba viendo la forma y patrón de un pensamiento, puesto por primera vez en espacio finito'. El pensamiento 'de imagen' o la consciencia sería, como veremos, un objetivo esencial del arte Conceptual.

Es sólo con Duchamp y sus readymades que llegamos a un arte que consistentemente se postula a sí mismo como arte al mismo tiempo que cuestiona lo que el 'arte' era. ¿Eran estos readymades ejemplos únicos y aislados, al día de hoy, de lo que podríamos llamar en retrospectiva arte Conceptual? ¿Cómo fueron recibidos? ¿Qué es lo que Duchamp quería decir exactamente con ellos? ¿Cuál era la situación en el arte y la cultura que llevó a que aparecieran estos extraños objetos? Primero, no obstante, debemos considerar al Cubismo, dado que fue el punto de inicio de la gran aventura de Duchamp.

Stéphane
Mallarmé
Verso de Un
tiro de Dados
(Un Coup de
dés)
1987



El Cubismo es el punto álgido de esa crisis en la pintura que intentó solventar lo que es representado (cosas en el mundo, la ilusión, profundidad, texturas, emociones tal vez) con lo que es presentado (pigmentos en tela) la realidad ficticia de lo que la imagen pretende mostrar y la verdadera realidad de lo que es. A principios de 1912 Picasso hizo un cuadro pequeño, *Naturaleza Muerta con Cubierta de Silla*. Quizá 'pintura' ya no sea una palabra precisa, porque una parte considerable del cuadro no fue pintado, sino más bien pegado: a saber, el pedazo de cubierta de la silla, que de hecho era una tela impresa, llenaba la mitad del fondo del cuadro. La función de esta cubierta falsa es paradójica: por un lado, es pedazo de realismo puro (¿qué puede ser más real que la cosa en sí -un viejo pedazo de tela?), pero por el otro destruye cualquier vestigio de ilusionismo pictórico cualquier sentido de que estamos viendo una escena del mundo real a través de una ventana imaginaria. Estamos viendo tanto una ilusión como una cosa 'real'. También debemos notar en el cuadro de Picasso el excéntrico marco hecho de soga y las letras 'J O U', que seguramente debemos leer como parte de 'journal' (periódico). Las palabras, como la cubierta de silla, son un claro enlace con la realidad, aunque no son realidad material por sí mismas. Al mismo tiempo que vemos la imagen leemos la palabra incompleta.

Pablo Picasso
Naturaleza
muerta con
silla trenzada
1912
Óleo y hule
montado sobre
tela en un
marco de
cuerda
29 x 37 cm
Musée Picasso,
París



Aunque el cubismo nunca renegó de la pintura y se apegó a temas notablemente tradicionales (naturalezas muertas y retratos) es importante en el génesis del arte Conceptual por cuatro razones principales: (1) la introducción de imágenes de la vida cotidiana y objetos prefigura el uso del ready-made; (2) se trata declaradamente de epistemología, una averiguación de la representación y cómo sabemos lo que sabemos; (3) frustra o irrumpe en las expectativas del espectador; (4) se trata de fusionar la vida en las calles con la hermética vida en el estudio. Podemos encontrar otros paralelismos con el uso cubista de imágenes y objetos cotidianos en la literatura del periodo. Tal como el poeta Guillaume Apollinaire más tarde declaró que su lintero era una obra de arte 'ready-made', así que tomó pedazos de conversaciones oídas por casualidad y las vertió en sus poemas.

Para 1912 Duchamp, cuyos dos hermanos mayores eran cubistas bien conocidos, estaba empezando a establecerse como pintor cubista. Sin embargo, para su gran sorpresa y desazón, fue forzado a retirar su cuadro *Desnudo bajando una escalera (No. 2)* del Salón de los Independientes. Sus dos hermanos llegaron a su casa el día de la inauguración para decirle que a Albert Gleizes y Jean Metzinger (miembros del comité de selección y cubistas dogmáticos) no les gustó el cuadro. En primer lugar sintieron que, en su descripción del movimiento, la obra se acercaba demasiado al Futurismo, un movimiento con el que no querían ser asociados. En

segundo lugar habían decidido que el cuadro tenía 'un título demasiado literal, en mal sentido en un sentido caricaturesco'. Por si fuera poco, el cuadro tenía su título escrito en la parte baja del lienzo. Esto no era lo que creían que debía ser un cuadro cubista. 'Un desnudo nunca descende la escalera,' pronunció el comité de selección, 'un desnudo se reclina'. Este era un escandaloso caso de dogmatismo académico: quizá en el mundo irreal y pálido de la academia un desnudo sí se reclinaba, pero en el mundo real cuando la gente se desnuda hace más que eso. 'Los cubistas creen que es un pequeño resbalón. ¿No podrías al menos cambiar el título?' suplicaron los hermanos de Duchamp, quienes estaban, sin duda, apenados por todo el asunto. Así, Duchamp se dio cuenta de que los modernistas de vanguardia podían ser tan doctrinarios, exclusivos y tiranos como sus supuestos enemigos, los académicos. Reaccionó decisivamente: no cambió el cuadro, sino que lo retiró de la exposición; además, muy poco después, dejó la pintura.



**Marcel
Duchamp**
Desnudo
Bajando una
Escalera (No. 2)
1912
Óleo sobre tela
146 x 89 cm
Philadelphia
Museum of Art

¿Cuáles eran las objeciones de Duchamp a la pintura, más allá del resentimiento por la manera en que lo trataron los cubistas? 'Quería' dijo más tarde, 'salirme del aspecto físico de la pintura. Estaba mucho más interesado en recrear ideas en pintura. Para mí, el título era muy importante. Quería poner a la pintura de nuevo al servicio de la mente. Y

mi pintura era, por supuesto, una pintura “literaria”, considerada “intelectual”. Es interesante considerando cómo la pintura ha sido vista tan a menudo como el blanco de las burlas del arte Conceptual que Duchamp no rechazaba la pintura *per se*, sino la pintura estúpida. Duchamp creía que hacer y pensar eran dos cosas separadas: pensamos en palabras e imágenes, no en pintura. Se mantuvo firmemente en contra de la doctrina de pintar por amor a la pintura. La tiranía de la pintura pura era, creía, tan tiranía como cualquier otra impuesta por la academia. 'No había idea', Duchamp reclamaba, 'de nada más allá del lado físico de la pintura. No se enseñaba noción de libertad alguna'.

Marcel Duchamp
In Advance of the Broken Arm
Arm
Réplica de 1964 del original de 1915
Pala de madera y acero galvanizado



La idea del readymade tomó forma después de que Duchamp se mudó a Nueva York en 1915. Ya por 1913 había fijado una rueda de bicicleta en un banco le gustaba darle vuelta a la rueda- y en 1916 tenía una réplica hecha para su nuevo estudio. Por entonces, había decidido que era una 'obra de arte ya hecha'. Describió la gestación de la forma en 1916:

En 1915 en Nueva York, compré en una ferretería una pala para nieve en la que escribí 'In advance of the broken arm'. Fue alrededor de ese tiempo que la palabra 'Readymade' me vino a la cabeza para designar esta forma de manifestación. Un punto que de verdad quiero dejar en claro es que la elección de estos 'Readymades' nunca estaba dictada por una delectación estética. Esta elección estaba basada en una reacción de indiferencia visual con, al mismo tiempo, una ausencia total de buen o mal gusto... De hecho una completa anestesia. Una característica importante era el enunciado corto que ocasionalmente escribía en el

'readymade'. Esta frase, en vez de describir al objeto como un título, pretendía llevar a la mente del espectador a otras regiones más verbales.

**Marcel
Duchamp**
Bicycle Wheel
Réplica de
1964 del
original de
1913
Rueda de
bicicleta y
banco
h. 126.5 cm
Colección
privada



Examinemos en mayor detalle *Fountain*, el más infame de los readymades, cuya historia está bien documentada. En 1916 un grupo de artistas y coleccionistas de Nueva York habían formado la Sociedad de Artistas Independientes para organizar una exposición anual. En un espíritu verdaderamente democrático decidieron que no habría jurado ni censura: cualquier artista que pagara la cuota de seis dólares podía exponer. Este era un intento por evitar el conservadurismo de instituciones como la Academia Nacional de Diseño. El presidente de la sociedad era William Glackens, un pintor realista; otros directores incluían a Marcel Duchamp, Man Ray y el coleccionista William Arensberg.

Justo antes de la inauguración de la primera exposición el 10 de abril de 1917, Marcel Duchamp compró un urinal de la Fábrica J L Mott. Lo sentó sobre su base, lo firmó como 'R Mutt' y lo fechó. (Duchamp más tarde dijo que la R era de Ricardo, jerga en francés para 'ricachón', mientras que Mutt se refería a los personajes de caricatura Mutt y Jeff, además de J L Mott). Lo presentó a la sociedad para que fuera incluido con las otras dos mil y pico obras. Las discusiones comenzaron de manera instantánea: Glackens, quien por supuesto no sabía que R Mutt era un pseudónimo de

Duchamp, estaba horrorizado; creía que era indecente y no podía tener posibilidades de ser expuesto. Arensberg, que apoyaba a Duchamp en su aventura, replicó que R Mutt había pagado sus seis dólares y que por lo tanto la pieza debía ser expuesta; de todos modos, alegó, 'una amorosa forma ha sido revelada, liberada de su propósito funcional, por lo tanto un hombre claramente ha hecho una contribución estética. El señor Mutt ha tomado un objeto ordinario, lo puso de manera que su significado útil desapareciera y así ha creado un nuevo acercamiento al sujeto'.

**Marcel
Duchamp**
Fountain
1917
Fotografía de
Alfred
Stieglitz,
reproducida en
The Blind
Man, no.2,
Mayo de 1917
71.1 x 50.8 cm
Philadelphia
Museum of Art



Se llamó a una junta de directores a toda prisa y se votó por que la obra no se exhibiera. Una de las intenciones de Duchamp había sido ver si los organizadores se apegarían a sus principios: no lo hicieron. Los directores, a manera de justificación, dijeron a la prensa que 'por definición, no era una obra de arte'. El día siguiente de la inauguración Duchamp le escribió a su hermana: 'Una de mis amigas bajo un pseudónimo masculino, Richard Mutt, mandó un urinal de porcelana como una escultura; no era indecente para nada no había razón para rechazarla. El comité ha decidido rehusarse a mostrar la obra. Les presenté mi renuncia y habrá una pizca de chisme de cierto valor en Nueva York'. Aunque esta referencia a la 'amiga' era probablemente una broma Duchampiana, aún queda la vaga posibilidad de que el 'verdadero' autor de *Fountain* no sea, de hecho,

Duchamp, sino su amiga Louise Norton.

Duchamp retiró el objeto y lo llevó a la galería de Alfred Stieglitz, el famoso fotógrafo y sostén del arte Moderno. Stieglitz lo fotografió frente al cuadro *The Warriors* de Marsden Hartley, las dos banderas detrás del urinal haciendo quizá una referencia oblicua a la Primera Guerra Mundial y al nacionalismo contemporáneo. La fotografía fue reproducida en la revista *The Blind Man* con un editorial a lado, escrito por la artista y amiga de Duchamp, Beatrice Wood:

El Caso Richard Mutt

Dicen que cualquier artista que pagara seis dólares podía exponer. El señor Richard Mutt mandó una fuente. Sin discusión, este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

Cuáles eran las bases para rechazar la fuente del señor Mutt:-

- 1. Algunos dijeron que era inmoral, vulgar.**
- 2. Otros que era plagio, una simple pieza de plomería.**

Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, eso es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un accesorio que ves todos los días en los aparadores de las tiendas de plomería.

Si el señor Mutt hizo la fuente con sus propias manos o no, no tiene importancia. Él la ELIGIÓ. Tomó un artículo de vida ordinaria, lo puso de manera que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

En tanto a la plomería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha dado Estados Unidos son sus tuberías y sus puentes.

Un artículo por Louise Norton en la misma revista enfatizaba más o menos de la misma forma cuán hermoso era el objeto cómo sus líneas aludían a los Budas clásicos o las piernas de los desnudos de Cézanne. Dado que posteriormente *Fountain* ha sido vista en general sólo como un escándalo deliberado, vale la pena tener en cuenta esta defensa contemporánea. Pero el escándalo era lo que Duchamp esperaba, de hecho eso buscaba. Podemos detectar una nota de regocijo y satisfacción en las palabras a su hermana: 'una pizca de chisme de cierto valor en Nueva York'. El propósito de la obra era medir los estándares y el comportamiento de los directores de la sociedad. Quería iniciar un debate. A final de cuentas, el debate (que aún continúa) es de mayor importancia que el objeto en sí ¡que de hecho desapareció poco después de ser fotografiado!

Debemos preguntarnos a quién debía escandalizar *Fountain*, cómo se suponía que escandalizara y por qué debía de escandalizar. La Primera Guerra Mundial, en la que Estados Unidos recién había entrado, era peleada supuestamente para defender la cultura y los valores más altos. Por esta razón los alemanes habían sido denigrados en la prensa popular como bárbaros: 'Hunos' que vandalizaban los monumentos artísticos y violaban a las mujeres de Bélgica. De hecho, semejante propaganda con sus mentiras y corrección sirvió, a fin de cuentas, para desacreditar a la misma 'cultura' que supuestamente apoyaba. Los jóvenes que habían marchado a la guerra en un espíritu de gallardía ahora eran masacrados como ganado en las trincheras, desmoralizados, dudando si había alguna justificación más elevada para su tormento y muerte. El ejército francés, harto de la fútil carnicería sin fin, estaba por amotinarse. El mejor arte de este momento y el más verdadero, podríamos decir ahora, era uno de ira o de duda. El poeta estadounidense expatriado Ezra Pound lo puso amargamente:

**Allí murió una miríada
Y de lo mejor entre ellos
Por una vieja ramera sin dientes
Por una civilización arruinada
Por dos bultos de estatuas rotas
Por unos cuantos miles de libros destrozados**

Si Pound estaba cuestionando el valor y la eficacia de esta cultura, entonces Duchamp estaba cuestionando la misma naturaleza del arte y la cultura. En estos tiempos había una crisis de autoridad.

La autoridad no era sólo un asunto político: también era religioso, sexual (patriarcal) y cultural. Las academias y grupos como la Sociedad de Artistas Independientes representaban a la autoridad tanto como cualquier parlamento o rey. El arte, incluso el arte Moderno, se creía, defendía ciertas cosas: cultura, decencia y altas aspiraciones de aquí el rechazo de Glackens a ver algo indecente como arte. Era indecente para él no sólo al romper el decoro de la academia, sino al suscitar cuestiones sobre sexualidad y el cuerpo común y corriente. Era un objeto indigno. Sobre todo era un objeto anti-autoritario, porque cuestionaba la definición del arte. ¿Con qué autoridad los directores de la sociedad podían decir que no podía ser definido como arte? Y, de manera contraria, si no podían definir lo que era el arte, ¿qué autoridad tenían?

Hay, por supuesto, precedentes para *Fountain* y para otros readymades de Duchamp. Podríamos pensar en la manera en que la Iglesia Católica ha tratado las reliquias de los santos. Un hueso o una uña de la mano o un mechón de cabello, si se cree que era del cuerpo de algún santo o persona venerada, es tratado como algo especial. Quizá el predecesor talismánico del readymade es esa pequeña hostia que es elevada por un sacerdote en la Iglesia Católica Romana y es transformada en el cuerpo de Cristo. Esto es un milagro al menos para un creyente- en el que un objeto banal es convertido en un objeto de significado trascendental. ¿Qué puede ser más especial que el cuerpo y la sangre del Redentor? ¿No es esta la pretensión última de la autoridad? No es de extrañar que James Joyce lo parodie obsesivamente en su novela *Ulises*, o que la blasfemia se volviera una estrategia tan común a principios del Modernismo.

Fountain no sólo había sido puesta para su exhibición, sino también para su venta, por ende también suscitó cuestiones sobre objetos y mercancías, y por qué coleccionamos. En una sociedad secular, el coleccionismo ha absorbido algo de la función que la religión alguna vez tuvo. Como el crítico y teórico de la cultura alemán Walter Benjamin dijo, 'el coleccionista retiene siempre algunos vestigios del fetichista que, al poseer una obra de arte, participa de su poder ritual'. Coleccionar y quizá el impulso por coleccionar es inherente en toda la gente que vive en una cultura- se trata de darle un significado especial a ciertos objetos: '¡Esta es mi muñeca Barbie favorita!' '¡Este es el anillo que usó mi abuela en su boda!' '¡Esta es mi más bella pieza de porcelana!' '¡Esto es mío!'

Las distintas interpretaciones del fetichismo son importantes aquí. Karl Marx describe en *El Capital* (1867-1894) cómo un objeto hecho por el hombre, una mercancía, puede parecer 'una cosa muy trivial y fácil de entender'. Pero 'en realidad, es una cosa muy extraña, que abunda en sutilezas metafísicas y resabios teológicos'. Por la labor invertida en esta, la mercancía se vuelve una cosa social y asume una naturaleza trascendental mucho más grande que su mero valor de uso. Está envuelta por una mística totalmente falsa: 'en las regiones nebulosas del mundo religioso, los productos de la mente humana asemejan seres independientes dotados de vida propia, relacionados entre sí y con la raza humana. Así ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de las manos del hombre. A esto es a lo que yo llamo el fetichismo bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías y que es inseparable, por consiguiente, de este modo de producción'. Los objetos no pueden sólo ser objetos en nuestra sociedad: los sobrecargamos

instintivamente con significados y sentido. En el análisis de Marx, esta falsa percepción de las mercancías es una razón para nuestro desconcierto o alienación del mundo.

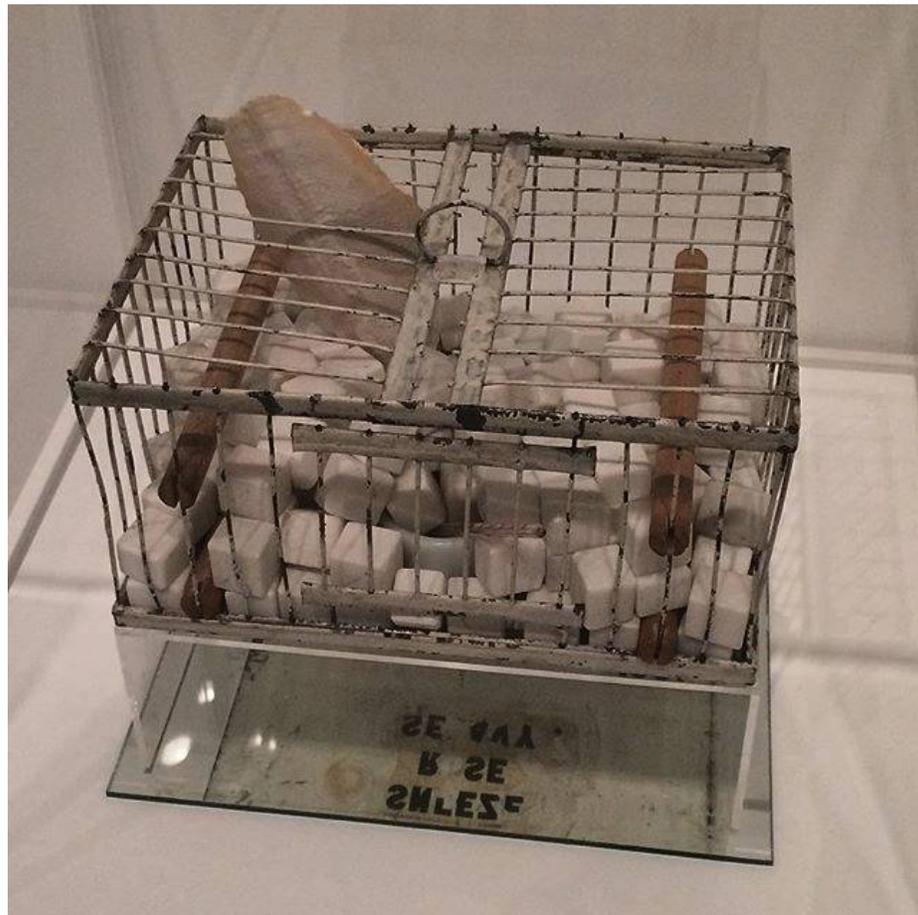
El fetichismo fue también un término clave para Sigmund Freud: para él ocurría cuando una parte del cuerpo terminaba representando al todo ('estoy obsesionado con tu rodilla') o cuando algo asociado con un cuerpo se convertía en un sustituto del mismo y el deseo sexual se dirigía erróneamente a este ('¿Puedo tocar tus tacones?'). El fetichismo, sugería, puede estar basado en un malentendido primigenio ('¿Puede ese tacón ser un sustituto del pene perdido de tu Madre?'); ciertamente sugiere un mundo percibido como incompleto o desbalanceado. Los muchos análisis del fetichismo en Freud, Marx y sus comentaristas nos muestran que los objetos de este mundo pueden ser siniestros, o ser sintomáticos de cómo entendemos el mundo.

**Marcel
Duchamp**
Bottle Rack
Réplica de
1961 del
original de
1914
Acero
galvanizado
h. 59.1 cm
Colección
privada



Para 1912 Duchamp había hecho (o escogido) quince readymades, incluyendo *Rueda de Bicicleta*, *Portabotellas*, *Why not Sneeze Rose Sélavy?* el más complejo de lo que denominó 'readymades asistidos', donde el objeto era cambiado de alguna forma- y *LHOOQ* (ver 3). Esta obra (cuyas iniciales, si se pronuncian en voz alta, suenan a como se diría 'ella tiene un culo caliente' en francés) no sólo se burlaba del culto del artista como genio y de la 'obra maestra', sino también de la rígida demarcación de los sexos. La ambigüedad sexual se volvería un tema central en su trabajo. Cada una de estas obras presentaba un diferente acercamiento al problema que se había planteado. No quería repetirse a sí mismo, hacer fetiches o crear un 'estilo'. Otra variación que sugirió pero que no llevó a cabo era el 'readymade recíproco': el ejemplo que puso fue usar un cuadro de Rembrandt como un burro de planchar arte que se volvía un objeto de la vida cotidiana más que un objeto de la vida cotidiana que se volvía arte.

**Marcel
Duchamp**
Why Not
Sneeze Rose
Sélavy?
1921
Bloques de
mármol en
forma de
terrones de
azúcar,
termómetro,
madera y jibión
en una jaula de
pájaro
11.4 x 21.9 x
16.2 cm
Philadelphia
Museum of Art



Los readymades del socio estadounidense de Duchamp, Man Ray, muestran cuán fácilmente el objeto puede volverse meramente ilustrativo, literario o fetichista. Uno de sus primeros hecho en 1920-, un vaciado en yeso de una mano de un niño pintada de verde y plantada en una maceta, era el resultado de un sueño. Incluso lo llamó un objeto de sueño algo

que Duchamp nunca habría hecho-. Después de la publicación de *La Interpretación de los Sueños* (1900) de Freud, ¿cómo podía algo escogido en un sueño ser visto como indiferente? No obstante, al igual que Duchamp, Man Ray no tenía reservas en hacer duplicados, a menudo como múltiples, pues como observó, era el concepto lo que importaba, no la factura. Cuando llegó a París en 1921 Man Ray hizo su *Cadeau* o *Regalo*: una plancha en la que pegó tachuelas. Como con la *Rueda de Bicicleta* de Duchamp, era una unión de dos objetos banales que se volvían inútiles: la plancha dejaría las camisas hechas harapos y las tachuelas ya no podrían ser clavadas en nada. Las implicaciones violentas y eróticas eran abiertas: 'Puedes romper un vestido en jirones con esto,' dijo Man Ray. 'Lo hice una vez, y le pedí a una bella chica de color de dieciocho años que lo usara mientras bailaba. Su cuerpo se mostraba a través de él mientras se movía por todos lados, como una escultura de bronce en movimiento. Era verdaderamente hermoso'.

Man Ray
Gift
Plancha con
tachuelas
h. 15 cm
Colección
privada



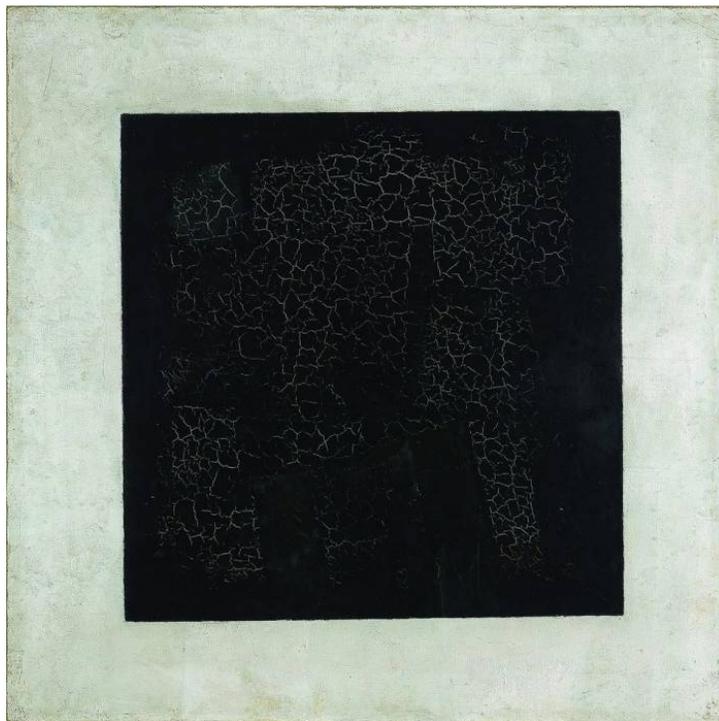
Dadá, con quien Man Ray y Duchamp estaban asociados antes del Surrealismo, vivió poco. Fue iniciado en Zurich en 1916 en el Cabaret Voltaire, principalmente como una protesta contra la Primera Guerra Mundial: 'Hemos encontrado en la guerra,' dijo el Dadaísta alemán Richard Huelsenbeck, 'que Goethe, Schiller y la belleza llevaban a la matanza, el baño de sangre y el asesinato. Fue un shock terrible para nosotros'. Pero para 1921 se había terminado: sus participantes habían interrumpido sus estridentes demandas de libertad y se dispersaron para

volverse artistas de tiempo completo (Hans Arp), convertidos religiosos (Hugo Ball) y psicoanalistas (Richard Huelsenbeck). ¿Qué tanto influyó Dadá? ¿Podemos estar de acuerdo con el filósofo Henri Lefebvre, que escribía en 1915 que 'en la medida en que la modernidad tiene un sentido, es este: lleva dentro de sí misma, desde el comienzo, una negación radical

Dadá, este evento que tomó lugar en un café de Zurich'? Si Dadá puede ser visto como una primera ola del arte Conceptual, el Surrealismo, que le siguió, tenía intereses diferentes, y sus investigaciones acerca de la naturaleza del arte (comenzadas por Dadá) eran menos radicales.

Ciertamente sería errado ver la 'conceptualidad' de Duchamp y Dadá, o del periodo en general, como si residiera solamente en el readymade. La crítica del arte es extendida y ciertas estrategias 'conceptuales' están establecidas en el advenimiento de la pintura monocroma y la 'anti-pintura' de Francis Picabia, en el uso del escándalo, en el deseo de fusionar medios, en el análisis de la relación, o la carencia de esta, entre la palabra y la imagen, y en la investigación de la exposición como un espectáculo.

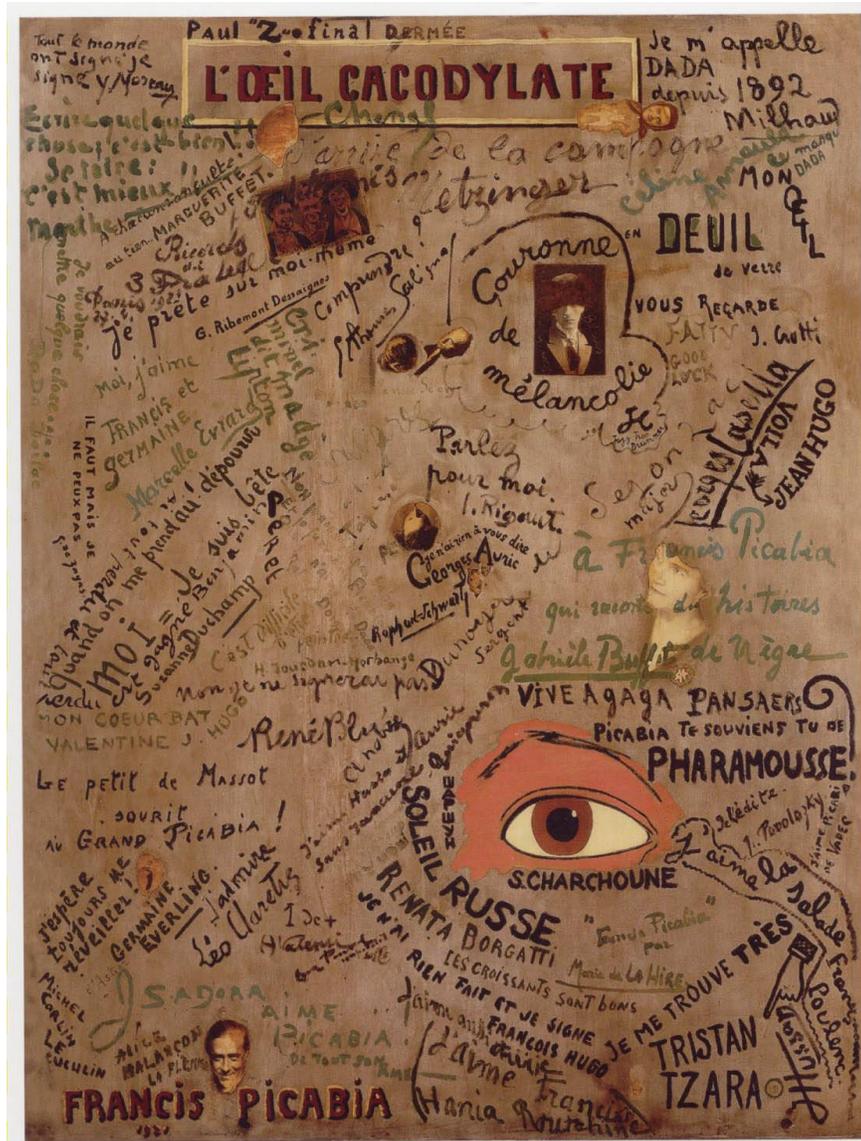
**Kazimir
Malevich**
Cuadrado
negro
1915
Óleo sobre lino
79.5 x 79.5 cm



La crisis en la imagen alcanzó una conclusión lógica o un clímax en Rusia en 1914 cuando Kasimir Malevich pintó un cuadrado negro. Esto era para él una declaración absoluta de pintura pura, un trampolín hacia lo espiritual. En 1921, Alexander Rodchenko pintó tres monocromos con los colores primarios: los veía como demostraciones de pintura pura. Para él representaban un alto total a la historia de la pintura. Obviamente, en

ambos casos, el conocimiento de las intenciones (verbales) del artista era y continúa siendo un prerrequisito para comprender la obra. Para Rodchenko y otros artistas radicales, este acto de desmistificación los dejaba libres para explorar nuevos medios y un nuevo rol socialmente útil para el arte y el artista.

Francis
Picabia
El Ojo
Cacodílico
1921
Óleo sobre tela
146 x 114 cm
Musée
Nationale d'Art
Moderne
Centre
Georges
Pompidou,
París



Si *Fountain* de Duchamp es una deconstrucción de una escultura al mismo tiempo que una escultura, *El Ojo Cacodílico* (*L'Œil cacodylate*) de Picabia es una deconstrucción de una pintura al mismo tiempo que una pintura. Picabia tenía un enorme lienzo en su salón con algunos botes de pintura a lado. A cualquiera que lo visitaba le pedía que lo firmara o le agregara algo; así que eventualmente fue cubierto con más de cincuenta firmas, vaciladas, garabatos, aforismos y un ojo para devolver la mirada al entretenido espectador. (El título se refiere a un ungüento apestoso que estaba usando para un malestar en el ojo). Mostrado en el Salón de Otoño de 1921 inevitablemente causó un escándalo, una crítica lo describía como 'la

pared de un baño público' -¿qué podía ser menos arte que el graffiti? Picabia defendió el cuadro bajo las bases de que el arte se trataba de elección: así que tenía el derecho a firmar cualquier cosa. 'El arte está en todas partes,' protestó, 'excepto con los mercaderes del arte, en los templos del arte, así como Dios está en todas partes, salvo en las iglesias'. Como quedó manifiesto por su declaración, la obra era un ataque directo a la pintura y a sus pretensiones de presentar una visión única y coherente y la identidad del artista: '¡En tanto que yo -como a menudo he dicho- soy nada, sólo Francis Picabia, quien puso su firma en *L'Oeil cacodylate*, junto con un montón de otras personas que incluso llevaron su amabilidad al grado de poner un pensamiento en el lienzo!' El cuadro no era la expresión de una personalidad, sino más bien un sitio donde muchas personas podían encontrarse.

**Benjamin
Peret
insultando a
un sacerdote**
Fotografía en
*La Révolution
Surréaliste*
no.8
Diciembre 1,
1926



Los desmanes iniciados por los Dadaístas eran deliberadamente extremos -estaban hechos para escandalizar en primer lugar. Tristan Tzara pasmaba regularmente a los paseantes de Zurich preguntándoles cómo llegar al burdel. El surrealista Benjamin Peret mantuvo su 'tradicción' de insultar a sacerdotes en la calle públicamente; una fotografía de semejante acción apareció en el periódico *La Révolution Surréaliste*. Esto hace un eco de la 'propaganda de la acción' - los bombardeos aleatorios y los asesinatos de figuras de autoridad por los más violentos anarquistas, con lo cual buscaban mostrar tanto la podredumbre del sistema como llevar ese sistema hacia una crisis.

**Espectadores
reaccionan a
exhumaciones
en la Iglesia de
la Esperanza,
Barcelona,
1909**

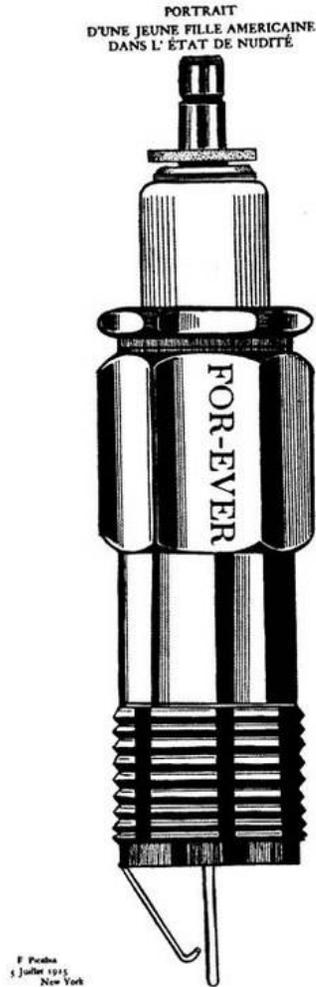
En La
persecution
religieuse en
Espagne, Juan
Estelrich, 1937



El escándalo era un rechazo a la norma. La revolución estaba siendo exigida en la vida privada y política así como en el arte. El Dadaísta Hugo Ball, que había sido inicialmente un anarquista, coqueteaba con varios métodos de transgresión: drogas, sexualidad. Cuenta en su diario cómo conservaba la calavera de una niña que había muerto hacía cien años en la que había pintado nomeolvides, y cómo quería tener sexo con ella tanto como con su novia Emmy Hennings o con la Virgen María. Tal concatenación de blasfemia y necrofilia recuerda el levantamiento anarquista de 1909 en Barcelona, cuando los conventos fueron incendiados y al menos un anarquista bailó en las calles con el esqueleto de una monja muerta hace ya muchos años. Esto era un carnaval de lo más grotesco y extremo: todo el decoro y el gusto que mantiene a una sociedad educada estaba de cabeza. Era un carnaval así, cuando el mundo estuviera de cabeza, el que los Dadaístas querían iniciar.

Algunos escándalos eran, al menos superficialmente, amables. *Retrato de una Joven Estadounidense en Estado de Desnudez* de Picabia, impreso en su revista *291* era una especie de readymade ilustrado. El dibujo era similar al que uno encontraría en un manual técnico y la metáfora de la bujía como una mujer era escandalosa: era dura, afilada, mecánica, pero eterna. Su propósito en la vida era 'chispear', un obvio sinónimo tanto de deseo como de orgasmo. Como Duchamp o Ball, Picabia veía a la sexualidad como transgresiva y contagiosa. La máquina era una metáfora recurrente para la persona en la obra de Duchamp, Man Ray y Picabia, un elemento clave en su ataque a la visión humanista del arte o la cultura, con su suposición de que el hombre y la mujer eran inherentemente puros y 'espirituales'.

**Francis
Picabia**
Retrato de una
Joven
Estadounidense
en Estado de
Desnudez
1915
291, no. 5/6



En rebelión tanto a la dominación de la pintura de caballete y la poesía tradicional como formas de arte separadas, como a la negación burguesa del cuerpo, los Dadaístas dirigieron su atención hacia el performance y al cabaret, en el que ambas formas eran combinadas. Sólo ver o sólo escuchar era estar completamente alienado del cuerpo y la multiplicidad de placeres que ofrecía. Exigían simultaneidad y éxtasis más que el refinamiento de un solo sentido aislado. 'En el escenario de una taberna abarrotada y de mal gusto hay varias figuras raras y peculiares representando a Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Hennings y tu humilde servidor,' escribió Hans Arp al respecto de una tarde en el Cabaret Voltaire en 1916. 'Pandemonium total. La gente a nuestro alrededor está gritando, riendo y gesticulando. Nuestras réplicas son suspiros de amor, contracciones de hipo, poemas, mugidos y maullidos de Brutistas medievales. Tzara mueve su trasero como el vientre de una bailarina oriental. Janco está tocando un violín invisible, frotando el arco y raspándolo. Madame Hennings, con una cara de Madona, hace los acompañamientos. Huelsenbeck está tocando el tambor sin parar, con Ball acompañándolo en el piano, tan pálido como un fantasma blancuzco'.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objeto no está tan unido a su nombre como para que uno no pueda encontrar otro que le quede mejor



Hay objetos que funcionan sin un nombre



A veces, una palabra sólo sirve para designarse a sí misma



Un objeto se encuentra con su imagen, un objeto se encuentra con su nombre. Sucede que la imagen y el nombre de ese objeto se encuentran entre sí



A veces, el nombre de un objeto toma el lugar de una imagen



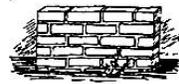
Una palabra puede tomar el lugar de un objeto en la realidad



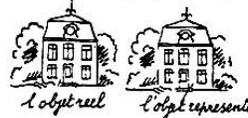
Una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una oración



Un objeto puede hacernos pensar que hay otros objetos detrás



Todo tiende a hacernos pensar que hay muy poca relación entre un objeto y aquello que representa



Las palabras que sirven para designar dos objetos diferentes no muestran qué es lo que podría distinguir a esos objetos entre sí



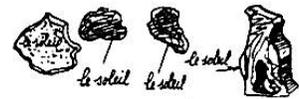
En una pintura, las palabras están hechas de la misma sustancia que las imágenes



En una pintura, uno ve imágenes y palabras de manera distinta



Una forma cualquiera puede reemplazar la imagen de un objeto



Un objeto nunca interpreta la misma función que su nombre o su imagen



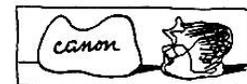
Los contornos visibles de los objetos en la realidad se tocan entre sí como si formaran un mosaico



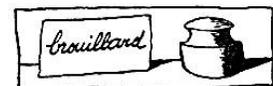
Las figuras vagas tienen un significado tan necesario y tan perfecto como las figuras precisas



A veces, los nombres escritos en una pintura designan cosas precisas y las imágenes designan cosas vagas



O bien, lo contrario:



René MAGRITTE.

René Magritte
Palabras e
Imágenes
(detalle)
1929
La Révolution
Surréaliste,
vol.5 no.12
Diciembre de
1929

Dadá también fue notable por sus ataques a la naturaleza de la exposición. Cuando en 1919 los artistas alemanes Max Ernst y Johannes Baargeld fueron invitados a exponer en el Kunstverein de Colonia, fueron consignados a una sala aparte una vez que el director vio la naturaleza de su obra reciente. Por entonces incluía no sólo su trabajo sino también el de pintores aficionados y niños sin mencionar sus 'objets d'art' como un paraguas, un martillo de piano y esculturas africanas.

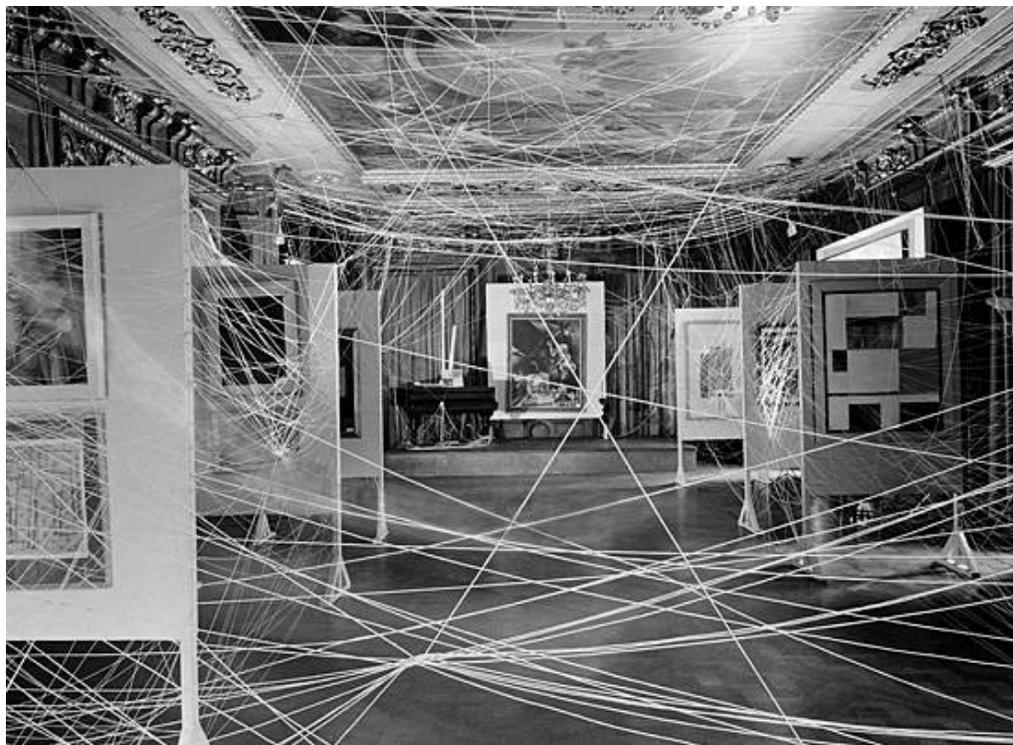
El montaje de la exposición, más que cualquiera de sus elementos individuales, se había vuelto la obra de arte. De manera similar, en 1920, Ernst y Baargeld, habiéndoseles retirado su obra de una exposición supuestamente abierta, rentaron un patio parcialmente cubierto por un techo de vidrio en el Brasserie Winter de Colonia. Sólo se podía acceder por el baño de hombres. A aquellos que se aventuraron a entrar se les

invitó a destruir cualquier cosa que no les gustara. Esto era una inversión de la exposición burguesa. Exigía el involucramiento activo, más que la meditación pasiva del espectador, y se burlaba de la autoridad del artista. Los Dadaístas John Heartfield y George Grosz habían anunciado en 1919 que 'El nombre de "artista" es un insulto. La denominación "arte" demuele la igualdad entre hombres'.

**Exposición
Dada
Vorfrühling
1920
Brasserie
Winter,
Colonia**



**Marcel
Duchamp
Exposición
First Papers of
Surrealism
1942
Whitelaw Reid
Mansion,
Nueva York**



Los surrealistas extendieron esta deconstrucción de la exposición burguesa, haciendo de esta un burlesque con espectáculos extravagantes, prefigurando la atención que más tarde los artistas Conceptuales le dedicarían a la forma en que el arte era exhibido y experimentado. La más elegante de estas exposiciones fue probablemente *First Papers of Surrealism* en 1942, en la que Duchamp desenmarañó una milla de cuerda entre todas las obras en la exposición, obstruyendo el paso y la vista del espectador, literalmente atando la exposición entre sí y haciendo de esta la obra de arte.

Man Ray
The Enigma of
Isidore
Ducasse
1971
Reconstrucción
del original
de 1920
Máquina de
coser envuelta
en manta con
cuerda
h. 45 cm



El readymade pronto se volvió el 'objeto surrealista'. En el Surrealismo, la alusión poética o la sexualidad fetichista eran generalmente enfatizadas. Sintomáticamente, André Breton, el 'Papa del Surrealismo', citó la fotografía de Man Ray del readymade *El Enigma de Isidore Ducasse* de 1920 como un ejemplo de Surrealismo puro. Basado en una imagen del poeta simbolista Lautréamont (cuyo pseudónimo era Isidore Ducase), 'tan amoroso como el encuentro fortuito en una mesa de disección entre una máquina de coser y un paraguas', esta máquina de coser envuelta y amarrada tenía un aire de misterio muy diferente al de las paradojas ontológicas de Duchamp. *Taza, Plato y Cuchara de Té Forradas en Piel* de Meret Oppenheim, con su sugestión de cunnilingus, su juego simultáneo de lo familiar, lo sensual y quizá lo escandaloso, es otro ejemplo clásico de un tipo más ilustrativo de readymade.

**Meret
Oppenheim**
Taza, plato y
cuchara
cubiertos en
piel
1936
h. 7.3 cm
Museum of
Modern Art,
Nueva York



Fotografía de
**The Enigma of
Isidore
Ducasse de
Man Ray**
1920



Los surrealistas conocían bien los textos de Freud. En su ensayo 'Lo Siniestro' sugiere por qué los objetos pueden tener significados extraños y desconcertantes. Los objetos y los lugares parecen tener su propio 'lenguaje' e historia. Esto era, como Breton lo puso, 'la crisis del objeto', sexuado, enrarecido, llevándonos de ida y vuelta a nuestras fantasías. Sin embargo, el entendimiento Surrealista de lo siniestro era, podríamos decir,

algo crudo: los objetos ilustraban lo siniestro, más que ser, por un acto de desplazamiento, *ipso facto* extraños. Al convertir su contexto — que parecía tan cómodo y familiar— en algo anómalo, los readymades de Duchamp son los que realmente interpretan lo siniestro. Como el mismo Freud dijo, buscando desarrollar y retar la definición de lo siniestro con la que este capítulo abre, lo siniestro está, de hecho, arraigado en el desplazamiento y la represión de lo que alguna vez fue familiar. Lo *unheimlich* (extraño) es paradójicamente molesto porque es *heimlich*, familiar. Lo siniestro no puede ser encontrado en lo exótico, sino en lo cotidiano.

Duchamp expresó tanto la necesidad por Dadá como su incapacidad para desarrollarse cuando mencionó en 1946 que 'Dadá fue una protesta extrema contra el lado físico de la pintura. Era una actitud metafísica. Estaba íntima y conscientemente conectada con la "literatura". Era una especie de nihilismo con el que aún simpatizo mucho. Era una manera de salirse de un estado mental — evitar ser influenciado por el entorno inmediato de uno, o por el pasado: salirse de los clichés — liberarse. La fuerza bruta de Dadá era muy saludable. Dadá servía muy bien como un purgante. Y creo que yo estaba plenamente consciente de esto en su momento, y de un deseo de efectuar una purga en mí mismo'.

La actitud era quizá tan importante en el momento de Dadá como las muchas estrategias que ayudó a iniciar. Cuando Breton organizó un juicio Dadá del escritor Maurice Barres (otro socialista, ahora patriota) en 1921, Picabia dejó el 'movimiento'. En una declaración a la prensa dijo que 'Dadá se había tratado de un espíritu de libertad y vivacidad, pero ahora era un éxito, era un movimiento tal como el Cubismo. Ahora Dadá tenía una corte, abogados, y pronto probablemente policías... No me gusta lo ilustre, y los directores de *Littérature* son nada menos que hombres ilustres. Prefiero caminar al azar, los nombres de las calles importan poco, cada día se parece a los demás si no creamos subjetivamente la ilusión de algo nuevo, y Dadá ya no es nuevo'. Picabia promovió una campaña contra Breton, especialmente después de que fundó el grupo Surrealista. Para Picabia, el Surrealismo era una malversación de Dadá por un montón de pedantes aburridos. '¡André Breton no es un revolucionario,' fulminó Picabia, 'es un arribista!' En una caricatura de su revista *391* (que sucedió a *291*), Picabia mostraba a Breton usando una peluca de juez, llevando a una devota a una copa (de hecho una bacínica) intitulada 'Rimbaud', manoseándola mientras lo hacía. La implicación es clara: el Surrealismo es tan sólo un retorno a los resquicios de la poesía del siglo XIX y su líder un rabo verde hipócrita.

**Francis
Picabia**
Breton e
iniciada con la
copa de
Rimbaud
1924
391, no.16



Es imposible resumir aquí la carrera de Duchamp después de *Fountain*, pero en todas sus actividades, ya fuera como teórico del ajedrez, vendedor de arte, figura ingeniosa o curador de su propia obra (especialmente el *Boîte-en-Valise – Caja en una Maleta*, que contenía reproducciones o miniaturas de sesenta y nueve de sus obras, todo lo necesario para crear un museo de Marcel Duchamp en miniatura), es su actitud interrogante y lacónica lo que es clave. De 1915 a 1923 una buena parte de su tiempo fue empleado en una sola obra, *La Novia Puesta Al Desnudo por sus Solteros, Aún*, a la que normalmente suele referirse como *El Gran Vidrio*. En tanto esta pretendió ser una obra totalmente cerrada en sí misma, en realidad no es, discutiblemente, una pieza de 'arte Conceptual'. Pero las notas que Duchamp hizo para esta serían provechosamente más provocativas. Dieciséis de estas pequeñas y elusivas notas escritas a mano fueron fotografiadas y publicadas en una edición de tres en 1914 (*La Caja Blanca*). Importante es señalar que fueron publicadas como una obra de arte, una

edición limitada, cada nota en una hoja de papel por separado, en una caja, más que en un libro. Discutiblemente, los textos están publicados como arte visual. En 1934, noventa y cuatro notas más, dibujos y fotografías fueron publicadas en facsímil (*La Caja Verde*).

Marcel Duchamp
Boîte-en-valise
(de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy)
1935-1941
Maleta de cuero con réplicas en miniatura y reproducciones a color



Marcel Duchamp
The Bride Stripped Bare
by Her Bachelors,
Even (The Green Box)
1934
Caja con reproducciones a color



**Marcel
Duchamp**
The Bride
Stripped Bare
by her
Bachelors,
Even (Large
Glass)
1915-1923
Óleo y alambre
de plomo sobre
vidrio
277.5 x 175.6
cm
Philadelphia
Museum of Art



Sus pensamientos sobre *El Gran Vidrio* eran así presentados, sin empacho, como arte por derecho propio. Estas notas varían de la paradoja filosófica:

[ver]
uno puede mirar el ver
uno no puede escuchar la escucha

a lo instructivo:

gancho

cayendo desde lo alto del aparato soltero tomar un gancho-considerablemente agrandado. y funcionando en el sótano que entra a través de dos agujeros. puestos entre el planeador y el molino

De manera profética, los conceptos que llevarán a la manufactura de la obra están dispuestos como arte por derecho propio.

2

El Periodo de Posguerra *Alternativas a la Pintura*

Well I'm writ'n a lil' letter, goin' to mail it to my local DJ,
Yes, it's a jumpin' lil' record I want my jockey to play
Roll over Beethoven! I got to hear it today.
Chuck Berry, 'Roll over Beethoven', 1956

El hombre debe ser cotidiano o no será en lo absoluto
Henri Lefebvre, *Crítica de la Vida Cotidiana*

Perry Barlow
Caricatura en
el *New Yorker*
Marzo de 1955



"Time for bed, Anton. You've suffered enough for one day."

Tras la Segunda Guerra Mundial había muy poco apetito por un arte radical que cuestionara o se burlara de las creencias tradicionales, especialmente en Europa. Más bien, había un público hambriento por lo que se creía que serían los poderes sanadores y civilizadores de las artes visuales, particularmente los géneros largamente aceptados de la pintura y la escultura. A causa de esto, del hambre de posguerra por una cultura material, y porque la lógica de la pintura Moderna aún tenía que llevarse a cabo, el mundo del arte estuvo dominado por la pintura durante quince años después de la guerra. Ya fuera la obra figurativa de Francis Bacon o el Expresionismo Abstracto de estadounidenses como Willem de Kooning, Jackson Pollock y Mark Rothko, esta era una pintura que confiaba en su habilidad para expresar cándidamente lo trágico, lo sublime o lo espiritual. Una característica de la pintura y los pintores del periodo en ambos lados del Atlántico era la seriedad, el opuesto exacto del espíritu juguetón de Duchamp o Picabia. Una caricatura de la revista *New Yorker* representa este

humor con precisión: un artista, inevitablemente hombre y barbado, está sentado en su estudio, con la cabeza agachada; su esposa ha abierto la puerta, llamándole amablemente, 'Hora de dormir, Anton. Ya sufriste suficiente por un día'.

René Magritte
El Lisiado
1948
Óleo sobre tela
montado en
madera
60 x 50 cm
Galerie
Christine et Isy
Brachot,
Bruselas

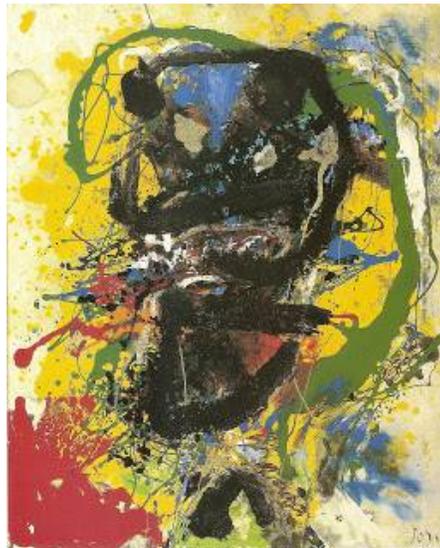


Las pinturas *Vache* o 'vaca' de René Magritte, llamadas así porque un amigo del artista las comparaba con el excremento de las vacas, eran una maravillosa excepción a esta seriedad. Habiendo asegurado una exposición individual en París en 1948, se propuso ofender el buen gusto tanto como fuera posible: los cuadros estaban llenos de parodias del arte Moderno, chistes caricaturescos y un tratamiento aparentemente incompetente. Los colores parecían estar aplicados arbitrariamente: narices y cielos estaban pintados en patrones de tartán; pipas brotaban de las cabezas de hombres como abscesos, había una sexualidad burda. Breton se había referido a la obra de Magritte el año anterior como si hubiera sido hecha por un niño retrasado que siempre quisiera estar alegre; así que también se trataba de molestar al 'Papa del Surrealismo'. La exposición fue un gran éxito: los parisinos la odiaron y no se vendió nada.

Una pintura tan irónica o conceptual era rara. No obstante, habremos de ver distintos grupos de artistas en este capítulo que, en sus variadas formas, se opusieron a la tiranía de la pintura en su forma más pomposa y elegante y dieron testimonio de la posibilidad de un arte autocrítico:

Gutai, Cobra, los Letristas, los Nuevos Realistas, los Situacionistas y artistas como John Cage, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Yves Klein y Piero Manzoni. Algunos buscaron revivir las ideas de Duchamp y Dadá, adoptando un enfoque radical a la forma y cuestionando el estatus del objeto -aunque esto terminaría muy a menudo en un arte más conformista y adaptado a la galería que su modelo. Algunos buscaron redefinir el rol del arte, no como algo que produjera objetos, sino que brindara experiencias y afirmara lo cotidiano como el tema del arte, no lo estéticamente minoritario. Vemos los primeros intentos por 'desmaterializar' el objeto artístico y atestiguamos una continua investigación de la exposición como un fenómeno en sí mismo. En ocasiones también vemos un deseo de los artistas por hacer que el arte responda directamente a este, uno de los periodos más políticamente polémicos.

Asger Jorn
El Viajero de
Munich
1959
Pintura y arena
sobre tela
80 x 65 cm
Stedelijk
museum,
Amsterdam



El grupo Cobra (las letras vienen de Copenhague, Bruselas y Amsterdam) fue fundado en 1948 por, entre otros, Constant (Constant Anton Nieuwenhuys), Christian Dotremont y Asger Jorn, y es más conocido actualmente por cuadros en colores vibrantes, como imágenes del arte de los niños o de los locos. Pero había otros aspectos igualmente importantes en su obra: el intento de fusionar texto e imagen, el uso del readymade y el intento de crear una nueva función social para el arte. Su primera exposición en el Museo Stedelijk en Amsterdam incluyó no sólo esculturas y pinturas, que a menudo ponían en el piso o colgaban muy alto en la pared, sino también libros y objetos. En una exposición, *El Objeto a través de los años*, organizada en Bruselas en 1949, no expusieron nada salvo textos y objetos cotidianos. Dotremont expuso papas en una vitrina. Dijo que mientras que los readymades de Duchamp 'eran tan exhibibles como

cuando fueron expuestos por primera vez, las papas son perecederas y necesitan ser reemplazadas, y cualquiera tiene el derecho de reemplazarme a mí como *autor* a fin de *exhibirlas hoy*'.

Artistas de
Cobra llevando
su obra a la
Primera
Exposición
Internacional
de Artistas
Experimentales
Museo
Stedelijk,
Amsterdam,
1949



Exposición
Cobra, Museo
Stedelijk,
Amsterdam,
1949



Tal preocupación por los objetos cotidianos y la vida muestra la influencia de un libro por el filósofo Marxista Henri Lefebvre, *Crítica de la vida cotidiana*, que fue publicado en 1947. En este, Lefebvre trató de extender la teoría Marxista al mostrar que no era sólo la economía sino la vida cotidiana la que revelaba alienación. La sociedad se había desarrollado a partir de un estado primitivo en el que el hombre vivía con la naturaleza y su comunidad, a uno en el que, por las relaciones amo-esclavo y el estatus

de mercancía que el capitalismo pone en los objetos, es alienado de la naturaleza, la sociedad, el trabajo, la vida cotidiana y sobre todo de sí mismo y de su cuerpo. Lefebvre creía que podemos sobreponernos a la alienación solamente si hacíamos una crítica no sólo de las estructuras económicas y de poder, sino también de la vida cotidiana y de las cosas: en la que, como con Dotremont, incluso las papas podían volverse revolucionarias. El objetivo del Marxismo para Lefebvre era 'la transformación de la vida en sus detalles más pequeños y cotidianos'. 'El fin, el objetivo', escribió, 'es hacer que el pensamiento -el poder del hombre, la participación del hombre y la consciencia de ese poder- intervenga en la vida en su más humilde detalle... el objetivo es cambiar la vida lúcidamente para recrear la vida cotidiana'. No es de sorprender que estas ideas fueran vistas con sospecha por el Partido Stalinista Comunista Francés (que habría de prevenir la publicación del siguiente libro de Lefebvre), pero eran extremadamente atractivas para artistas, anarquistas y otros que estaba interesados principalmente en la transformación del ser.

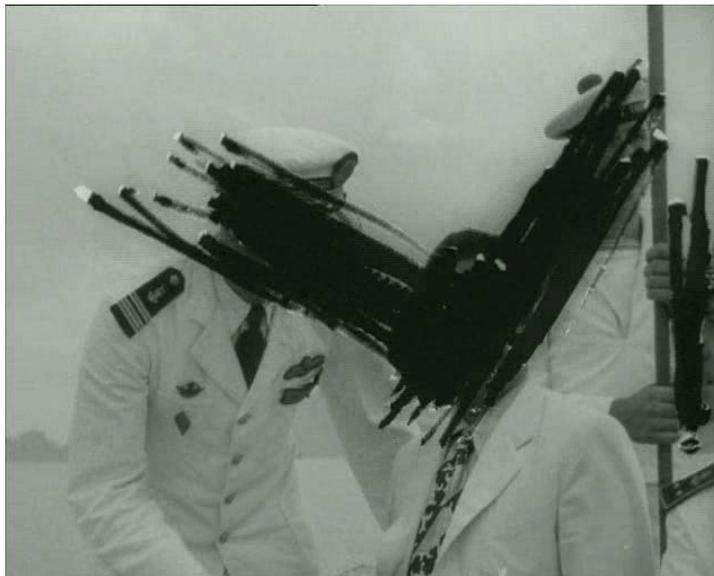


Michèle
Hachette
usando un
vestido Letrista
1966

El grupo Letrista también evitó las formas tradicionales, deseando, como los Dadaístas, fusionar medios. Su intención original de unir música y poesía enfatizando sus sonidos pronto cambió a la de unificar la poesía y el arte visual pintando letras o unidades visuales. De hecho, las pinturas Letristas de los cincuenta tienden a ser una mezcla de caligrafía, ideogramas y marcas gestuales. Su obra se extendió incluso a la impresión de textiles y ropa con motivos Letristas. De mayor interés son sus películas, en las que atacaban o exponían las convenciones del cine. La película de Isidore Isou de 1951, *Tratado de Baba y Eternidad* incluía cinta

que fue rayada y maltratada, mientras que la banda sonora estaba fuera de sincronía. Era dolorosamente obvio que uno estaba viendo un filme. En otras películas había sillas colgadas por encima la pantalla y habían letras escritas directamente sobre la película, o la banda sonora incluía conversaciones de los espectadores. La más infame de todas las películas Letristas fue *Aullidos a favor de Sade* de Guy Debord de 1952, en la que nada más que negro monócromo era proyectado en la pantalla sin banda sonora; periódicamente esta negrura sería interrumpida por un corto destello de luz blanca acompañado de diálogos inconexos. En los últimos veinticuatro minutos no se veía nada más que oscuridad ininterrumpida, no se escuchaba nada salvo el sonido del proyector. La película de Debord y aquellas que subsecuentemente hizo se trataban menos de privilegiar la palabra sobre la imagen, como las de Isou, que de forzar al espectador a volverse un participante activo, no sólo un consumidor pasivo.

Isidore Isou
Traité de bave
et d'éternité
1951



El Letrismo había comenzado con una manifestación violenta en 1946 cuando Isou y otros habían interrumpido la interpretación de la obra *Vuelo* de Tristan Tzara para declamar sus propios poemas sin palabras. Parece apropiado, por lo tanto, que el movimiento Letrista se haya disuelto por otra manifestación similar. En 1952 Guy Debord y varios Letristas radicales invadieron una conferencia de prensa de Charles Chaplin (el consentido de los Surrealistas) para denunciarlo como un hipócrita, alguien que fingía empatía con los pobres pero no hacía nada por ellos, y para repartir volantes incendiarios entre los entretenidos periodistas allí reunidos. Isou pronto los denunció. Ellos, en respuesta, lo denunciaron como un mero esteta y se fueron a fundar su propio movimiento, los 'Ultra Letristas'. Estos 'escándalos' recurrentes revelan tanto un descreimiento en los íconos culturales como un deseo por convertir la manifestación en

una perversa forma de arte. Dos años antes, un joven, Michel Mourre, vestido como fraile dominico y acompañado por dos Letristas más, habían conseguido meterse a la catedral de Notre Dame en París durante la misa de Pascua y leyeron un sermón blasfemo que denunciaba a la Iglesia Católica, para el asombro de la congregación.

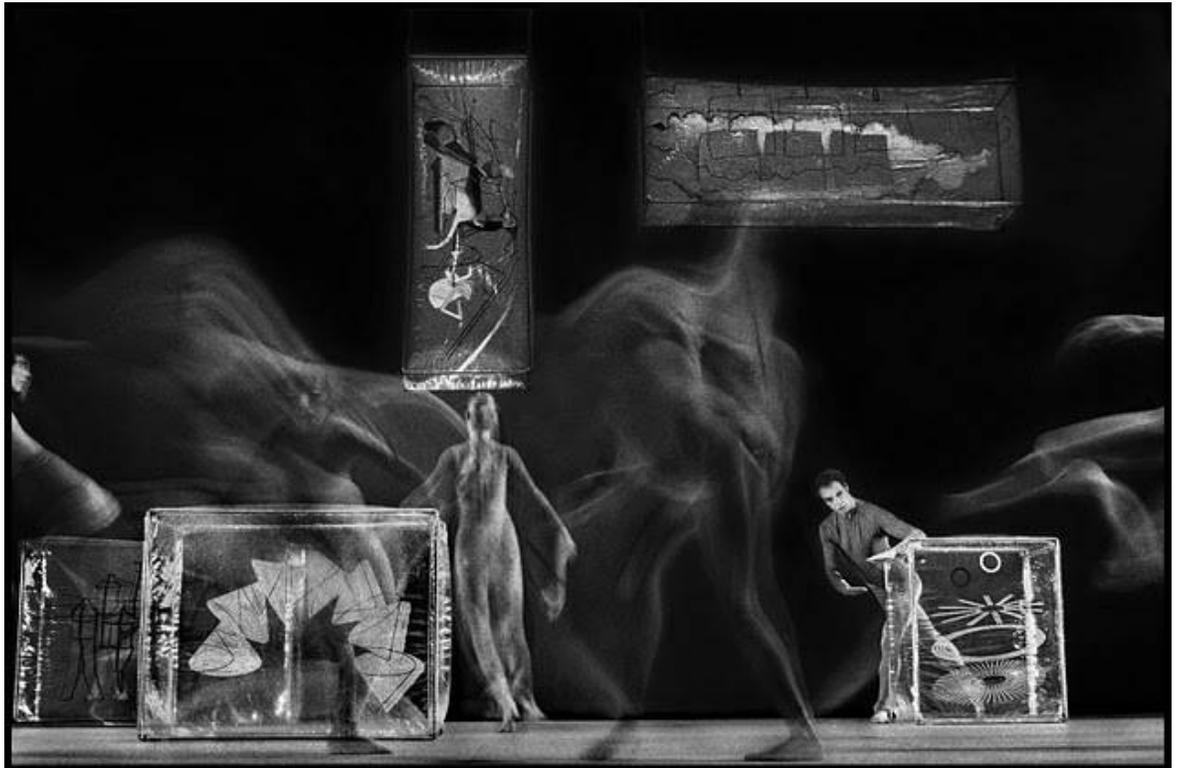
¿Tres
enfermos
mentales? ¿Tres
bárbaros? ¿Tres
héroes?! Michel
Mourre
(centro) con los
poetas letristas
Ghislain de
Marbaix
(izquierda) y
Serge Berna
(derecha)
arrestados tras
manifestación
en Notre
Dame, Combat,
12 de abril de
1950



Semejante confrontación no era el estilo del estadounidense John Cage, quien ya se había dado a conocer como un compositor experimental a finales de los treinta. Tras descubrir el Budismo Zen, empezó a usar en su música el azar y el *I Ching*, el antiguo libro chino de la adivinación. Así como el escultor minimalista Donald Judd atacaría mucho después a la tradición europea por su supuesta obsesión con la composición, de la misma manera Cage rechazaba su aparente obsesión con la jerarquía, tanto en la forma como en sus logros. Negaba que ciertos compositores fueran sacrosantos. Como Chuck Berry, en la cita que abre este capítulo, Cage objetaba particularmente la deificación de Beethoven. En 1952 en Black Mountain Collage, una escuela liberal de artes experimentales en Carolina del Norte, comenzó con la ayuda del pintor Robert Rauschenberg, el bailarín Merce Cunningham, el poeta Charles Olson y el

pianista David Tudor, el primero de los que posteriormente serían descritos como 'Happenings'. En el mismo año, Tudor estrenó *4' 33"* de Cage, aparentemente una sonata para piano en tres movimientos en la que el intérprete, sentado frente al piano, levantaba sus manos como si fuera a empezar, entonces las levantaba dos veces más durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, como si empezara los movimientos que proseguían -pero nunca tocó una nota. Esto no era una broma o un insulto, aunque muchos entre el público lo tomaron así: después de los primeros tosidos incómodos, el público, si estaba preparado, podía detectar el canto de los pájaros a lo lejos, el pasar de los coches o el rechinar de la madera -el silencio era sorprendentemente ruidoso. Cage le estaba pidiendo a la gente que escuchara los sonidos que todo el tiempo estaban a su alrededor. La nada podía ser todo, si la actitud de uno era la correcta. 'Dejen que los sonidos sean ellos mismos' dijo -todos los ruidos eran música en potencia. De manera similar, Merce Cunningham trataba todos los movimientos del cuerpo como movimientos potenciales de danza. Desde 1951 en adelante, también usó el azar para determinar sus coreografías: sus bailarines se movían por todo el escenario, como moléculas en flujo, y no concentrándose en el centro del escenario, como en el ballet tradicional. Cunningham vio que semejante concentración tenía una desagradable asociación con clase y jerarquía, como en la distinción entre bailarines principales y el cuerpo de baile.

Walkaround
Time
1968
Coreografiado
por Merce
Cunningham
con diseño de
escenografía
por Jasper
Johns a partir
del Gran Vidrio
de Marcel
Duchamp



Cage describía la música como 'un juego sin propósito', pero 'este juego, no obstante, es una afirmación de vida -no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola'. En las raíces de su actitud había una creencia utópica de que la gente podía ser libre, podía 'tener sus propias vidas en vez de las vidas de segunda mano que la sociedad les ha dado'. Esto puede sonar similar a Lefebvre, pero Cage era un quietista: no veía necesidad de un cambio político, mientras que este era crucial para el argumento de Lefebvre. Cage se oponía a los juicios de calidad o valor, más de una vez le respondió enojado a algún entrevistador: '¿Por qué pierdes tu tiempo y el mío tratando de obtener juicios de valor? ¿No ves que cuando tienes un juicio de valor eso es todo lo que tienes? Son destructivos para nuestra labor, que es la curiosidad y la consciencia'.

**Robert
Rauschenberg**
White painting
(three panel)
1951



Las primeras obras de Robert Rauschenberg habían sido fuertemente influenciadas por el Expresionismo Abstracto, pero para 1953 estaba haciendo pinturas blancas. Consciente de que se ensuciarían, Rauschenberg le ordenó a un asistente que las repintara años más tarde. Mientras que el toque del artista era crucial para el Expresionismo Abstracto, lo que era crucial aquí no era cómo eran pintadas, sino aquello que revelaban: como Rauschenberg observó, 'tienen que ver con las sombras y las proyección de las cosas en su vacía blancura'. John Cage se refería a estas pinturas como 'aeropuertos para las luces, sombras y partículas'

**Robert
Rauschenberg**
*Erased De
Kooning
Drawing*
1953
Trazos de tinta
y crayón sobre
papel con
etiqueta escrita
con tinta a
mano en marco
de hoja de oro
48.3 x 35.9 cm



En el mismo año Rauschenberg abordó a Willem de Kooning, un artista al que admiraba particularmente, y le dijo que le gustaría hacer una obra de arte en reversa, es decir, borrándola. De Kooning estuvo de acuerdo, pero le dio un dibujo muy trabajado, de manera que a él también le costara trabajo. ¿Qué es lo que tenemos después de las seis semanas que según Rauschenberg le tomó borrarlo? ¿Era esto una sátira de la pintura gestual y su seriedad? ¿Era simplemente una broma que ahora vemos en un marco dorado? ¿El borrado simbólico de la figura artística paterna? ¿Es un fantasma de un dibujo de De Kooning o un dibujo terminado de Rauschenberg? ¿Puede un acto de aparente destrucción ser también un acto creativo? Las respuestas sólo pueden ser ambivalentes. Cuando en 1957 el crítico Leo Steinberg llamó por teléfono a Rauschenberg para discutir el *Erased De Kooning Drawing*, del que sólo había escuchado rumores, le preguntó si podría apreciarlo mejor si lo viera en vivo. Rauschenberg dijo que creía que no. 'Esto era', escribió Steinberg, 'la primera vez que me daba cuenta que el arte puede tomar esta nueva modalidad, dando vueltas como un satélite a través de la consciencia, más que ser un hecho físico'. Sin embargo, Rauschenberg consideraba al dibujo lo suficiente como para ponerlo en un marco dorado.

Ad Reinhardt
Abstract
Painting No.5
1962
152.4 x 152.4
cm
Tate Gallery,
Londres



El crítico más incisivo de la pintura gestual y sus pretensiones era, de hecho, un pintor -del que a menudo suele referirse equivocadamente como un Expresionista Abstracto- Ad Reinhardt. En una serie de ensayos escritos a partir de 1952, enfatizó la naturaleza tautológica del arte: 'La única cosa que se puede decir del arte es que es una cosa. El arte es arte-como-arte y todo lo demás es todo lo demás. El arte-como-arte no es nada sino arte. El arte no es lo que no es arte'. Como pintor, su obra, que siempre era más geométrica que gestual, se volvió cada vez más monócroma. En 1960 se había embarcado en lo que vio como las pinturas definitivas: lienzos de 152 x 152 cm. que parecían uniformemente negros pero que -cuando uno miraba lo suficiente- revelaban una composición cruciforme. De hecho cada cuadro estaba compuesto de nueve cuadrados casi negros. Paradójicamente, tanto estaba ensayando el fin de la pintura como la estaba purificando al deshacerse de todos sus elementos ilustrativos. Este era, por lo tanto, un arte completamente reflexivo, como lo fueron las primeras pinturas monócromas hechas por Kasimir Malevich y Alexander Rodchenko en Rusia.

Hay otra faceta importante de Reinhardt. Hacía caricaturas para revistas socialistas y cartones sobre el mundo del arte. En una un hombrecito vestido de traje señala una pintura abstracta y se burla, '¿Qué representa esto?' En la viñeta de abajo, al cuadro le salen piernas y un dedo que señala y grita al hombre sorprendido, '¿Qué es lo que tú representas?' El chiste aquí está en los dos significados de la palabra 'representar'; se implica que el hombre debe representar una posición política y ética. Para Reinhardt el verdadero arte necesitaba integridad moral. El desapego estético y el compromiso político no eran incompatibles.

Ad Reinhardt

'¿Qué es lo
que tú
representas?'

1945

Detalle de How

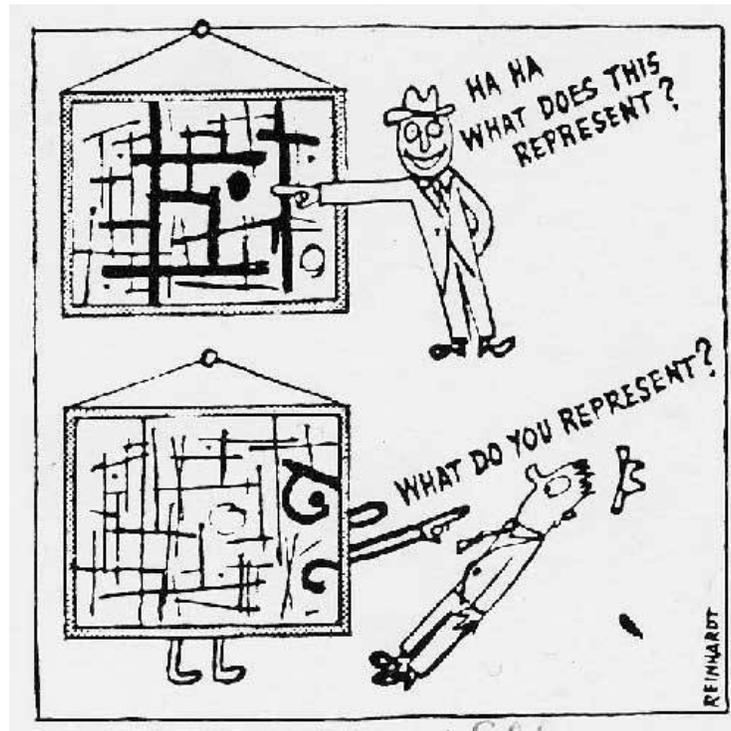
to look at a

Cubist

Painting, P.M.

27 de enero de

1946



En contraste, el grupo Gutai en Japón buscaba compromiso estético y desapego político. Gutai fue fundado en 1954 en Osaka por Jirô Yoshihara, quien ya era bien conocido como pintor abstracto. El principal objetivo de Yoshihara era crear un arte nuevo, vital y radical, en oposición a la abstracción academicista de segunda mano o al realismo socialista que se hacía por todas partes en Japón, especialmente en Tokio. Las obras mostradas en las exposiciones al aire libre de Gutai de 1955 y 1956 en Osaka eran, ciertamente, provocativas. Yoshihara, no obstante, bien consciente de que el Dadá japonés había sido prohibido en los años veinte por sus afiliaciones de izquierda, evadió cualquier referencia política abierta. En una exposición, Atsuko Tanaka colocó un cuadrado de 10 m de rayón rosa por encima del suelo para que ondulara con el viento. Sadamasa Motonaga colgó de los árboles contenedores transparentes llenos de agua coloreada -dijo que quería hacer arte con la lluvia. La línea de vinil blanco de 1,500 m de largo de Akira Kanayama estaba marcada con pasos que recorrían toda la exposición y terminaban en un árbol: ¿debe uno seguir los pasos y escalar el árbol? Cuando en 1956 unos periodistas de la revista *Life* fueron a ver al grupo, amablemente montaron una exposición de un día, que incluía una obra de Yoshihara que consistía de tres gallinas pintadas de rojo, verde y amarillo -una obra de arte verdaderamente viviente. Los editores, por supuesto, estaban buscando una historia entretenida, pero esto era demasiado extravagante y se negaron a publicarlo.

**Sadamasa
Motonaga**

Agua
1956

Tal como se
reconstruyó
para la Bienal
de Venecia de
1987



Los artistas de Gutai no sólo estaban invitando al espectador a ser partícipe del arte y la naturaleza, sino que también estaban invitando a la naturaleza a hacer la obra por sí misma. Yoshihara comentó que 'lo que estamos tratando de hacer es forjar lazos directos con la tierra y ceder a las condiciones naturales, como el sol, el viento o la lluvia'. Semejantes intenciones ideológicas serían sintomáticas de mucho del arte occidental posterior: la caminata de Kanayama prefigura las de Stanley Brown y Richard Long (ver Capítulos 3 y 4).

Jirō Yoshihara
Gallos pintores
9 de abril de
1956
Performance
en Amagasaki,
cerca de Ahiya



¿Por qué, aunque brevemente, ocurrió un movimiento tan radical en Japón, en donde el arte había estado imitando los modelos de occidente con una reverencia tan servil? Podemos relacionarlo con un colapso en la credibilidad de la creencia popular y la autoridad tradicional después de

las humillaciones de la Segunda Guerra Mundial. De igual manera, al cuestionar la naturaleza del arte, estos artistas estaban jugando con el hecho de que antes de mediados del siglo XIX, cuando Japón fue forzado por primera vez a tener tratos con occidente, no había una palabra japonesa para arte como un concepto autónomo aparte. Gutai prometía un arte que no era autónomo, pero que estaba más integrado con la naturaleza y su estilo de vida de lo que era posible en el Modernismo de occidente. En sus buenos tiempos, antes de que sus miembros volvieran a hacer pinturas gestuales en el estilo occidental, Gutai era un arte de lo 'cotidiano' así como un nuevo arte 'oficial'.

Nadie estaba menos interesado en lo político o lo cotidiano como el francés Yves Klein. Era una figura carismática, una extraña mezcla del místico y el charlatán. Su amigo de la escuela, el artista Arman, cuenta que Klein dijo, 'el cielo azul es mi primera obra de arte' y lo firmó en 1948 (sobre dónde o cómo lo firmó sigue siendo un misterio). El elemento principal de su producción artística eran pinturas monócromas, en especial, azules. Estaba por patentar el pigmento en particular que usaba para los monócromos azules como Azul Internacional Klein en 1960. En cierto sentido estas eran anti-pinturas: sus padres habían sido pintores y detestaba la mística del medio. Para evitar el 'toque del artista', rociaba el pigmento sobre el lienzo o en esponjas, las cuales pegaba a los cuadros o exhibía como esculturas.

Yves Klein
Esculturas
azules sin título
y bajorrelieves
monócromos
azules
1957-1961

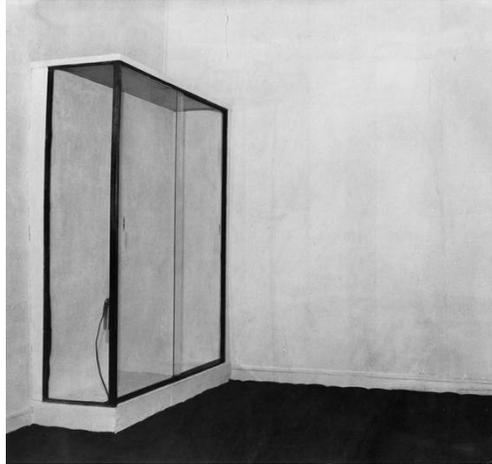


Azul era el color del cielo, o del espíritu, tal como aprendió del culto místico del Rosicrucianismo. Este ofrecía liberación: 'A través del color, experimento un sentimiento de completa identificación con el espacio, soy verdaderamente libre'. La meta de su obra era lo inmaterial, 'quiero crear

obra que sea espíritu y mente'.

Klein había estado presente en el estreno de la película *Aullidos a favor de Sade* y Debord, que veía el misticismo de Klein con desdén, alegó que su película, con su monócromo continuo, le había dado a Klein la idea para sus cuadros. Pero la intención de Klein era radicalmente distinta a la de Debord.

Yves Klein
Le Vide
Galería Iris
Clert
1958



Para su exposición *Le Vide (El Vacío)* en la galería Iris Clert en París en 1958, Klein creó un 'vacío' -o 'zona de sensibilidad pictórica invisible'- al quitar todos los muebles y pintar las paredes de blanco.

Antes de entrar, a quienes asistieron a la visita privada se les dio un coctel azul (hecho de ginebra, Cointreau y azul de metileno), dando como resultado que orinaran azul los días siguientes. A diferencia de Duchamp, al desmaterializar el objeto artístico Klein no buscaba desmitificarlo, sino, más bien, re-mitificarlo. Sus ambiciones continuaron: en 1960 presumió haber saltado o volado, es decir, haber entrado literalmente en el vacío. Para probar esto, volvió a poner en escena el salto para un fotógrafo. La fotografía, sin que fuera sorpresa para nadie, está manipulada: una docena de estudiantes de judo esperaban abajo, sujetando una lona para que Klein cayera en ella.

Debido a su entusiasmo por la autopromoción (como atestigua el periódico que produjo, aunque sólo por un día, dedicado únicamente a sus propias hazañas) y a su carisma, el mensaje de Klein fue dispersado ampliamente. Expuso o hizo presentaciones en ambas costas de los Estados Unidos así como por toda Europa. Tuvo una exposición particularmente famosa en Milán en 1957, en la que exhibió once pinturas monócromas idénticas, cada una separada de la pared por una varilla,

como para enfatizar su materialidad, y cada una con precios diferentes según su 'sensibilidad pictórica' específica.

Yves Klein
Dimanche - Le
journal d'un
seul jour
27 de
Noviembre de
1960
Con la
fotografía de su
salto en el
vacío

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO
UNIQUE

FESTIVAL D'ART
D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

SEANCE DE 9 HEURES A 24 HEURES

La Révolution bleue continue

Dimanche
27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

THEATRE DU VIDE

UN HOMME DANS L'ESPACE !

ACTUALITE

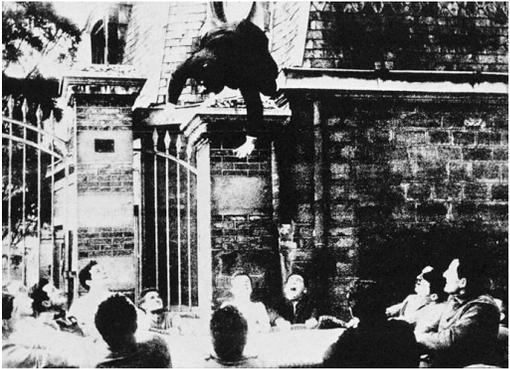
1. L'actualité de la semaine...
2. L'actualité de la semaine...
3. L'actualité de la semaine...
4. L'actualité de la semaine...
5. L'actualité de la semaine...
6. L'actualité de la semaine...
7. L'actualité de la semaine...
8. L'actualité de la semaine...
9. L'actualité de la semaine...
10. L'actualité de la semaine...
11. L'actualité de la semaine...
12. L'actualité de la semaine...
13. L'actualité de la semaine...
14. L'actualité de la semaine...
15. L'actualité de la semaine...
16. L'actualité de la semaine...
17. L'actualité de la semaine...
18. L'actualité de la semaine...
19. L'actualité de la semaine...
20. L'actualité de la semaine...
21. L'actualité de la semaine...
22. L'actualité de la semaine...
23. L'actualité de la semaine...
24. L'actualité de la semaine...
25. L'actualité de la semaine...
26. L'actualité de la semaine...
27. L'actualité de la semaine...
28. L'actualité de la semaine...
29. L'actualité de la semaine...
30. L'actualité de la semaine...
31. L'actualité de la semaine...
32. L'actualité de la semaine...
33. L'actualité de la semaine...
34. L'actualité de la semaine...
35. L'actualité de la semaine...
36. L'actualité de la semaine...
37. L'actualité de la semaine...
38. L'actualité de la semaine...
39. L'actualité de la semaine...
40. L'actualité de la semaine...
41. L'actualité de la semaine...
42. L'actualité de la semaine...
43. L'actualité de la semaine...
44. L'actualité de la semaine...
45. L'actualité de la semaine...
46. L'actualité de la semaine...
47. L'actualité de la semaine...
48. L'actualité de la semaine...
49. L'actualité de la semaine...
50. L'actualité de la semaine...
51. L'actualité de la semaine...
52. L'actualité de la semaine...
53. L'actualité de la semaine...
54. L'actualité de la semaine...
55. L'actualité de la semaine...
56. L'actualité de la semaine...
57. L'actualité de la semaine...
58. L'actualité de la semaine...
59. L'actualité de la semaine...
60. L'actualité de la semaine...
61. L'actualité de la semaine...
62. L'actualité de la semaine...
63. L'actualité de la semaine...
64. L'actualité de la semaine...
65. L'actualité de la semaine...
66. L'actualité de la semaine...
67. L'actualité de la semaine...
68. L'actualité de la semaine...
69. L'actualité de la semaine...
70. L'actualité de la semaine...
71. L'actualité de la semaine...
72. L'actualité de la semaine...
73. L'actualité de la semaine...
74. L'actualité de la semaine...
75. L'actualité de la semaine...
76. L'actualité de la semaine...
77. L'actualité de la semaine...
78. L'actualité de la semaine...
79. L'actualité de la semaine...
80. L'actualité de la semaine...
81. L'actualité de la semaine...
82. L'actualité de la semaine...
83. L'actualité de la semaine...
84. L'actualité de la semaine...
85. L'actualité de la semaine...
86. L'actualité de la semaine...
87. L'actualité de la semaine...
88. L'actualité de la semaine...
89. L'actualité de la semaine...
90. L'actualité de la semaine...
91. L'actualité de la semaine...
92. L'actualité de la semaine...
93. L'actualité de la semaine...
94. L'actualité de la semaine...
95. L'actualité de la semaine...
96. L'actualité de la semaine...
97. L'actualité de la semaine...
98. L'actualité de la semaine...
99. L'actualité de la semaine...
100. L'actualité de la semaine...

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Sensibilité pure

ESPACE. LIU-MING.

SUITE EN PAGE 2



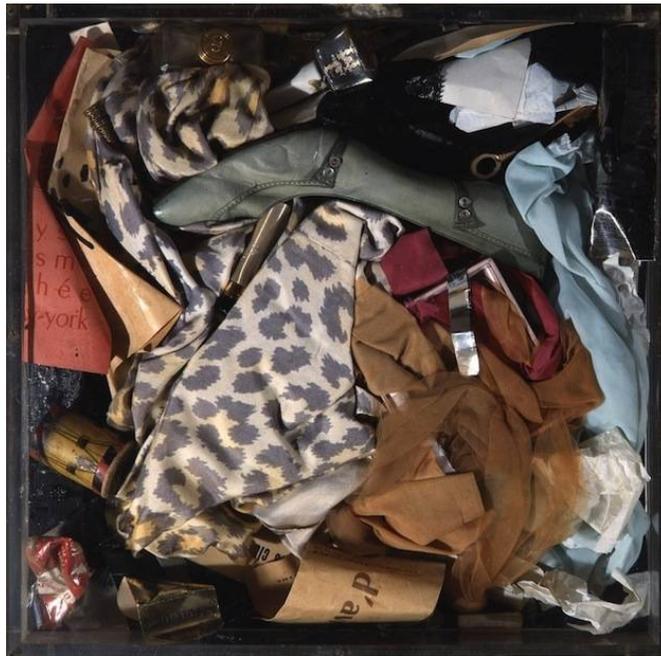
Klein ha sido asociado frecuentemente con el grupo de los Nuevos Realistas. El 27 de octubre de 1960, en el departamento de Klein, el crítico Pierre Restany conoció a Arman, Daniel Spoerri y otros artistas que trabajaban con desechos urbanos o pósters desgarrados, y los Nuevos Realistas fueron fundados oficialmente. Su obra, junto con las primeras obras de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, ha sido etiquetada como Neo Dadá. Los Happenings e instalaciones de Allan Kaprow y los objetos hechos por el grupo Fluxus (ver Capítulo 3) también han sido enlistados bajo esta etiqueta. Restany había escrito a principios de ese año lo que serviría como el manifiesto de los Nuevos Realistas: en resistencia a creer en la 'eterna inmanencia de ciertos nobles géneros y de la pintura en particular', se enfocaron en lo que describieron como una sociología del mundo que estaba siendo creado a su alrededor, ya fuera 'desgarrando pósters, por la atracción del objeto, de la basura doméstica o los restos del comedor'. Esta era 'la apasionante aventura de lo real, percibida en sí misma y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa'. Detrás de la florida prosa de Restany, esto suena notablemente a otro intento, como el de Lefebvre, por sobreponernos a nuestra alienación y reconectar con el mundo físico, pero el manifiesto carece de la exigencia por el cambio político y social. De hecho, rechaza conscientemente la 'agresividad'. Está mucho más cerca de la filosofía apolítica de aceptación zen de John Cage. Las siguientes actividades de estos artistas ciertamente los exhiben enamorados de su mundo: bromistas, más que críticos del sistema de mercancías. Klein había sido incluido en el grupo (¿qué interés tenía él en los desechos urbanos?) en parte porque era un amigo cercano, pero también en parte porque el aura de espiritualidad encantadora pero completamente falsa que dejaba a su paso era aún a lo que ellos buscaban.

Quizá la exposición del Nuevo Realismo por excelencia haya sido inaugurada cuatro días antes de la fundación del grupo: *Le Plein (Lleno)* por Arman en la galería Iris Clert. Consistía de toda la basura, encontrada por el artista en la calle, que pudo meter en la galería. Era el contrapunto perfecto a la exposición *Le Vide* de Klein. Cuando Iris Clert le pidió a cuarenta y un artistas que hicieran un retrato de ella para una exposición en 1960, el de Arman era una colección de cosas que ella había usado: un zapato, ropa interior y cosméticos. Esto apesta a fetichismo, tanto Freudiano como Marxista (el zapato es, apropiadamente, de tacón). También podemos notar que Arman presenta al artista como un coleccionista, uno bastante compulsivo. Su acercamiento, inevitablemente, no cuestiona nada -todo se estaba volviendo un readymade.

Arman
Le Plein
Galería Iris
Clert
1960



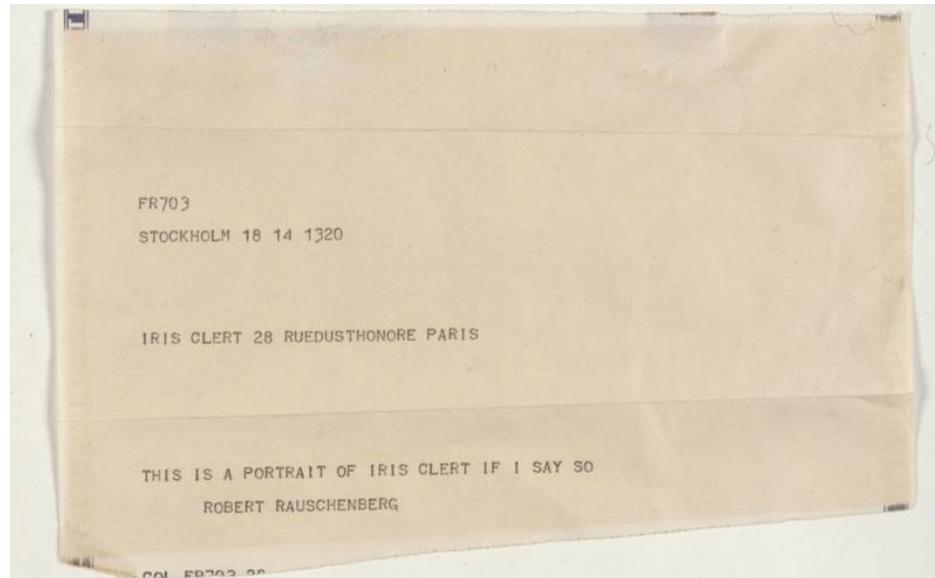
Arman
Retrato
Hablando de Iris
Clert
1960
Objetos
personales bajo
plexiglás
41 x 42 x 8.5
cm
Galerie
Beaubourg,
Vence



Duchamp, en 1963, dijo (erróneamente) que mientras que él sólo había hecho de diez a doce readymades en toda su vida, el Neo Dadá estaba basado en la repetición injustificada. 'Me di cuenta muy pronto', dijo dos años antes, 'del peligro de repetir indiscriminadamente esta forma de expresión y decidí limitar la producción de "readymades" a un pequeño número anual. Estaba consciente en aquella época que, incluso más para el espectador que para el artista, *el arte es una droga que genera dependencia,*

y yo quería proteger mis “readymades” de esa contaminación'. Una confirmación más de que el Neo Dadá era una adaptación exuberante pero ligeramente superficial de Duchamp se da en la contribución de Rauschenberg a la exposición, un telegrama que decía, 'Este es un retrato de Iris Clert si yo lo digo'.

Robert Rauschenberg
This is a
portrait of Iris
Clert if I say so
1960



Como Duchamp anotó, el Neo Dadá no introducía objetos del mundo real para retar al arte, sino para volverlos arte. Aquí había una carencia de espíritu crítico: si uno presenta habitualmente objetos coleccionados, eventualmente se vuelven una marca tanto como la firma de un pintor. Reconocemos las acumulaciones de Arman de la misma forma que reconocemos los chorreados de Jackson Pollock. De hecho, el éxito comercial de un artista como Arman radicaba precisamente en la naturaleza repetitiva y reconocible de sus acumulaciones. A fin de cuentas, los Nuevos Realistas, a pesar de su novedad formal, aceptaban la cultura material tal como era. Llevaban a cabo una sociología o arqueología de la vida contemporánea: no buscaban cambiarla, sino meramente documentarla.

Quizá las obras Neo Dadá más provocativas eran las de Daniel Spoerri. Para sus cuadros-mesa, los platos, botellas y vasos que se dejaban en la mesa al final de una comida eran fijados. Volteados noventa grados y colgados en la pared, invitaban a uno a ver cierto valor estético en la manera en que la gente disponía estos elementos inconscientemente. Su obra sugiere un acercamiento más perplejo al consumo que Arman y un interés mucho mayor en el paso del tiempo. La obra más conocida e influyente de Spoerri era, de hecho, su libro *Topografía Anecdótica del Azar*, publicado por primera vez en 1962, en el que analizaba, en parte como un

explorador y en parte como un coleccionista de memorabilia, los ciento y un objetos que estaban en su mesa el 21 de febrero de 1962 a las 8:07 pm.

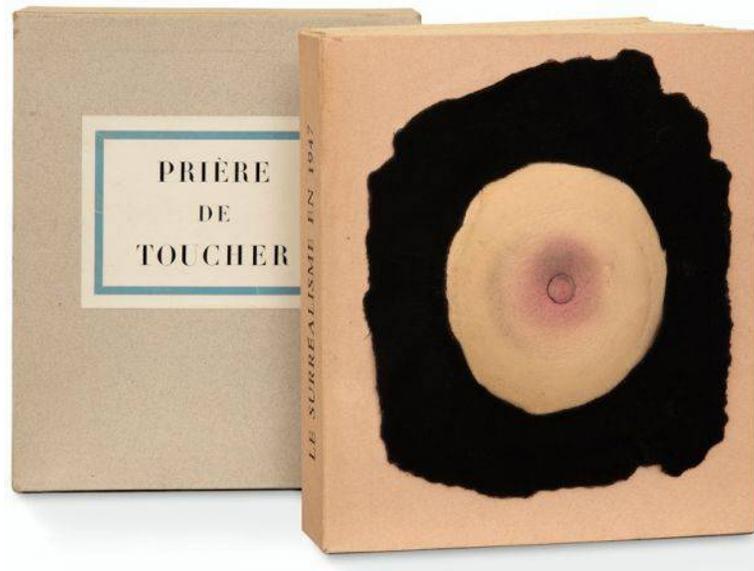
Daniel Spoerri
Almuerzo
1972
Collage sobre
madera
70 x 71 x 34 cm



Un apoyo para todas estas actividades Neo Dadá fue el redescubrimiento mismo de Dadá y de Duchamp en particular. En 1951 Robert Motherwell había publicado una compilación de textos Dadá. Sin embargo, omitió significativamente los textos más políticamente motivados asociados con el Dadá de Berlín y le dio un espacio excesivo a París, donde Dadá había degenerado en un 'ismo', tan sólo otro movimiento artístico. No obstante, el libro de Motherwell dio acceso a una tradición olvidada -o 'anti-tradición'- del Modernismo. Artistas como Allan Kaprow atesoraban el libro. Muchos años después Motherwell anotó que:

Dadá parecía verdaderamente muy excéntrico, aunque no necesariamente entendíamos sus programas sociopolíticos. No creíamos, como los Dadaístas creían en 1916, que el mundo se había vuelto loco y no había redención a la vista -su corriente del cinismo. Más bien sentíamos que aquí había libertad para ordenar el mundo real de maneras extrañas. Era un descubrimiento, una embriagadora especie de apetito por los escombros, por los desechos baratos, por un nuevo tipo de involucramiento en la vida cotidiana sin juicios al respecto, fueran sociales o políticos.

Marcel
Duchamp y
André Breton
Favor de tocar
Catálogo de la
Exposición
Surrealista de
1947



Arman sabía de Duchamp desde 1948, cuando Yves Klein le dio una copia del catálogo de la exposición Surrealista de 1947 (con un seno falso en la portada, escogido por Duchamp, que decía 'Favor de Tocar'). Spoerri había descubierto a Duchamp en 1952, pero erróneamente creía que estaba muerto y que había sido un retrete, no un urinal, lo que había puesto en un pedestal. Un malentendido como este es característico del estatus mítico que Duchamp había adquirido en esos tiempos. No fue sino hasta 1959 que el primer libro sobre Duchamp, por Robert Lebel, fue publicado; el mismo año en que Johns y Rauschenberg finalmente lo conocieron. Pero todos tomaron lo que querían de Duchamp. Rauschenberg dijo que no 'creía que Duchamp considerara sus obras como sólo gestos, más de lo que yo consideraba que el *Erased De Kooning Drawing* fuera un gesto. Su *Rueda de Bicicleta* es una de las esculturas más bellas que he visto'. Duchamp estaba, por supuesto, bien vivo, aunque no produciendo mucho -supuestamente estaba 'guardando silencio', habiendo dejado de hacer arte desde hacía mucho para jugar ajedrez. Pero si no estaba particularmente activo como artista *per se*, su figura y su reputación estaban por expandirse enormemente: no menos de cincuenta entrevistas fueron transmitidas o publicadas en sus últimos diez años de vida. Al parecer, para su sorpresa, se había vuelto un oráculo.

El trasfondo político del Nuevo Realismo era el colapso del colonialismo francés: la élite del ejército francés había sido rodeada e inesperadamente forzada a rendirse en 1954 por el ejército vietnamita en Dien Bien Phu. El mando francés en Argelia se estaba deteriorando. Pese a las afirmaciones de los medios franceses de que su imperio estaba unido, estaba colapsando. ¿Cómo podía afirmar la cultura francesa que era una fuerza

civilizadora única cuando estaba asociada con las salvajes represalias contra los árabes en Argelia, con la tortura e inmediata ejecución de los sospechosos allí y en Asia? Los Nuevos Realistas tenían muy poco que decir al respecto.

Sin embargo, los artistas y teóricos de la Internacional Situacionista sí tenían qué decir, y buscaban el cambio. Para ellos, el Neo Dadá y su posterior derivado, el Pop Art, era 'caracterizados material e "ideológicamente" por su *indiferencia* e insípida complacencia. El grupo fue formado en 1957, un año después de una conferencia en Alba entre miembros de la Letrista Internacional (¡un grupo disidente de los Ultra Letristas!) y el Movimiento para la Bauhaus Imaginista. Este último grupo había sido fundado en 1953 por Asger Jorn en oposición al intento de Max Bill de restaurar la Bauhaus, con su desapegada ética del funcionalismo. Jorn llamaba a una educación a través de la actividad experimental en vez de la pedagogía, a través del autodescubrimiento más que por una instrucción dogmática. Creía que los artistas debían curar las heridas de la sociedad, no sólo diseñar curitas.

Los principales protagonistas del Situacionismo eran Guy Debord, Constant, Asger Jorn y Giuseppe Pinot-Gallizio. Alentados por las rebeliones contra el gobierno comunista en Polonia y Hungría (lamentablemente muy breves), las huelgas en la España fascista y el éxito de la insurrección argelina, veían la posibilidad de una nueva sociedad y el fin de un arte tradicional a favor de un 'urbanismo unitario', en el que arte y vida coexistieran.

Giuseppe
Pinot-Gallizio
trabajando en
sus Pinturas
Industriales
1958



Como los Dadaístas y los Letristas antes que ellos, los Situacionistas creían en las provocaciones. En la conferencia de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en Bruselas en 1958, colmaron con folletos injuriosos a los funcionarios reunidos. Las mayores manifestaciones artísticas de los Situacionistas eran las 'pinturas industriales' de Pinot-Gallizio, expuestas en 1958 y 1959 en tiras de más de cien metros de largo. Como eran pinturas para todos y para ser usadas por todos, se cortaba un metro para cualquier posible comprador. Para mostrar un posible uso, modelos desfilaron usando muestras en la inauguración de 1958 en Milán. Constant había dejado de hacer pinturas, y en su proyecto *Nueva Babilonia* exhibió maquetas de ciudades visionarias, en las que la gente pudiera deambular a voluntad. Muy influenciados por Lefebvre y su crítica de los aspectos alienantes de la ciudad moderna, los Situacionistas estaban tratando de crear un nuevo urbanismo donde la gente pudiera ser libre y no esclavos ideológicos. El andar de un individuo no tenía que ser una carrera de la casa al trabajo y de regreso, sino un meandro o una aventura a través de la ciudad, abierta a todas sus posibilidades -en el término Situacionista, una *dérive*.

Constant
Nieuwenhuys
Nueva
Babilonia,
Rode Sector
1958

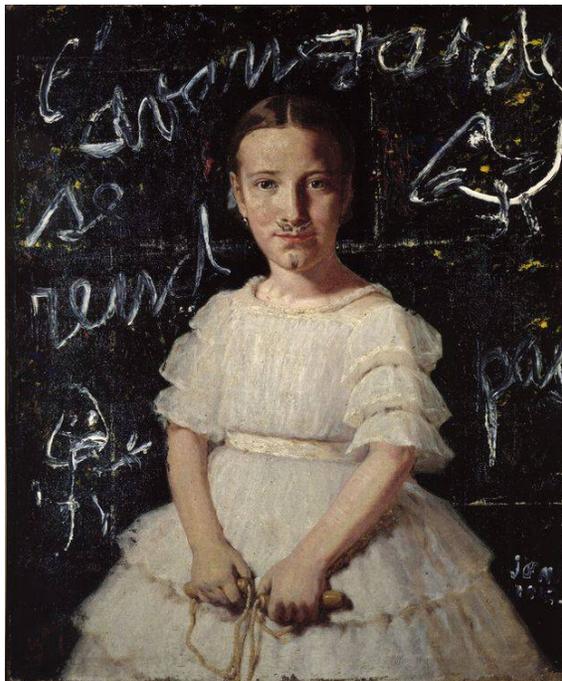


Si el arte iba a desaparecer en este nuevo y mejorado mundo, entonces la necesidad de artistas sería cuestionable. Como Asger Jorn escribió nueve años después, 'El anti-arte de finales de los cincuenta y principios de los sesenta declaraba que el arte visual era un medio inútil para la creatividad y el pensamiento. Era la radiación del arte en la existencia pura, en la vida social, en el urbanismo, en la acción y en el pensamiento lo que se consideraba importante'. Dadas sus perspectivas sobre el estatus del arte -'nuestra participación en el arte experimental es una crítica del arte'- no es de sorprender que los teóricos hayan expulsado gradualmente a los

artistas del movimiento Situacionista: Pinot-Gallizio fue expulsado en 1960; Constant, disgustado, renunció poco después. Para 1963 Debord contó las expulsiones y notó que veintitrés de los veintiocho miembros que habían sido expulsados eran artistas. 'El arte', alegaban, 'sólo puede realizarse *siendo suprimido*'.

Otro concepto clave del Situacionismo era el *détournement*, que podría traducirse como 'desviación'. Era un intento por expandir las nociones de parodia, plagio y collage. Como Debord y Gil Colman (otro teórico) habían escrito en 1956, 'como la negación de la concepción burguesa del arte y del genio artístico se han vuelto obsoletas, el dibujo (de Duchamp) de un bigote sobre la Mona Lisa ya no es más interesante que la versión original de ese cuadro. Ahora debemos llevar este proceso al punto de negar la negación'. En las revistas Situacionistas encontramos muchos ejemplos de mapas que han sido *détourné*: en uno, a todas las ciudades importantes de Francia se les han cambiado los nombres por los de pueblos argelinos. Los antiguos significados están perdidos y son suplantados por otros nuevos y subversivos.

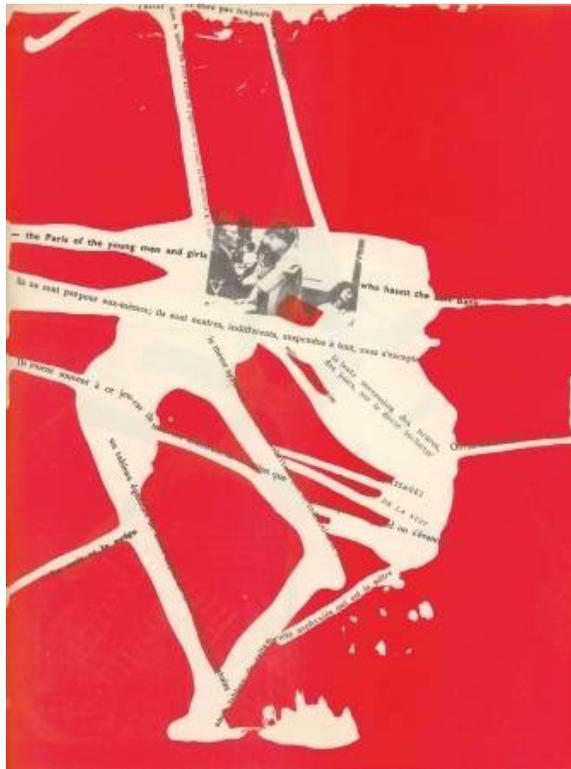
Asger Jorn
La vanguardia
no se rinde
1962
Óleo sobre tela
73 x 60 cm



Los *détournement* de Asger Jorn se hacían tomando pinturas de aficionados que compraba en mercados de pulgas y pintándoles encima con figuras infantiles, monstruos, manchas y consignas. Era una especie de eutanasia para sus viejos y agotados significados: pero otros significados nuevos e inesperados podían nacer de estas colisiones de lenguaje visual. En uno, un retrato de una mujer burguesa, le agregó un bigote y la pinta 'La

vanguardia no se rinde'. De manera similar, en un libro en colaboración, *Memorias*, Guy Debord despliega caricaturas, mapas, fotografías, pedazos de textos de periódicos, novelas y anuncios, mientras que Jorn les dibujaba líneas, garabatos y borrones encima. El ojo es forzado en una *deriva* alrededor de este espacio 'urbano'. La responsabilidad recae en este 'ojo', en el lector, para obtener un sentido de la 'historia' de estos canales y áreas de texto e imágenes. La 'historia', de hecho, se relaciona con la historia de Debord y los Situacionistas. El libro es probablemente el más exitoso intento de enredar lo visual y lo verbal, algo que originalmente buscaban los Letristas.

Guy Debord y
Asger Jorn
Página de
Mémoires
1959



En mayor o menor medida, toda la obra anteriormente discutida ayudó a crear un espacio -por periférico que pueda parecer- en el que un arte que fuera tanto crítico como autocrítico pudiera aparecer. La obra de Yves Klein y del italiano Piero Manzoni le dan forma al proyecto Conceptual más evidentemente. Ambas obras estaban enmarcadas como una investigación. A Manzoni le afectó mucho la exposición de pinturas monocromas de Klein en Milán en 1957. A finales de ese año comenzó a hacer lo que él llamaba 'ácromos'. Inicialmente estos eran hechos con yeso puro sobre lienzo, pero más tarde Manzoni empapó la tela en caolín (barro cerámico blanco) y la aplicó al lienzo. Sus intenciones se parecían a las de Klein: '¿Por qué no', escribió en 1960, 'vaciar este recipiente, liberar esta superficie, tratar de descubrir el significado ilimitado de un espacio total, de un arte puro y absoluto?' Manzoni creía que la materia pura podía ser

transformada en energía pura: 'la expresión, la ilusión y la abstracción son ficciones vacías. No hay nada que decir. Sólo hay que ser, sólo hay que vivir'.

Piero Manzoni

Ácromo

1958

Caolín sobre

tela

100 x 80 cm



Piero Manzoni

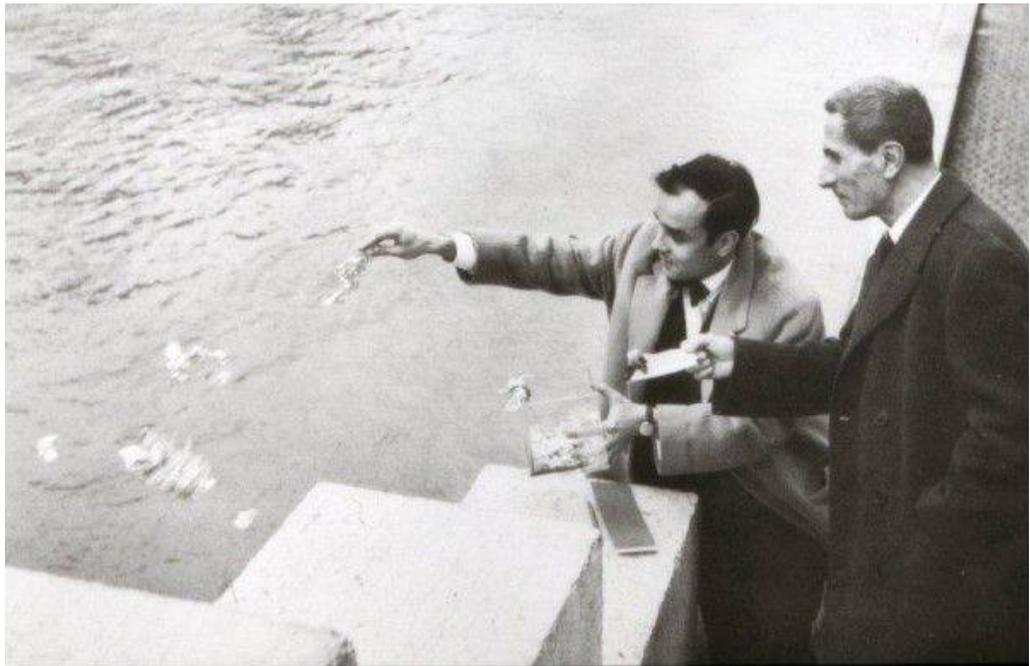
Línea 18.82 m

1959



En 1959, Manzoni había empezado a dibujar líneas en hojas de papel, las enrollaba y las sellaba en cajas. En las cajas escribía la medida de la línea, la fecha y, por supuesto, su firma. He aquí una obra verdaderamente invisible e inmaterial: si se rompía el sello dejaba de ser arte. Como con el *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg, sólo el conjunto podía constituir la obra de arte. El espectador tenía que confiar en que de verdad había una línea adentro. Debía hacer un acto de fe. Si podía hacer otro acto de fe, podía comprar el aliento del artista (de hecho, una caja que contenía un globo y un tripié para ponerlo). Manzoni era rudo con los precios: la caja la vendía en 30,000 liras (alrededor de \$30 dólares), pero también estaba preparado para inflar el globo en el futuro por un costo de 200 liras (20 centavos de dólar) por litro de aire. Pronto, los globos que infló (y selló con un sello de plomo) se desinflarían, masas arrugadas en sus bases de madera, como las reliquias de un santo.

Yves Klein
Zona de
sensibilidad
pictórica
inmaterial
vendida a
Claude Pascal,
4 de febrero de
1962



En el mismo año Klein llevó la lógica conceptual de *Le Vide* a su conclusión: empezó a intercambiar 'Zonas de Sensibilidad Pictórica Inmaterial' (literalmente nada) por una cantidad fijada en oro. En 1962, tras haber cobrado en hoja de oro, Klein esparció la mitad del oro en las aguas del río Sena. Entonces, como previamente fue acordado, el comprador quemó el *Recibo de lo Inmaterial* de Klein. De manera que no había prueba alguna de que ninguno de los dos hubiera poseído la obra invisible. La producción, la compra y la propiedad de la obra de arte se habían vuelto un misterio, o un ritual.

Piero Manzoni
firmando el
brazo de una
mujer
1961



La exploración de Manzoni acerca del rol del artista como mago o bromista continuó. En una exposición en Copenhague coció huevos y los marcó con su huella dactilar. Invitó al público a comérselos, de manera que en setenta minutos toda la exposición había sido consumida. Empezó a firmar personas (en partes o completa, una pierna o un brazo, o todo el cuerpo, por un periodo de tiempo o a perpetuidad) como obras de arte auténticas. El artista belga Marcel Broodthaers y el novelista y semiólogo italiano Umberto Eco eran dos de las personas que firmó. También se había sacado fotos saliendo del baño, con una sonrisa de oreja a oreja, sosteniendo en su mano derecha una pequeña lata. Como cada una de las noventa latas que llenó, llevaba la leyenda 'Mierda de Artista, contenido, 30 gr. neto, recién conservada, producida y enlatada en Mayo de 1961'. Debían ser vendidas, literalmente, por su peso en oro.

Piero Manzoni
Mierda de
Artista
1961



Aunque el concepto pudiera parecer que destruye el estatus del objeto, de hecho sólo lo cambia. Ciertamente es difícil ver las latas de la mierda de artista en términos estéticos, pero retienen cierta fascinación perversa. (Manzoni siempre había tenido un robusto sentido del humor y un mayor sentido de la ironía que Klein.) En parte, esto es por la inversión de valores. Hay un énfasis en el proceso y en la realización que continúa en mucho del Arte Conceptual Europeo (ver Capítulo 5). En este énfasis en el cuerpo (o sus productos) y en lo subversivo, así como en el rigor con el que llevaba a cabo sus conceptos, Manzoni estableció un prototipo importante.

Tanto Klein como Manzoni habrían de morir jóvenes: Klein en 1962, su condición cardíaca empeoró por su vicio a las anfetaminas y por los solventes que usaba para rociar su pintura azul; Manzoni en 1963, su salud también se había visto afectada por los químicos que usaba. Es posible ver el cuerpo de obra de Klein como completo -al final de su vida parecía estar repitiéndose a sí mismo- pero no podemos decir lo mismo de Manzoni. Había muchos proyectos que planeó pero nunca llevó a cabo, como soltar a veinte gallinas blancas en un museo (un ácromo vivo y cacareante); o bardar su espacio en una exposición y colocar una nota que dijera 'Aquí está el espíritu del artista'.

Piero Manzoni
Pedestal del mundo
(Homenaje a Galileo)
1961



3

Falso, Radical y Obstinado *Realidades a Principios de los 60*

Nobody ever taught you how to live out on the street
And now you're going to have to get used to it...
How does it feel to be on your own
With no direction home
A complete unknown,
Like a rolling stone?

Bob Dylan, 'Like a Rolling Stone', 1965

Un hombre puede poseer el sentido de su presencia en el mundo como un todo real vivo y, en un sentido temporal, como una persona continua. En cuanto tal, puede vivir en el mundo y tratar con los otros. Un mundo y unos otros experimentados como igualmente reales, vivos, enteros y continuos. Tal persona, en lo fundamental, ontológicamente segura saldrá al encuentro de todos los azares de la vida, social, ética, espiritual y biológica desde un sentido centralmente firme de su propia realidad e identidad, así como de la de las demás personas.

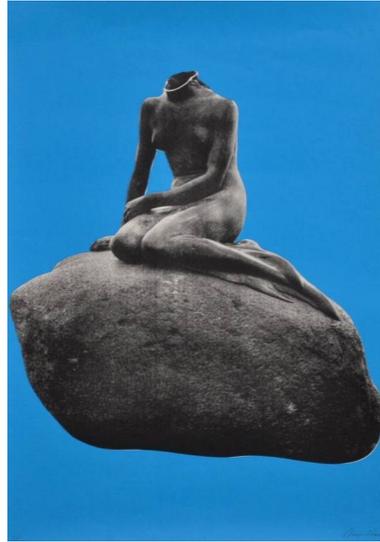
R D Laing, *El Yo dividido*, 1960

El inicio de los sesenta fue una época, para el mundo occidental, de aparente paz y riqueza. Pero detrás de una complacencia superficial había varias señales tanto de una tensión subyacente como de malestar social. En su popular e influyente libro sobre la esquizofrenia *El Yo Dividido*, citado arriba, el psiquiatra R D Laing habla de la gente en términos de seguridad e inseguridad ontológica: si eran capaces de relacionarse consigo mismos, con otras personas y con el mundo. ¿Existía entonces una enfermedad mental potencialmente implícita en todos más que ser sólo una anomalía ocasional? En 1960 en la Universidad de California en Berkeley, estudiantes militantes fueron atacados por la policía armada. En 1963, 200,000 personas marcharon a Washington exigiendo igualdad de derechos para negros y blancos. Las canciones de protesta de Bob Dylan se volvieron el himno de los jóvenes afectados. Y subrepticamente el gobierno estadounidense estaba enviando un mayor número de 'consultores' al sur de Vietnam en un intento por enfrentar a infiltrados comunistas del norte.

La guerra fría continuaba: el muro de Berlín se construyó en 1961, congelando el estatus dividido de Europa. En 1964, la cabeza de la amada estatua de la Sirenita en Copenhague fue cortada, se presume que por

miembros de la Segunda Internacional Situacionista (cuyos miembros incluían a Jørgen Nash), posiblemente como protesta contra el sentimentalismo institucionalizado.

Jørgen Nash
Sirenita
Decapitada
1972
Serigrafía
70 x 50 cm



Es en esta atmósfera de aparente alegría pero incipiente resentimiento que emerge el arte Conceptual de los sesenta. La discrepancia entre apariencia y realidad era otro tema contemporáneo recurrente y sería un interés que permanecería en el arte Conceptual. En general, las artes reflejan el aparente contento de la sociedad: las brillantes y coloridas pinturas abstractas y esculturas de la época resumen la era del consumo, con su interés en incrementar la escala y los nuevos materiales. Sin embargo, así como uno puede sentir una cierta malicia en la política, también puede hacerlo en el arte. Había un creciente descontento con sus instituciones -los museos y las galerías- y un creciente enfado con las formas tradicionales: los artistas poco a poco se presentaban no sólo como experimentales sino como 'alternativos'. No era un asunto de mejorar el arte, sino también de hacer otro tipo de arte.

**Kenneth
Noland**
Gift
1961-62
Acrílico sobre
tela
182.9 x 182.9
cm
Tate Gallery,
London



Esto era en parte una resistencia al estatus quo crítico, como fue expresado por el crítico estadounidense Clement Greenberg. En artículos como 'Modernist Painting' de 1961, afirmaba que el Modernismo era una actividad autocrítica en la que los artistas que trabajaban en cada medio debían concentrarse en criticar ese medio nada más. 'La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería “puro” y en su “pureza” hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. “Pureza” significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas'. Esta forma atrozmente limitada de autocrítica parecía una doctrina perfecta para la era del capitalismo tardío, cuando todos y cada uno de los empleos estaban volviéndose más especializados. Para artistas como Robert Rauschenberg, que quería que su trabajo existiera en el hueco entre el arte y la vida, cruzar fronteras, y otros artistas que querían que el arte conservara un rol social, semejante división tan rígida de funciones y carreras era un anatema.

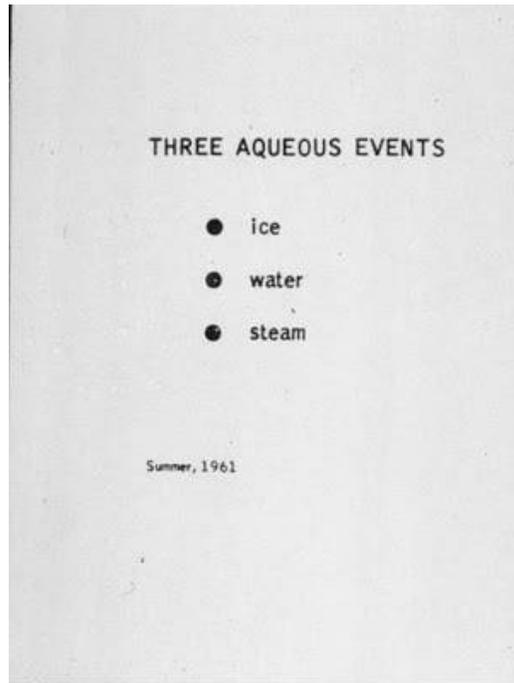
Allan Kaprow
18 Happenings
in 6 parts
Galería
Reuben, Nueva
York
1959



Los Happenings -término acuñado por Allan Kaprow en 1959 para su exposición *18 Happenings in 6 Parts* en la galería Reuben en Nueva York- eran una forma con la que los artistas buscaban escapar del rol del genio y darle poder al espectador, o más bien al participante. También eran una manera de escapar del museo y la galería. 'El romance del estudio, como el

de la galería y el museo, probablemente desaparecerá con el tiempo. Pero mientras, el resto del mundo se ha vuelto infinitamente accesible', señaló Allan Kaprow. Aunque estos performances se trataban abiertamente de libertad, de romper con la opresión, a menudo eran orquestados de forma bastante dictatorial. En uno de sus happenings, Claes Oldenburg le gritó a la audiencia. '¡No se sienten, párense!' John Cage y Marcel Duchamp, quienes estaban presentes, tomaron la decisión de sentarse.

George Brecht
Three aqueous
events
1961



Los happenings de George Brecht eran menos demostrativos: podía dejar un juego de cartas para que el espectador jugara, u objetos para que los desarrollaran. El espectador se volvía un jugador. Desde 1960 escribió instrucciones para eventos en tarjetas y las enviaba a sus amigos, quienes, como Kaprow anotó, 'podían llevarlas a cabo con discreción y sin ceremonia'.

DIRECCIÓN

**Póngase a observar una señalización
que indique direcciones para viajar**

. viaje en la dirección indicada

. viaje en otra dirección

Para la exposición colectiva *Environments, Situations, Spaces* en Nueva York en 1961, Brecht puso una silla común y corriente en la galería bajo una lámpara, otra en el baño y una más afuera, frente a la puerta de entrada. La obra era una modesta intervención: sentado uno en la silla también podía volverse una modesta y no demostrativa obra de arte.

George Brecht
Chair Events
1961
Silla colocada
afuera de la
Martha Jackson
Gallery, Nueva
York, para la
exposición
*Environments,
Situations,
Spaces*

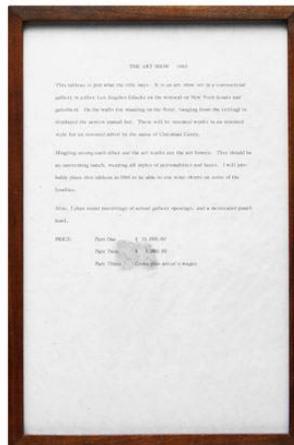


Marcel Duchamp seguía intrigando a una nueva generación de artistas. En 1963, a la edad de setenta y seis años, se le dio una exposición retrospectiva importante, aunque no en París o en Nueva York, sino en Pasadena, California. Pese a supuestamente haberse retirado del arte treinta y nueve años antes, había un complejo y sustancial cuerpo de obra y documentación (si es que uno puede hacer tal distinción con Duchamp). Para los muchos artistas de Los Angeles que asistieron a la visita privada, Duchamp parecía una alternativa que se agradecía ante el modelo Pollockiano del artista que sufre o, como Ed Ruscha lo puso, 'ni un monstruo, ni un genio. Era completamente abierto y amistoso; no un artista con tendencias bizarras'. Este era un nuevo modelo de conducta: el Duchamp ingenioso, inteligente, amable e irónico, en contraste con los briagos, angustiados y automitificados pintores de la Escuela de Nueva York.

El artista angelino Ed Kienholz había dejado la pintura a finales de los cincuenta y, en su lugar, había empezado a trabajar con objetos de verdad. Estos empezaron a hacerse más y más complejos hasta que se volvieron

ambientes a escala real, aunque eran caros y tomaba mucho tiempo hacerlos. Para resolver este problema, a partir de 1963 produjo lo que llamaba 'retablos concepto', en los que daba instrucciones para una obra que un propietario, si quería, podía mandar a hacer. El comprador podía comprar el concepto (con una placa metálica con el título), posteriormente encargar un dibujo de la obra y, entonces, con un tercer y más grande pago, tener la obra hecha. Cuatro de estos retablos concepto, incluyendo *State Hospital* y *The Portable War Memorial* fueron eventualmente construidos, pero la mayoría permanecieron sólo como 'conceptos'. Aunque ocasionalmente se refiere a estas como las primeras obras de arte conceptual, sus retablos concepto más bien eran, de hecho, un expediente necesario.

Ed Kienholz
The Art Show
 1963
 Placa de metal
 con el título,
 23.5 x 29.8 cm,
 con
 instrucciones
 enmarcadas, 34
 x 23.5 cm



Ed Kienholz
**The Portable
 War Memorial**
 1968



En general, los artistas Pop de Nueva York habían evolucionado de una posición Neo Dadaísta de jugar con objetos del mundo real en una manera bastante respetuosa a una presentación mucho más radical (o banal). Las primeras obras de Claes Oldenburg, como las de Rauschenberg, habían apuntado al espacio entre el arte y la vida, pegando basura de la calle de manera estrafalaria y fantástica. Para 1961, habiéndose movido de su estudio a una vieja tienda, creó *The Store*, un ambiente que simulaba la manera en que la cultura de consumo presentaba objetos a la venta. Era una ingeniosa parodia de la actividad comercial -y en particular del mercado del arte. Más de cien diferentes objetos eran presentados -incluyendo donas, pasteles, corsés y calzones-, y todo podía ser comprado a bajos precios. Los objetos no eran la cosa 'real', sino réplicas de yeso torpemente pintadas. Un punto crucial era que se trataba de objetos que no habían sido usados: no tenían historia ni asociaciones sociológicas. En su novedad, estos objetos estaban, aunque hechos por el artista, más cerca de los objetos de Duchamp que de aquellos de los Neo Dadaístas. Habían sido hechos, no tomados, y como pasa con las cosas recién hechas, su nombre e identidad eran inciertos. (Neo Dada se trataba invariablemente de la redistribución estética de objetos usados).

**Claes
Oldenburg**
Vista interior
de *The Store*,
107 East 2nd
Street, New
York
1961-62



Andy Warhol y
asistentes en
The Factory
1964



Fue Andy Warhol quien presentó las imágenes y objetos de su sociedad en la manera más cínica y desnuda. Habiendo sido ilustrador comercial, su obra presentaba cada vez menos señales de la mano del artista, evadiendo la autoría tradicional a favor de un acercamiento desapegado, empleando asistentes. Imágenes de latas de Campbell's, botellas de Coca-Cola, la Mona Lisa, Elvis Presley, Jackie Kennedy o Marilyn Monroe eran fotografiadas y serigrafadas directamente sobre el lienzo, a menudo en grandes tirajes -*Cien Marylins son mejor que una*. Las imágenes de personas, como los objetos en el anaquel del supermercado no sólo eran readymades sino que además estaban disponibles en infinita abundancia. En 1963 empezó a llamar a su estudio The Factory pues, después de todo, allí era donde iban sus trabajadores a hacer sus pinturas.

Menos espectaculares pero formalmente más radicales eran las películas que empezó a hacer en el mismo año. En *Blowjob* vemos por treinta y cinco minutos un filme en blanco y negro de la cabeza de un hombre, de mala calidad, con el grano reventado. Aparte de la vista del hombro de otro hombre, con chamarra de cuero, esto es todo lo que vemos. La acción, la narrativa, literalmente ocurren fuera del marco: por la duración de la película y por su carácter hipnótico y repetitivo, nos volvemos bastante conscientes de estar viendo una película, lo cual es subrayado por su calidad granosa y rasposa. Nos hace especialmente conscientes de nosotros mismos como espectadores, por la temática de la película nos pone en el

rol de voyeurs. En otras películas hay una carencia de acción parecida, un énfasis similar en la repetición y la duración: en *Empire* vemos el edificio del Empire State por ocho horas, en *Sleep* vemos a un hombre durmiendo por seis horas. Como el crítico cinematográfico Stephen Koch dijo, eran películas más para escuchar que para ver.

Andy Warhol

(izquierda)

Empire

1964

Stills de

película

(derecha)

Sleep

1963

Stills de

película



Si en las pinturas de Warhol el aura del artista está ausente y sus películas hacían a uno dolorosamente consciente de la naturaleza del medio, el montaje de sus primeras exposiciones era igualmente directo. La exposición *Campbell's Soup Cans* en la galería Ferus de Los Angeles en 1962 incluyó treinta y dos pinturas, el mismo número de tipos de sopas disponibles; no estaban colgadas, sino dispuestas en repisas como en un supermercado. Su exposición de cajas de 1964 en la galería Stable en Nueva York las mostraba -*Brillo Boxes (Soap Pads)*, *Campbell's Boxes (Tomato Juice)*, *Del Monte Boxes (Peach Halves)* y *Heinz Boxes (Tomato Ketchup)*- ordenadas en una abundancia masiva, apiladas caóticamente o en líneas en el piso, como si la fábrica acabara de hacer su entrega. En una retrospectiva de 1965 en el museo de arte de Philadelphia, toda la obra fue retirada para la inauguración; se esperaba a tantos invitados que esto se

volvió una exposición no de arte, sino de una exposición. La única cosa en la exposición era Andy Warhol siendo famoso. ¿A final de cuentas, era todo esto de lo que se trataba el arte y las exposiciones -los quince minutos de fama que Warhol había anticipado para todos en el futuro?

Andy Warhol
Vista de
instalación,
Galería Ferus,
Los Angeles
1962



El filósofo Arthur C Danto estaba fascinado con las *Brillo Boxes* de Andy Warhol y los problemas que planteaban. ¿Qué hacía a esto arte cuando una caja real de Brillo no lo era? ¿Cómo es que la manera en que la vemos difiere cuando creemos que es arte? La teoría que propuso en un artículo publicado en 1964 proponía simplemente que el arte se volvía arte al ser visto como arte, al ser puesto en un contexto del arte. 'Percibir algo como arte requiere algo que el ojo no puede modificar -una atmósfera de la teoría artística, un conocimiento de la historia del arte; un mundo del arte'. En otros escritos, Danto aplicó el mismo razonamiento a *Fountain* de Duchamp.

Veinte años después, Danto dijo:

Sin teoría, ¿quién vería un lienzo en blanco, una placa de metal, una viga inclinada o una cuerda tirada en el piso como obras de arte?... Quizá la misma pregunta estaba siendo formulada por toda la faz del mundo del arte pero, para mí, por fin se volvió conspicuo en esa exposición de Andy

Warhol en la galería Stable en 1964, cuando la caja de Brillo cuestionó, en efecto, por qué era arte cuando algo justo como eso no lo era. Y con esto, me pareció, la historia del arte llegó al punto en que tenía que volverse su propia filosofía. Se había ido, como arte, tan lejos como se podía ir. Al volverse filosofía, el arte había llegado a un fin. De ahora en adelante, sólo podría lograrse un progreso en un nivel de consciencia abstracta del tipo que consistía la filosofía. Si los artistas deseaban participar de este progreso, tendrían que tomar un estudio muy diferente para el que las escuelas de arte podrían haberles preparado. Se tendrían que volver filósofos.

Andy Warhol
Brillo Boxes
(Soap Pads) y
Campbell's
Boxes (Tomato
Juice)
1964
Cada caja
Brillo: 44 x 43 x
35.5 cm
Museo Ludwig,
Colonia

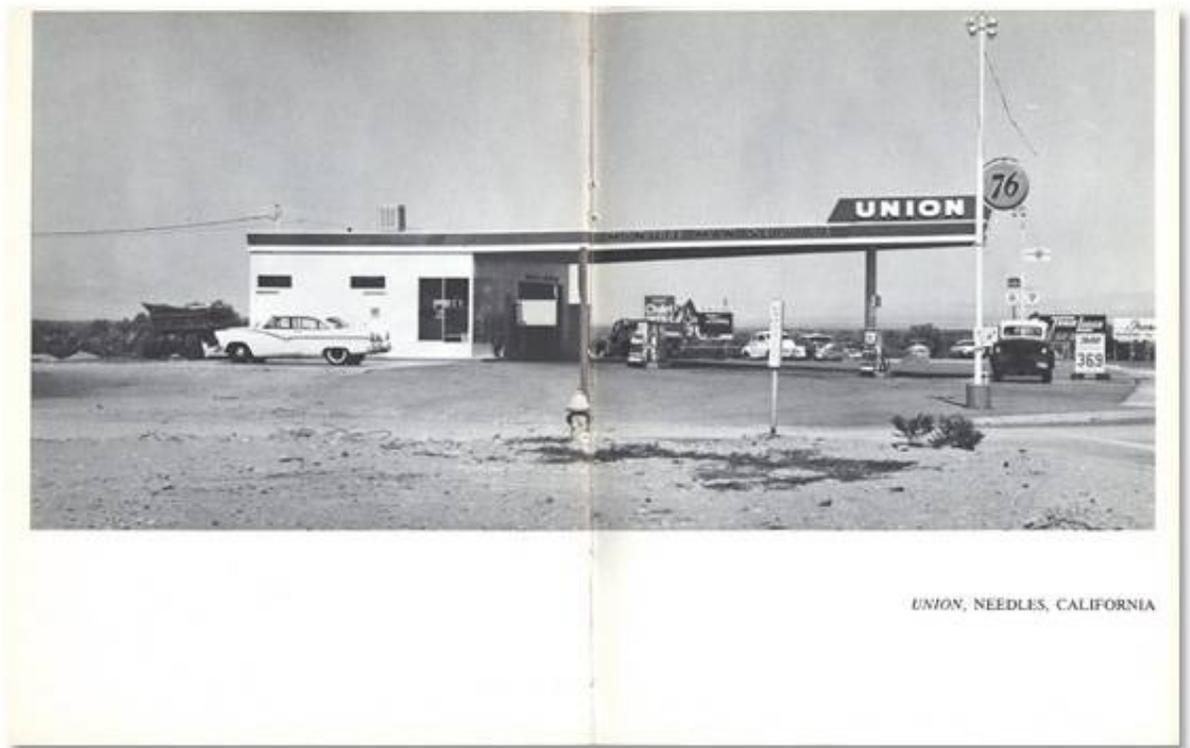


Aunque podría decirse que fue un poco más tarde cuando el arte verdaderamente comenzó a actuar conscientemente como filosofía, con artistas como Joseph Kosuth, Bruce Nauman o el grupo Art & Language, el comentario era atinado. La Filosofía es, por supuesto, ese discurso que es inevitablemente reflexivo, en el que pensar es también pensar acerca del pensar.

Tan desapasionados como cualquier cosa de Warhol eran los libros que estaban siendo producidos por Ed Ruscha. El primero de estos, *Twenty-Six Gasoline Stations*, mostraba veintiséis fotografías de gasolineras entre Los Angeles (en donde vivía) y Oklahoma City (a donde se dirigía). Las fotografías eran poco artísticas, no se veían ingeniosas ni elocuentes. Lo que era importante era su calidad indiferente y cotidiana. A la imagen se le

permitía ser ella misma y hablar por sí misma. No era importante si las había tomado él. De hecho a veces hacía que otros lo hicieran por él. En los libros no estaban ordenadas para evocar una narrativa ni un humor. No hay texto, pues quería que los materiales permanecieran neutrales. 'Mis fotos', dijo, 'no son tan interesantes, ni el tema. Simplemente son una colección de "hechos"; mi libro es más como una colección de "readymades"'. De tal manera, *Various Small Fires and Milk* es eso, bastante literalmente: fotografías de varios fuegos pequeños y un vaso de leche. Los libros estaban bien hechos e impresos, pero no eran como los libros de artista tradicionales: salvo el primero, no estaban numerados individualmente como normalmente sería en una edición. Sólo eran libros. ¿Por qué son tan intrigantes? Presentan y se tratan implícitamente sobre el acto de ver, el acto de seleccionar y el mismo acto de presentar. Son banales, aunque complicados, una vez que uno empieza a pensar en ellos -y pensar en ellos incluye el pensar en la reacción de uno con ellos. En todo esto eran un equivalente fotográfico a lo que pronto sería conocido como escultura Minimalista, como la de Robert Morris y Donald Judd.

Ed Ruscha
Twentysix
gasoline
stations
1963



UNION, NEEDLES, CALIFORNIA

Ed Ruscha
Portada y
páginas de
Various Small
Fires and Milk
1964



En una forma muy diferente, el poeta y artista belga Marcel Broodthaers también empezó a hacer libros como objetos visuales. En 1964 tuvo una exposición en la que puso las copias no vendidas de su libro *Pense-Bête* junto con una pelota de plástico en un montón de yeso. Una paradoja se alzaba: si tomabas el libro para leerlo -es decir, si practicabas la 'literatura'- destruías la escultura o el arte. Broodthaers empezó a escribir sobre Pop Art, enfatizando cuánto le debía a su compatriota René Magritte. Notó cuán financieramente exitosos podían ser los artistas si tenían suerte: 'yo también me pregunté si no podría vender nada y triunfar en la vida. Por un buen rato me había vuelto un bueno para nada... la idea de inventar algo insincero finalmente cruzó mi mente, y me puse a trabajar de una vez. Después de tres meses le mostré lo que había producido a Philippe Edouard Toussaint, el dueño de la galería Saint Laurent. "Pero si esto es arte," dijo, "y lo voy a exponer todo." ¿Qué es esto? De hecho son objetos'.

Estas obras eran extrañas mezclas de cosas y palabras: *El Problema Negro en Bélgica* consistía de cascarones de huevo cubiertos con pintura negra y pegados en un periódico; *Óvalo de Huevos 1234567* era una tabla ovalada en la que pegaba huevos pintados de blanco con los números 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7

escritos en ellos. Cuando Pierre Restany deleitosamente le preguntó si había encontrado los cascarones en botes de basura, esperando enlistarlo como un Nuevo Realista, Broodthaers lo negó. De hecho habían sido obtenidos del cocinero del restaurante *La Boue*, quien sabía qué tan rotos los quería Broodthaers.

**Marcel
Broodthaers**
Pense-Bête
1964
Libros, papel,
yeso, esfera de
plástico y
madera
30 x 84 43 cm



Ya sea que las obras arriba citadas puedan ser consideradas arte Conceptual o no, todas ellas contribuyeron a un cierto ataque a la tradición, ya fuera Modernista o de otro tipo. De hecho, como Danto supuso, esa tradición o historia efectivamente había acabado. Como en la canción de Bob Dylan, citada al principio de este capítulo, ahora los artistas iban a tener que vivir en las calles y encontrar su propia dirección.

Los dos movimientos de principios de los sesenta de los que más claramente se deriva el arte Conceptual de finales de los sesenta son Fluxus y el Minimalismo. Esto es paradójico, pues son diametralmente opuestos, el primero, interesado con lo efímero y el segundo con la obstinada realidad (como a menudo era llamada en esos tiempos); el primero tonto, el segundo pomposo. Ambos tienen un comienzo elemental en el mismo evento. En 1958, un profesor del departamento de música de la universidad de Berkeley, Seymour Shifrin, estaba tan perturbado por una composición que le había dado un estudiante de posgrado, La Monte Young, que organizó una presentación de la misma para mostrarle

claramente cuán estúpida era. En *Trio For Strings* de Young, la viola comienza a tocar un Do Sostenido, después de cincuenta y un segundos de esta monotonía el violín entra con un Mi Bemol por setenta y siete segundos, entonces entra un chelo con un monótono Re natural por ciento un segundos. Después el chelo se detiene, cuarenta segundos después el violín se detiene y cuarenta y ocho segundos después se detiene la viola. Toda esta primera sección del trío tenía sólo tres notas ocupando más de cinco minutos. En su estructura rompe con el serialismo promovido por Arnold Schoenberg, que en aquel entonces era *de rigueur* en los círculos académicos; en segundo lugar, por su simplicidad, pese al uso de instrumentos tradicionales, cuestionaba lo que era la música; en tercer lugar, en su duración hacía énfasis en la naturaleza del tiempo. Young, por supuesto, no se arrepentía de nada: esto no era un chiste o una novedad extravagante, sino un resultado de su creciente fe de que era hora de rechazar la tradición heredada de la música de Occidente. La música debe tratarse de la vibración del sonido, no de secuencia narrativa; el tiempo debía ser experimentado, no negado.

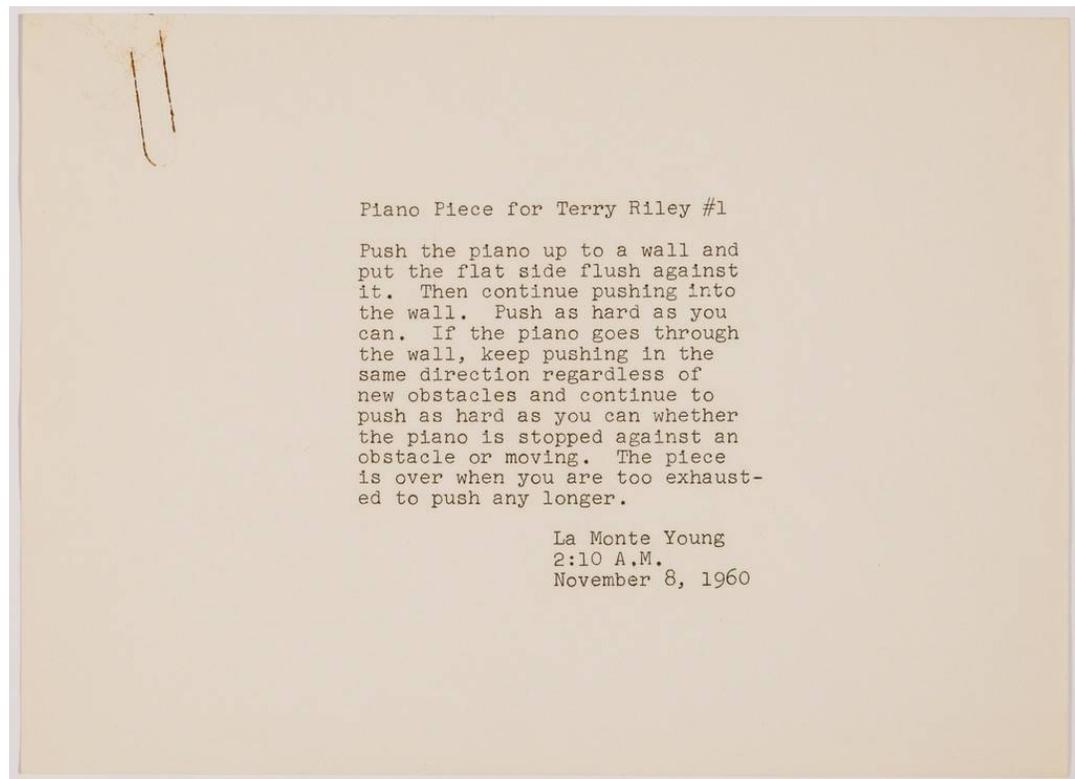
La Monte
Young
Guión para
Composition
1960 #7
Julio de 1960
Tinta sobre
papel
7.6 x 12.7 cm



Obras subsecuentes de La Monte Young, tras descubrir la obra de John Cage, incluían sonidos 'no-musicales': *Poem for Tables, Chairs, Benches, etc.* de 1960 usaba los sonidos hechos al raspar o arrastrar muebles alrededor del escenario. Como Cage, comenzó a mezclar al público con el intérprete, buscando romper la barrera entre el ejecutante y el escucha. Sus *Compositions* de 1960 eran, si no necesariamente inaudibles o inimaginables, por lo menos sí imposibles de tocar. *Composition #5* era la instrucción 'Suelte una mariposa (o cualquier número de mariposas) en el área del intérprete. Cuando la composición se acabe, asegúrese de dejar que la mariposa vuele hacia fuera. La composición puede ser de cualquier duración, pero si se cuenta con una cantidad ilimitada de tiempo, las

puertas y las ventanas pueden abrirse antes de que se suelte la mariposa y la composición puede darse por terminada cuando la mariposa vuela hacia fuera'. *Composition #10 to Bob Morris* simplemente tenía la instrucción 'Dibuje una línea recta y sígala'.

**La Monte
Young**
Piano piece for
Terry Riley #1
1960



Young ha alegado ser, a la luz de estas obras, el primer artista Conceptual, y su obra ciertamente ha sido influyente. Un artista que vio sus posibilidades fue Henry Flynt, quien empezó a hacer obras paradójicas con palabras. Una obra de 1961 declara

Arte de Concepto: una obra tal que nadie sabe lo que está pasando. (Uno sólo tiene que adivinar si la obra existe y, si lo hace, cómo es.)

Young también fue crucial como inspiración de todo un grupo de compositores incluyendo a Philip Glass, Steve Reich y Terry Riley, quienes rompieron con el serialismo en favor de un énfasis en la repetición y la reducción de medios. Sería la obra de estos tres compositores la que establecería al Minimalismo como un movimiento en la música.

Por estos tiempos, La Monte Young también había empezado a editar un libro titulado *An Anthology*, que incluiría varias obras de arte que llevaron su medio particular a un *reductio ad absurdum*. La bailarina Simone Forti presentó las instrucciones 'A un hombre se le pide que se acueste en el

piso toda la duración de la pieza. Al otro hombre se le pide que durante la pieza debe atar al primer hombre a la pared'. La contribución de Henry Flynt fue un artículo titulado 'Arte de Concepto' en el que escribió, 'el *Arte de Concepto* es, primero que nada, un arte en el que los materiales son *conceptos*, así como el material de, por ejemplo, la música, es el sonido. Dado que los *conceptos* están fuertemente ligados al lenguaje, el Arte de Concepto es un tipo de arte en el que el material es lenguaje'.

Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement by George Maciunas, 1965.

ART To justify artist's professional, parasitic and elite status in society, he must demonstrate artist's indispensability and exclusiveness, he must demonstrate the dependability of audience upon him, he must demonstrate that no one but the artist can do art.

FLUXUS ART-AMUSEMENT To establish artist's nonprofessional status in society, he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness, he must demonstrate the selfsufficiency of the audience, he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it.

George
Maciunas
Fluxus
Manifiesto, 1963

Therefore, art must appear to be complex, pretentious, profound, serious, intellectual, inspired, skillful, significant, theatrical, it must appear to be caluable as commodity so as to provide the artist with an income. To raise its value (artist's income and patrons profit), art is made to appear rare, limited in quantity and therefore obtainable and accessible only to the social elite and institutions.

Therefore, art-amusement must be simple, amusing, upretentious, concerned with insignificances, require no skill or countless rehearsals, have no commodity or institutional value. The value of art-amusement must be lowered by making it unlimited, massproduced, obtainable by all and eventually produced by all. Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of "one-upmanship" with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spikes Jones Vaudeville, gag, children's games and Duchamp.

Cuando *An Anthology* finalmente apareció en 1963, George Maciunas fue listado como el diseñador. Fue Maciunas quien organizó a muchas de estas personas -conocidos de La Monte Young, estudiantes de John Cage como George Brecht y performancers japoneses como Yoko Ono- en un grupo que sería conocido como Fluxus. La militancia era fluida, muchas personas sólo tuvieron un involucramiento pasajero en él. La cosa más cercana a una definición clara de Fluxus fue dada por el manifiesto de 1963 de Maciunas. Pero generalmente, él y otros participantes evadieron cualquier definición rígida. A pesar de la supuesta filosofía libertaria o anarquista de Fluxus, Maciunas actuaba mucho como había hecho Breton en su rol del 'Papa' del Surrealismo: excomulgando miembros, diciéndoles qué hacer y dónde hacerlo (aunque no siempre le hicieran caso). En adición a actuar como editor y empresario, Maciunas compuso unos cuantos eventos por sí mismo, incluyendo la pieza *In Memoriam to Adriano Olivetti*. Cada uno de los diez participantes tomaban un rollo de papel usado de una sumadora Olivetti y tenían que alzar su sombrero, abrir un paraguas, agacharse, etcétera, dependiendo de los números en el rollo que tenían. Esto era típico del arbitrario, extravagante y absurdo performance Fluxus:

generalmente eran más cortos y más enigmáticos que los happenings, cada vez más caóticos. En una pieza de 1962, *One for Violin Solo*, Nam June Paik, un estudiante de John Cage, tomó un violín y lo destrozó contra una mesa. Insistía en que siempre debía ser 'tocada' con un violín de buena calidad para que se pudiera obtener un buen sonido. El performance *Vagina Painting* de 1965 de Shigeko Kubota, era inusual por su declarado rechazo de lo femenino como musa a favor de la mujer como creadora: se movía sobre un lienzo en el suelo con un pincel (chorreando pintura roja) fijado a su ropa interior. Esta no sólo era una inversión de la masculina 'pintura de acción' de Jackson Pollock, era una afirmación de su feminidad -la pintura roja era una clara referencia a su menstruación. Un performance más típico fue el que hizo Joseph Beuys en 1963 durante su breve asociación con Fluxus: apareció en el escenario, le dio cuerda a un reloj de juguete de dos músicos y se le quedó viendo hasta que se detuvo.

Performance In
Memoriam to
Adriano
Olivetti de
George
Maciunas en el
Festum
Fluxorum,
Düsseldorf,
1961



Generalmente, comparado con los primeros eventos Dadá, no había mucha innovación en el arte de performance de Fluxus, sino un montón de juego. Debemos concluir que, pese a las pretensiones que Maciunas había hecho por ellos (comparaba a Fluxus con el arte revolucionario ruso y se identificaba a sí mismo, con una típica inconsistencia, como anarquista, comunista, socialista y apolítico), sólo unos cuantos eventos Fluxus tenían más potencial revolucionario que una convención de coleccionistas de estampillas. Cuando en 1963 Fluxus organizó una manifestación en Amsterdam, los Provos, un grupo de anarquistas que creían -como los Situacionistas- que el arte debía anexarse al activismo político, irrumpieron en el evento. Sin duda los Provos veían a Fluxus

como mero diletantismo, mientras que lo que ellos mismos hacían -proveer bicicletas gratis a través de Amsterdam o, más nihilísticamente, lanzar bombas de humo en la boda de la princesa Beatriz- era considerado como una genuina versión social de las ideas Dadaístas.

**Shigeko
Kubota**
Vagina Painting
Tal como fue
presentada en
Perpetual
Fluxfest, Nueva
York



Nam June Paik
One for violin
solo
1962



Lejos del cómodo mundillo del público de galerías de vanguardia de Occidente, no obstante, Fluxus o los eventos tipo Fluxus podían tener un poco de resonancia genuina. Las manifestaciones en Praga a principios de los sesenta del artista checoslovaco Milan Knizak, en las que creaba ambientes en la calle e involucraba a gente en caminatas o rituales extraños, son un buen ejemplo. Tenían una función real al abrir los ojos de la gente a la vida a su alrededor. Dada la opresiva naturaleza del régimen

comunista tras la ocupación rusa de 1968, no es de sorprender que Knizak pasara una buena parte de la próxima década en prisión.

Milan Knizak
Manifestación
en Praga
1965



Fluxus
Collective
Flux Year Box 2
(‘A’ Copy)
c.1968
Varios
materiales en
caja de madera
20.3 x 20.3 x
8.6 cm



Desde 1962, bajo la bandera de Fluxus, Maciunas editó objetos clasificados, efímeros y publicaciones. Estos eran deliberadamente austeros: tiras de filme, un manifiesto en forma de supositorio, juegos, bromas y, sobre todo, cajas. El artista danés Per Kirkeby se burló de la obsesión de Maciunas con las cajas diciendo que no era diferente a la 'manía pequeño burguesa por las baratijas pequeñas, curiosas y de buen

gusto que podían ser puestas en repisas inútiles en la sala', pero también veía a Fluxus como algo crucial al ser un corto y preciso chubasco, una 'expulsión del templo', un rompimiento explosivo con el pasado. Como Duchamp había dicho, en este efecto purgante Fluxus actuaba de manera similar a Dadá, como cualquier vomitivo, no podía y no debía ser repetido.

Aun así Fluxus abrió la cuestión '¿Qué puede ser arte?' y ayudó a crear una atmósfera de la que el arte Conceptual de finales de los sesenta emergió. También era genuinamente internacional: podían encontrarse artistas de Fluxus por todo el mundo, desde Japón hasta Lituania. El músico lituano Yvautas Landbergis, quien era miembro, sería el primer presidente cuando el país ganó su independencia.

Robert Morris
Box for
standing
1961



Robert Morris es quizá único al estar involucrado tanto en Fluxus como con el Minimalismo. En 1962 presentó un performance: un telón se levantaba para revelar una columna de madera pintada de gris, 2.4 m de alto por 60 cm de ancho. Después de tres minutos y medio cayó (se suponía que el artista debía estar escondido dentro de la columna para provocar la caída, pero habiéndose lastimado en el ensayo, en lugar de eso usó una cuerda para jalarla). Tres minutos y medio después el telón bajaba.

¿Por qué no debe considerarse esto simplemente como otro evento

Fluxus? En primer lugar, porque no era gracioso: no era una broma sino un evento muy estructurado y serio -incluso aburrido. El escenario había sido dejado en blanco para que el ojo del espectador lo llenara. Morris estaba proponiendo un rol muy diferente para la audiencia: no los estaba provocando con una demostración de excentricidad caprichosa. Estaba usando el escenario tal como más tarde usaría el espacio de la galería: como una convención o un lenguaje dentro del cual trabajar, y dentro del cual los espectadores, a su vez, debían trabajar. Sobre todo, a diferencia de Fluxus, había un énfasis en la materialidad del objeto. Como las *Brillo Boxes* de Warhol (tal como las discutió Danto), esta era una pieza de madera más filosófica. Morris la titularía como *Column* y la exhibiría el año siguiente en una galería, sin adornos, como arte.

Robert Morris
Box with the
sound of its
own making
1961



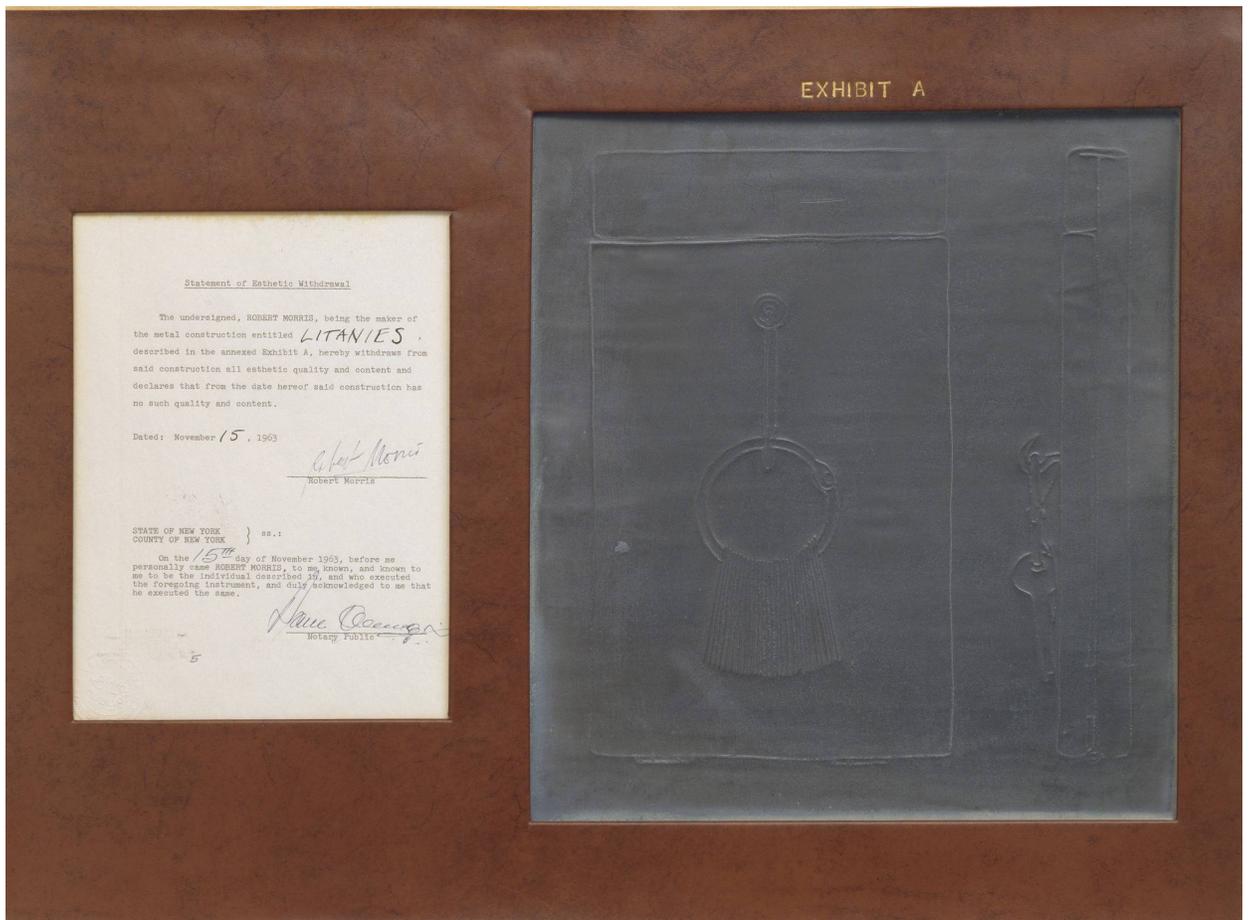
Más tarde ese mismo año, en su primera exposición individual, Morris presentaría dos tipos distintos de obra. Primero, piezas duchampianas como *Box with the sound of its own making*, una caja cuadrada de 23 cm que contenía una grabadora tocando una cinta del martilleo y corte de serrucho de la caja mientras era hecha (sus instrucciones sobre cómo hacer esta pieza iban a ser su contribución a *An Anthology*) y *Card File*, un fichero de biblioteca que enlista en cada una de las pestañas de plástico las operaciones abstractas involucradas en su construcción. Estas eran piezas autorreferenciales; de hecho, por su naturaleza reflexiva y tautológica, *Card File* a menudo ha sido citada como la primera obra de arte verdaderamente Conceptual (por el crítico e historiador del arte Benjamin Buchloh entre otros). Otra pieza, *Litanies*, tenía veintisiete llaves colgando de una pequeña caja de plomo con una cerradura. Cada llave tenía grabada una palabra de la sección de notas de Duchamp para el Gran Vidrio titulada 'Letanías del Carruaje'. Cuando el comprador, el arquitecto Philip Jonson, no la pagó, Morris hizo otra pieza reproduciendo *Litanies*,

con un certificado que declaraba que todo el contenido estético había sido retirado del original.

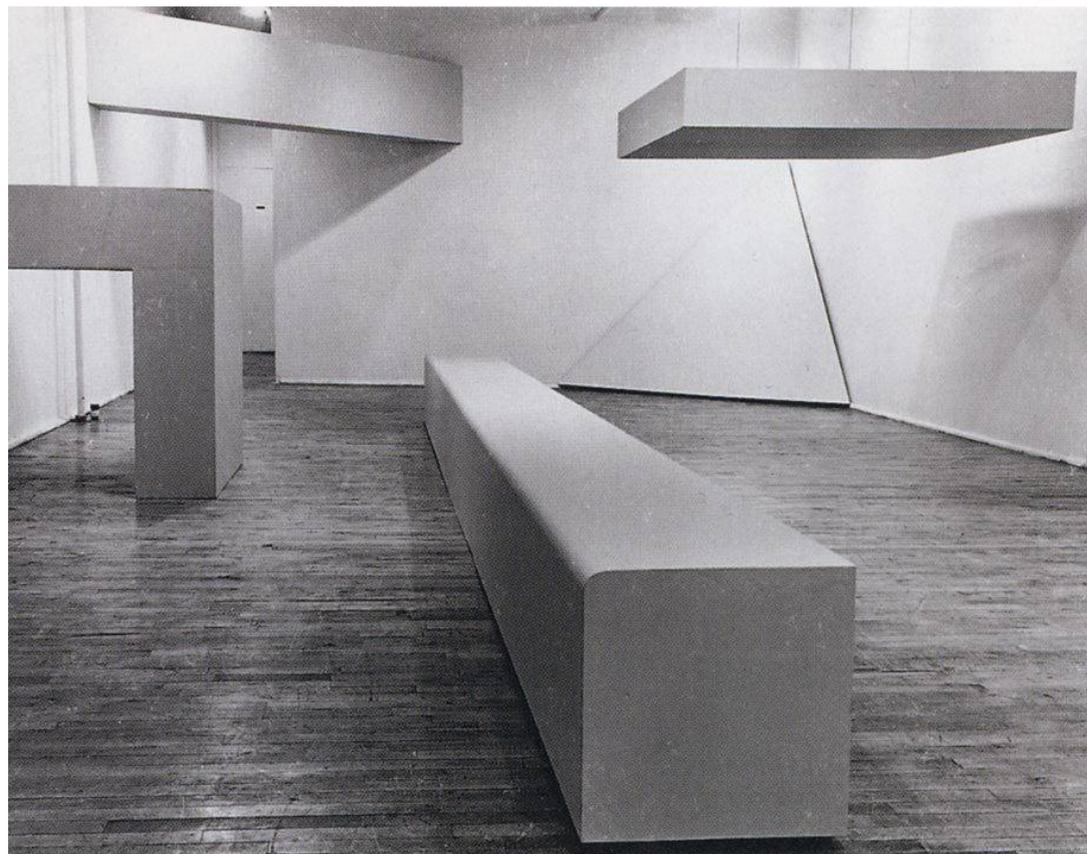
Robert Morris
Litanies
Plomo y llaves
1963



Robert Morris
Document
1963

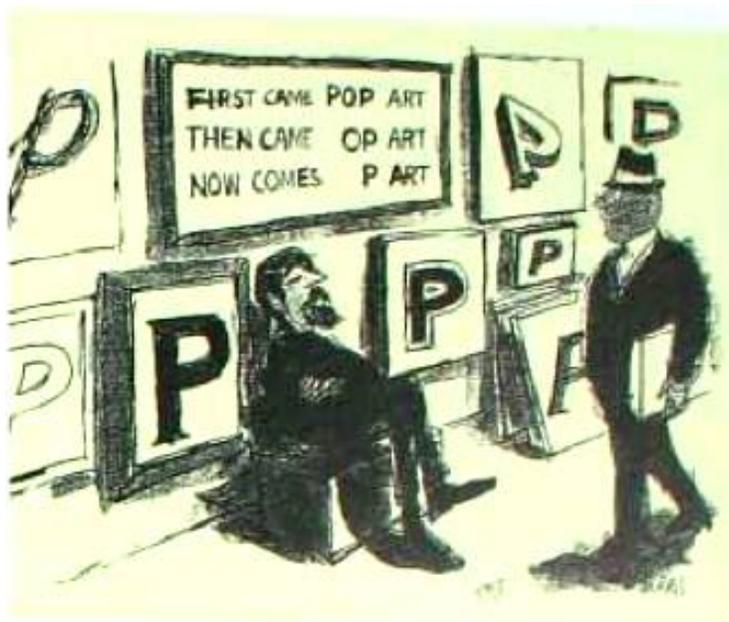


Robert Morris
Vista de
instalación en
Galería Green,
Nueva York
1964



El segundo tipo de obra era representado por una gran tabla de madera contrachapada horizontal pintada de gris, como *Column*, titulada *Slab*. Esto era un ejemplo temprano de lo que habría de ser llamado arte Minimal. Sol LeWitt expuso también sus esculturas 'Minimal' de madera en la galería Daniels en Nueva York por primera vez en 1965. Le dijo al director, Dan Graham, que las usara después como leña. No se esperaba que se vendiera nada. Otros artistas de Nueva York que estaban haciendo obra Minimal eran Carl Andre y Donald Judd. Para 1965 a los artistas Minimal, junto con muchos que pronto serían definidos como 'Conceptualistas', se les podía encontrar a menudo en el bar Max's Kansas City en Nueva York. Esta era, se ha dicho, la primera generación de artistas de Nueva York que habían ido a la universidad. Por ello y porque veían la necesidad de desmantelar el tipo de formalismo que era entronizado por Greenberg, sus discusiones eran más teóricas que las de los pintores que hasta entonces habían dominado el arte estadounidense. La literatura que pronto rodearía a su obra era más difícil y arcana que cualquiera que pudiera encontrarse antes en la crítica de arte -a veces parecía hermética, como si estuviera hecha sólo para un pequeño grupo de iniciados. Muchos de ellos habían estado escribiendo sobre arte por un tiempo: Donald Judd lo había estado haciendo desde 1959, mientras que Mel Bochner y Dan Graham fueron conocidos como escritores antes que como artistas.

Caricatura de
'P Art' en Arts
Magazine
Julio de 1966

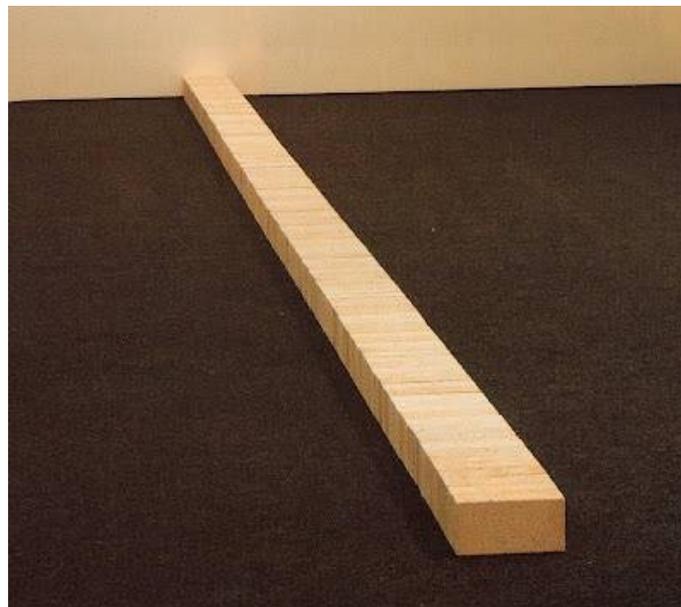


El arte en los sesenta no sólo era estilizado sino, como la moda, susceptible a cambios súbitos. Nuevos momentos o 'ismos' aparecían con más y más regularidad: la 'Nueva Escultura', el 'Hiperrealismo', el 'Op'. Todos estos eran impuestos a un público deseoso y hambriento por la próxima afición pasajera del arte. No es de sorprender que en la *Arts Magazine* de 1966 hubiera una caricatura de un esperanzado artista exhibiendo 'P Art' -el sucesor lógico al Pop y al Op. Quizá el Minimalismo era el verdadero 'Arte P', especialmente como fue presentado en la exposición de 1966 *Primary Structures* en el Museo Judío. Se esperaba que esta exposición fuera el apogeo de escultores como Anthony Caro, con su radiante versión de la abstracción formalista. De hecho, las obras Minimal más austeras como *Lever* de Carl Andre fueron las que más llamaron la atención: Barbara Rose recalcó en su reseña que las obras de Judd y Morris se veían como ilustraciones de Wittgenstein; otro crítico notó que muchas exposiciones parecían ser 'presentaciones visuales de ideas, siendo la actividad más conceptual que estética'. Ignorando a los otros treinta y seis artistas en la muestra, el artista y escritor Mel Bochner, en una reseña excepcionalmente imparcial, caracterizó a los Minimalistas como el núcleo central de esta exposición:

Cuando Robert Smithson escribe sobre su pieza *The Cryosphere* para el catálogo, enlista el número de elementos, su secuencia modular y la composición química de su pintura de spray. Desviste el romance de hacer una obra de arte. Los 'místicos del Arte' encuentran esto particularmente ofensivo. *Lever* de Carl Andre es una hilera de 360 pulgadas de ladrillos puestos uno a lado de otro en el piso. Los ordenó y

los dispuso. Desmitificaba la función del artista. Las dos obras Sin Título de Don Judd de 40 x 190 x 40 pulgadas de acero galvanizado y aluminio son exactamente iguales. Una cuelga de la pared. La barra de aluminio que cruza el borde del frente superior está pintada de azul con spray. La segunda pieza descansa en el piso directamente frente a la primera. La barra de aluminio que cruza el borde frontal no está pintada. Su único enigma es su existencia. Los 'existencialistas del Arte' encuentran esto particularmente angustiante... no le hará ningún bien llamar a esta obra anti-arte. Don Judd dice en su declaración en el catálogo: 'si alguien dice que su obra es arte, es arte'. Las definiciones son fenomenológicas. Incluso las definiciones son fenómenos... lo que estos artistas [Andre, Flavin, Judd, LeWitt, Morris, Smithson] tienen en común es la actitud de que el Arte - artificial desde la raíz- es irreal, construido, inventado, predeterminado, intelectual, simulado, objetivo, maquinado, inútil. Su obra es tonta en el sentido de que no 'te habla', aunque es subversiva al apuntar al fin probable de todos los valores renacentistas. Está en contra de la experiencia estética cómoda. Es un arte provocativo, tan distante del balbuceo humanista del Expresionismo Abstracto, los Happenings y el Pop Art como lo está de las tretas decorativas de la escuela de Louis-Noland.

Carl Andre
Lever
1966
Ladrillos
11.4 x 22.5 x
883.9 cm



Bochner fue atinado al establecer que esta obra era radicalmente diferente, que estos artistas constituían no sólo un grupo o un movimiento, sino lo que el filósofo e historiador de la ciencia estadounidense Thomas Kuhn describió como un 'cambio de paradigma', cuando todos los valores y presunciones de una disciplina tienen que

cambiar de una sola vez. Era, esperaba y creía, no sólo otra fase en la historia del arte moderno. La manera en que notó que 'las definiciones también son fenómenos' era adelantada a su tiempo.

La oveja negra para Bochner y aquellos que se sentían de la misma manera era el trabajo de Anthony Caro. Hoy día, las esculturas de Caro de esta época pueden parecer ingeniosas, elegantes y con menos remordimientos que la obra Minimalista, de manera que es difícil entender el ferviente clamor y odio que alguna vez evocaron. Era su inherente cualidad de algo especial o su 'presencia', afirmada sobre ellas por Greenberg o sus allegados, como William Reuben, curador del Museo de Arte Moderno en Nueva York, lo que ofendía -una presencia que era sinónimo de 'esencia humana', 'civilización', 'calidad', 'genio'- todos estos términos asociados con una ideología mistificadora y conservadora. Lo que veías no era lo que veías, sino mucho más: la ideología de una cultura que desfilaba por Vietnam.

Anthony Caro
Shaftesbury
1965
Acero pintado
de violeta
68.5 x 323 x
274.5 cm



Eran las 'estructuras compositivas' del 'arte europeo' de lo que Judd renegaba más enérgicamente, dado que pensaba que conllevaban 'todas las estructuras, valores y sentimientos de toda la tradición europea. Por mí está bien si todo eso se va al caño'. Objetaba su tendencia a reducir todo a un balance, a un sentido de armonía. Su amigo, el pintor Frank Stella, por razones similares, había despreciado la cultura europea y a aquellos, como

los Expresionistas Abstractos, que querían ver a la pintura de modo idealista. 'Yo siempre', decía, 'me meto en discusiones con personas que quieren conservar los viejos valores de la pintura -los valores humanistas que siempre encuentran en el lienzo. Si los quitas, siempre terminan aseverando que hay algo aparte de la pintura en el lienzo. Mi pintura está basada en el hecho de que sólo lo que puede verse está ahí. Realmente es un objeto... lo que ves es lo que ves'.

Frank Stella
The marriage
of reason and
squalor II
1959
Esmalte sobre
lienzo
230 x 337 cm

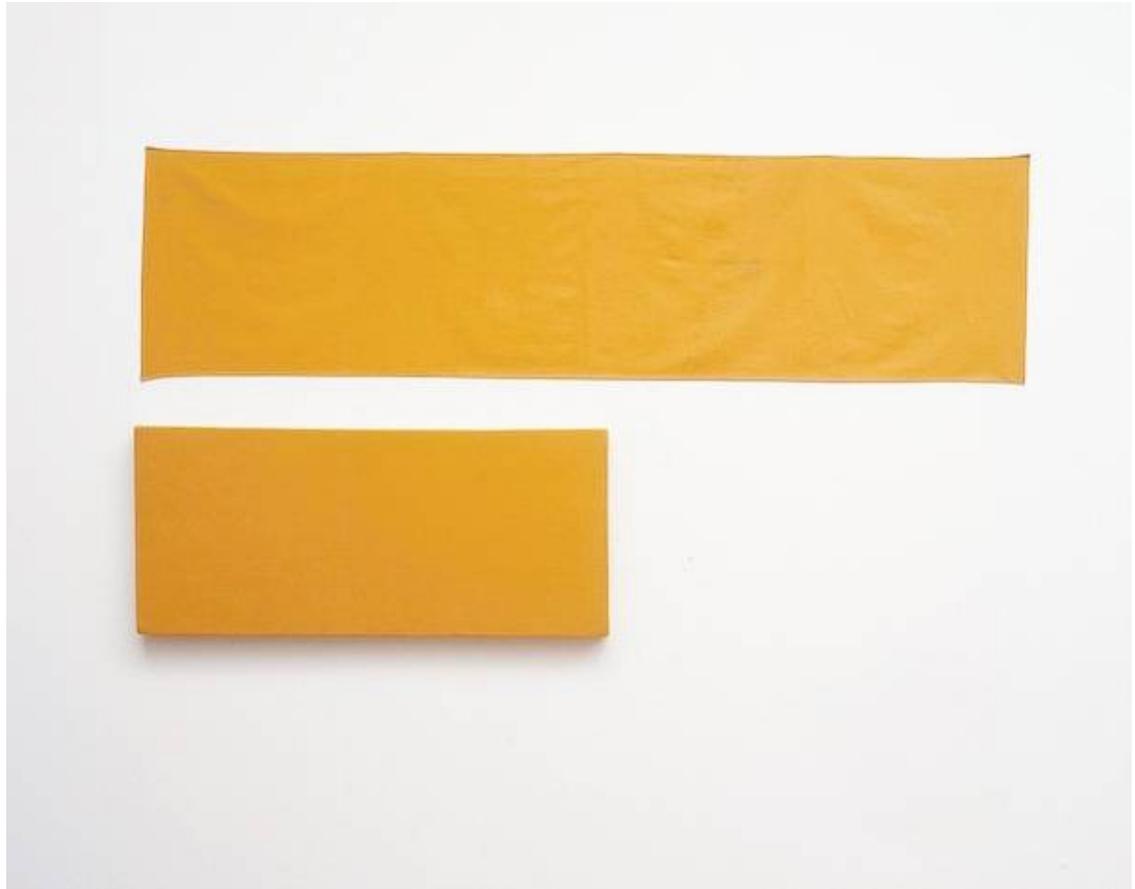


Puede que fueran artistas 'Minimal', pero aún estaban haciendo objetos de arte. En este sentido eran menos radicales que Duchamp y sus readymades. No obstante, las obras eran tan 'ordinarias' que el espectador tenía que pensar en la incierta distinción entre las cosas en el arte y las cosas en el mundo. Estas obras hacían que los espectadores consideraran primero su ambiente inmediato, tanto como el objeto *per se*, y después considerarse a sí mismos. Representan una experiencia que comienza como un concepto en la cabeza del artista y culmina dentro de la cabeza del espectador como una autorreflexión. '¿Es el objeto necesario para esta transacción?', empezaron a cuestionarse el artista o el crítico.

Hemos estado viendo en este capítulo arte hecho casi exclusivamente en Nueva York. ¿Había obra equivalente, Minimal o proto-Conceptual, que se estuviera haciendo en Europa al mismo tiempo? La situación es aún más

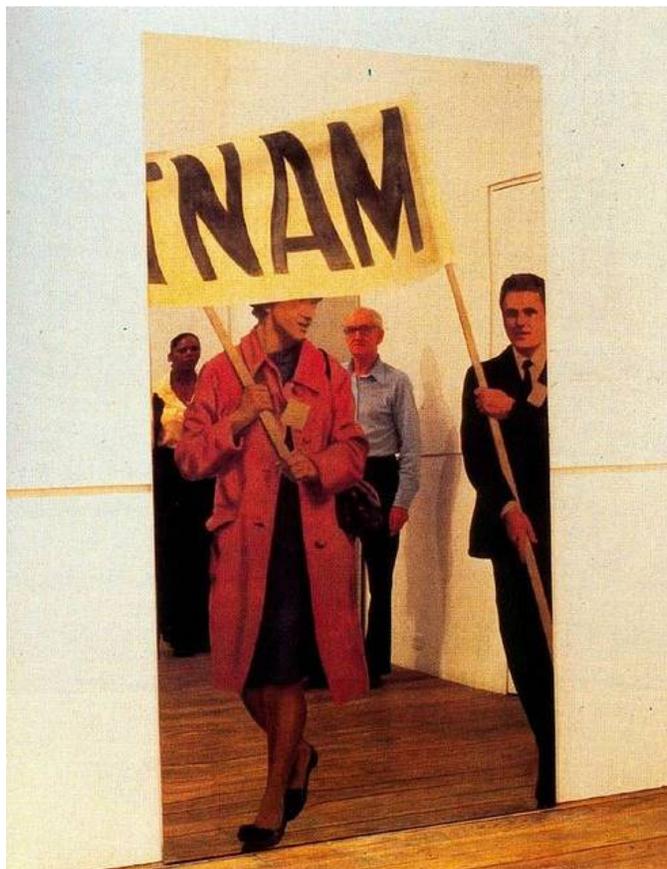
dispareja que en Estados Unidos. No hay un verdadero sentido de grupos más grandes de artistas trabajando al unísono. En general, hay también un mayor sentido de lo poético, una mayor renuencia a deshacerse del objeto de arte. Pero, aunque no tan despiadada como el Minimalismo, hay obra que lidia con intereses similares.

Blinky Palermo
Suavevoz
1965
Objeto de muro en dos partes.
Parte uno:
algodón teñido,
47 x 176.5 cm
Parte dos:
algodón teñido
en marco de
madera
41.5 x 93.8 x
4.5 cm



Uno de los estudiantes de Joseph Beuys en Düsseldorf, Blinky Palermo, estaba empezando por esas fechas una gran serie de cuadros y objetos que encarna una compleja respuesta a las nociones de objetos y ambientes. Un ejemplo típico de 1965 consistía en una pieza de tela amarilla montada en un bastidor de madera (en otras palabras, algo que parecía una pintura), mientras que arriba de esta había una pieza similar de tela amarilla puesta directamente en la pared. ¿Si la parte de arriba no era una pintura, qué era? Como siempre con Palermo, esta no era solamente una paradoja ontológica, sino un objeto llano y estéticamente curioso. Otra pieza suya, titulada *Disco Gris*, incluía un lienzo pintado de gris montado sobre un delicado pero irregular pedazo de madera que quizá semejaba una nube o una piedra. De nuevo, ¿era esto una pintura o un objeto? Como objeto, era más extraño y alusivo que cualquier cosa que se estuviera haciendo en Nueva York en aquel entonces.

Michelangelo Pistoletto
Vietnam
1962-65
Papel pintado
sobre acero
inoxidable
pulido
220 x 120 cm



En Italia, donde la obra de Piero Manzoni aún era muy discutida, Michelangelo Pistoletto había estado haciendo pinturas en espejos desde 1962. En estas, un pedazo de papel pintado que tenía la imagen de personas u objetos era adherido a la superficie de una hoja de metal reflejante. Reflejado en la superficie del espejo, el espectador literalmente parecería estar en el cuadro, junto a una mujer desnuda o participando en una manifestación política. Estas eran obras elegantes, pero problematizaban la posición del espectador: como diría Ad Reinhardt, la cuestión no era la pintura representada, sino lo que tú representabas. Esta nueva actitud hacia el espectador y dónde se sitúa en relación con la obra es una característica crucial del arte Conceptual.

Comúnmente se ha discutido que el arte Conceptual viene directamente del Minimalismo, especialmente en Estados Unidos. El Minimalismo fue, ciertamente, una manera altamente conceptualizada de hacer y experimentar arte; era altamente teorizado por sus principales practicantes y su énfasis en el objeto más que en el significante era radical: estabas viendo una cosa, no una 'expresión' o un 'símbolo'. Lo que veías era lo que veías. En segundo lugar, el Minimalismo, si lo vemos como una actitud más que como un estilo, era una manera de pensar y hacer que implicaba que todas las cosas podían ser vistas potencialmente como arte o como

lenguaje. ¿Por qué entonces uno tenía que hacer una escultura, incluso una Minimal?

Alrededor de 1966, Victor Burgin, en ese entonces un alumno de posgrado en Yale que hacía obras tipo Minimal, le hizo a un artista invitado -nada menos que Robert Morris- una pregunta esclarecedora. Burgin recordaba que en una serie de artículos sobre escultura Morris había declarado que 'él quería que su obra fuera meramente uno de los "términos" en el cuarto, ni más ni menos importante que los otros términos en el cuarto (con "términos en el cuarto" asumo que se refería a detalles arquitectónicos como las molduras, la duela del piso, las ventanas y así)... traje esto a colación y le pregunté, "si la obra es un término no más importante que cualquier otro término, ¿por qué molestarse en hacerlo?", y él dijo algo así como "yo nunca dije eso". Yo sabía bien que él había *escrito* eso porque tenía el artículo frente a mí. Pensé, "bueno, ahí está, le di, aquí está el problema histórico. ¿Cómo tienes algo que está aquí y no está aquí?"' Entonces, Burgin dejó de hacer objetos completamente.

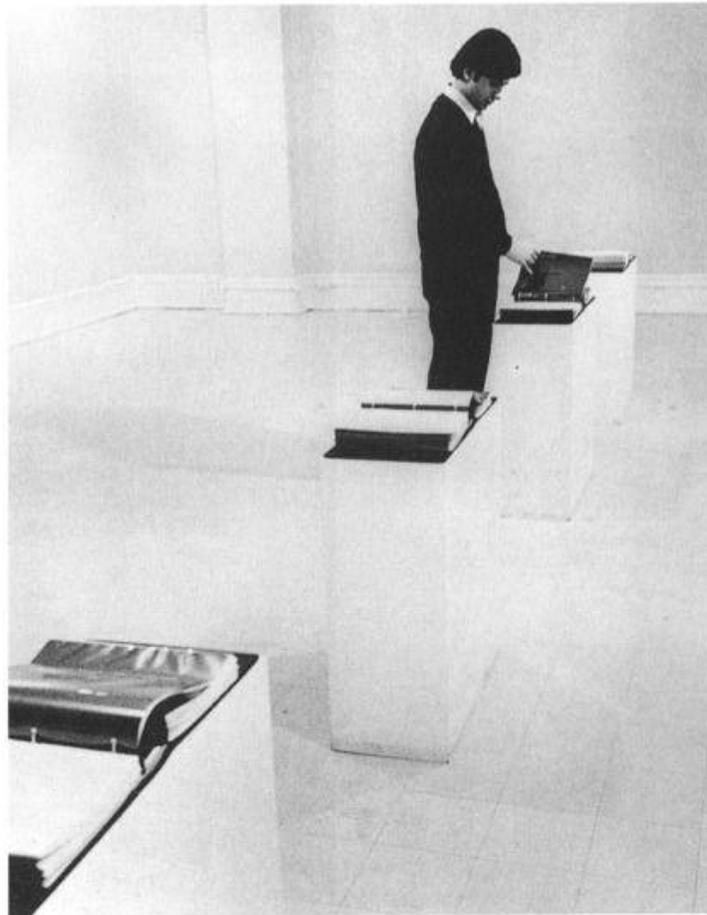
Para 1966, Mel Bochner estaba por hacer lo mismo: sin un quinto y viviendo en un pequeño departamento, pasaba su tiempo leyendo y dibujando en libretas. La actividad de dibujar era para Bochner, como para otros, la conexión más inmediata entre pensar y hacer. Aquí el dibujo estaba también cerca de la escritura. Mientras empezaba a planear modelos geométricos o esculturas, sus dibujos se volvían más parecidos a un diagrama, a menudo ejecutados en papel milimétrico. Eventualmente empezó a ver que mientras que las formas matemáticas simples que estaba usando podían ser concebidas simplemente en la cabeza, el acto de dibujar o de hacer diagramas era en sí mismo la fabricación. ¿Entonces, realmente era necesario hacer los objetos?

A Bochner le habían encargado organizar en 1966, por Navidad, una exposición de dibujos en la galería de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, en donde entonces daba clases -no como artista, sino en el departamento de historia del arte. Le pidió a varios de sus amigos que le prestaran dibujos, diciéndoles que no tenían que ser necesariamente 'arte'. Cuando Bochner le enseñó a la directora de la galería las piezas había juntado, estaba tan poco impresionada que se negó a mandarlos enmarcar. Cuando le preguntó si podría sacarle fotografías y exponerlas en vez de los dibujos volvió a negarse, pues consideraba que sería igualmente un desperdicio de dinero de la escuela. Sin rendirse, Bochner fotocopió sus cien dibujos y los redujo a un mismo tamaño de hoja. Copió cada uno

cuatro veces, los puso en una carpeta de argollas y los dispuso en cuatro pedestales. So capa de 'la definición es un fenómeno', presentó la copia del diagrama de una idea como un objeto de arte. Más aun, a través de la multiplicación había removido cualquier pretensión de que estas copias borrosas y ya algo gastadas fueran obras de arte únicas y místicas. La disposición se veía 'minimalista' en su aspecto llano y su serialidad, pero el espectador rápidamente se volvía un lector. Entre los dibujos había bocetos de Sol LeWitt y Dan Flavin (más números que líneas), una factura de uno de los proveedores de Donald Judd que detallaba los elementos y precios de una de sus esculturas, los cálculos de un matemático, una página de la revista *Scientific American*, un 'guión' musical de John Cage. El primer dibujo en la secuencia era un plano de la galería y el último era el diagrama de ensamblaje de la fotocopidora.

Mel Bochner
Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art 1966

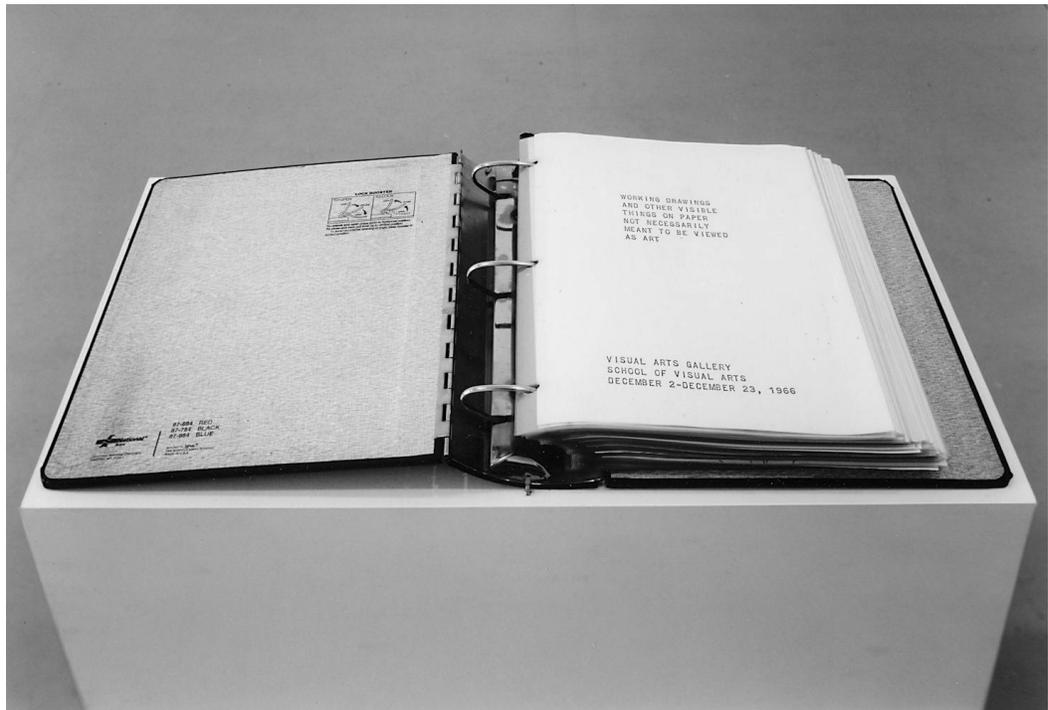
4 carpetas de argolla idénticas, cada una con 100 fotocopias de apuntes, bocetos y diagramas recolectados y fotocopiados por el artista, exhibidos en 4 pedestales de escultura



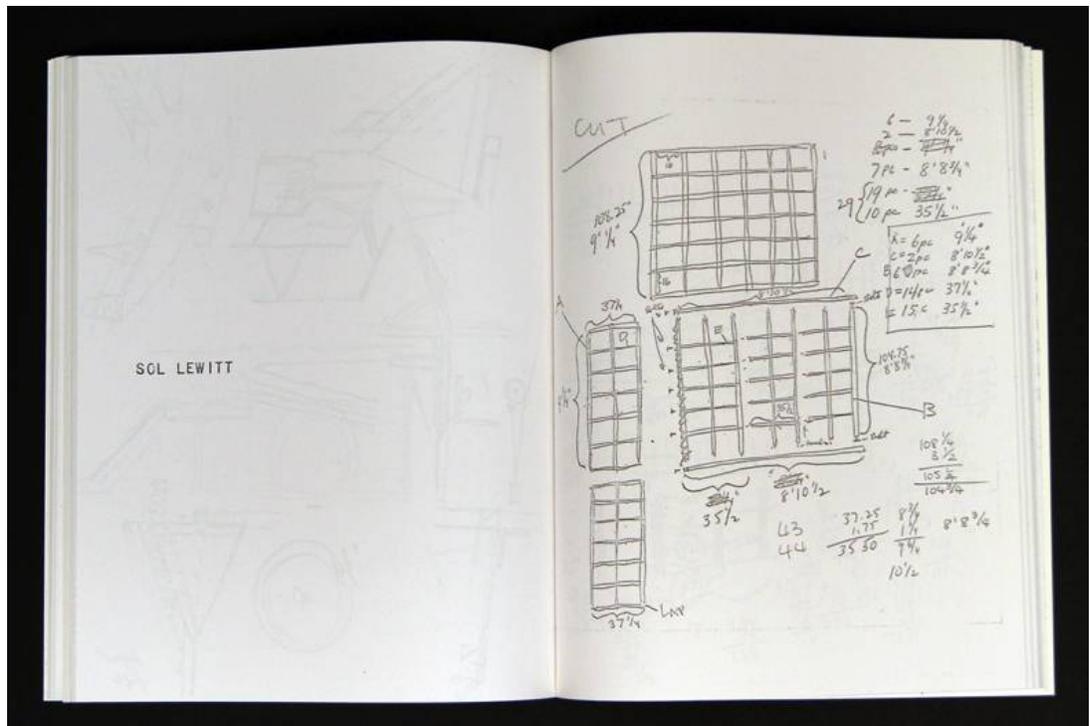
Esta exposición, que Bochner llamó *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art*, a menudo y con buena razón ha sido citada como la primera exposición específicamente de arte Conceptual. El espectador se vuelve un lector, un participante activo: como no había arte o exposición inmediatamente obvia, los lectores tenían que deducir la experiencia artística por ellos mismos. También había algo

de duda en la autoría: ¿era todo esto obra de Bochner? La distinción entre artista y curador se volvía difusa. La exposición era incómoda para el visitante, tanto física como mentalmente: tomaba mucho tiempo descifrar los dibujos, dejándolo con un dolor de espalda y una incertidumbre sobre si, de hecho, se le había dado una cosa de 'arte' para contemplar. Quizá solamente en retrospectiva notarían que no eran las imágenes o los objetos, sino la exposición en sí misma o su experiencia lo que constituía el 'arte'.

Mel Bochner
 Working
 Drawings and
 Other Visible
 Things on
 Paper Not
 Necessarily
 Meant To Be
 Viewed as Art
 1966



(arriba)
 Detalle de
 instalación
 (abajo)
 Bocetos de Sol
 LeWitt



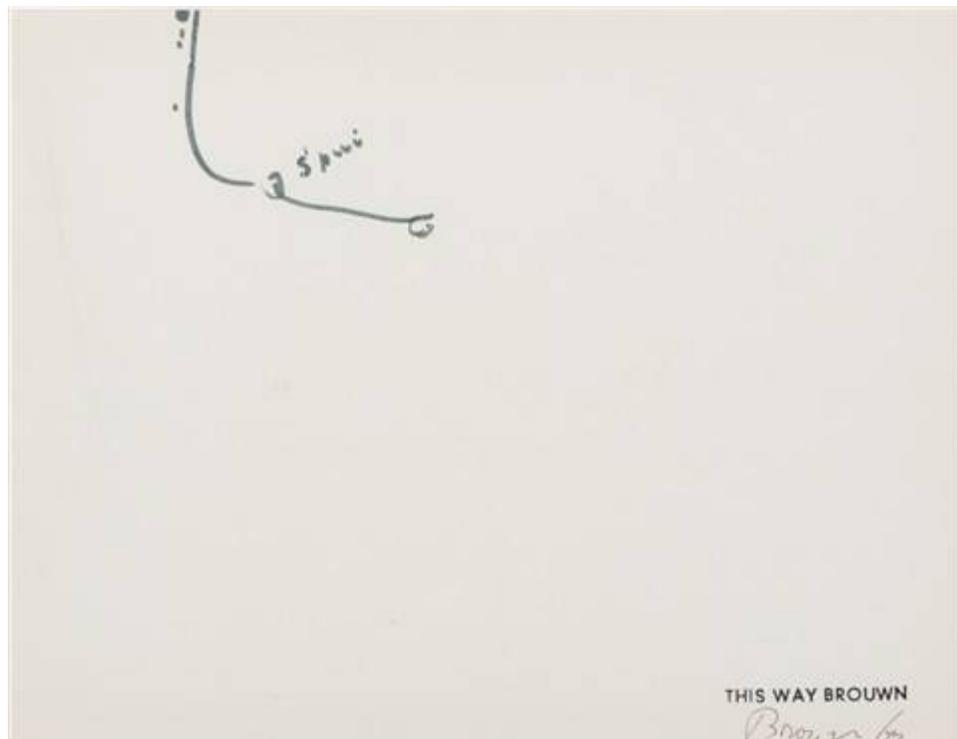
La exposición es una referencia conveniente para el advenimiento de un verdadero arte Conceptual. De hecho, se habían estado realizando obras de tipo Conceptual de manera bastante independiente por artistas fuera de Nueva York. Por ejemplo, en Holanda, por un tiempo, Stanley Brouwn había estado haciendo obra en donde el objeto de arte estaba completamente desmaterializado: una de sus piezas era 'todas las zapaterías en Amsterdam', otra era 'una caminata a través de un césped'. Una pieza de 1960 decía:

una hoja con la nota estampada este camino brouwn

este camino brouwn. peatones en su camino de a a b se les pide en el punto c por stanley brouwn que expliquen en papel cómo caminar de c a d. algunos que pasan hacen notas, otros no. cada hoja es provista más tarde con el sello este camino brouwn.

Este era un arte aparentemente sin objetos, sólo una hoja de papel (¿o era el pensamiento o el acto la 'obra' de arte?), pero también se trataba de estar en el mundo cotidiano. ¿En qué formas era su obra diferente de Fluxus, con quien brevemente estuvo asociado? En su rigor, en lo ordinario (era vida cotidiana), en su uso de la paradoja.

**Stanley
Brouwn**
This way
Brouwn
1964
Marcador
sobre papel
24.4 x 32 cm



Hélio Oiticica
Mosquito de
Mangueira
bailando con
Parangolé P10
Capa 6 y
Bólido de
Vidrio 5,
Homenaje a
Mondrian
1965
Projeto Hélio
Oiticica, Rio de
Janeiro
El letrero dice:
Soy la mascota
de Parangolé,
Mosquito de
Samba



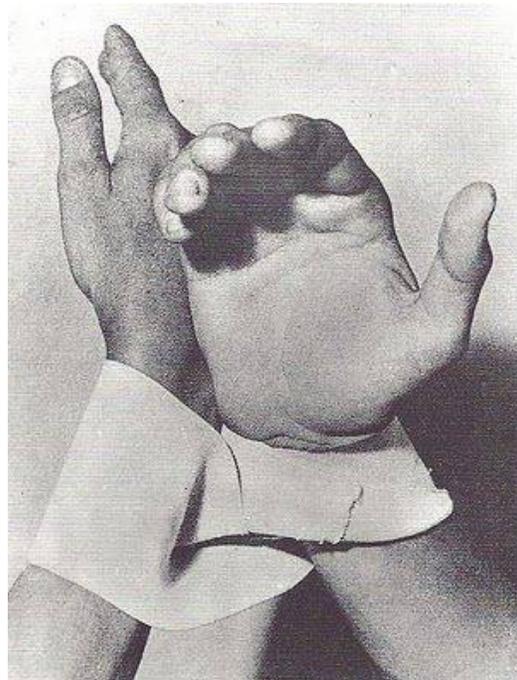
A finales de los cincuenta, el artista brasileño Hélio Oiticica estaba haciendo paneles monocromos que aludían a Malevich, pero para los sesenta estaba haciendo un arte más excesivamente basado en la vida social de São Paulo. Diseñó el *parangolé*, una palabra que es una jerga para una situación animada o una agitación súbita entre la gente pero a la cual Oiticica le infundía sus propios significados. Las piezas estaban hechas de tela y funcionaban como anuncios así como disfraces. A menudo con palabras cosidas en ellos, pretendían ser vistos y usados: el espectador podía, muy literalmente, volverse un participante. No era, Oiticica anotó, sólo usar el cuerpo como 'un soporte para la obra. Por el contrario, era una incorporación total. Es una incorporación del cuerpo en la obra y de la obra en el cuerpo'. Este interés en emancipar al espectador, en romper la barrera entre el arte y el cuerpo puede ser visto en su obra posterior, que serían ambientes. Su deseo de trabajar entre la galería y la calle también puede ser visto en una obra como el *Bólido de vidrio 10: Homenaje a Malevich*, donde los colores primarios y las formas geométricas de un Modernismo Utópico temprano son reconectadas con los materiales de la vida y de la calle.

Hélio Oiticica
Bólido de
Vidrio 10, B-22
(Homenaje a
Malevich)
1965



Mientras que Broun proponía un arte que fuera vivido en la cabeza, el de Oitica era más obviamente social. Donde son similares es en enfatizar el cuerpo como el sitio tanto para la experiencia en sí misma como la validación de esa experiencia. Al mudarse de los objetos a la experiencia, de lo individual a lo comunal, el baile parecía ser el modelo ideal. Sus proyectos en colaboración con Lygia Clark como *Diálogo de Manos* pueden ser vistos como una escultura o una danza, una declaración tanto personal como compartida, un acto, un objeto y una metáfora.

**Hélio Oiticica
y Lygia Clark**
Diálogo de
manos
1966



4

El Objeto Desmaterializado, casi *Ocho Obras de Arte Conceptual*

Imagine all the people
living for the day
Imagine there's no country
it isn't hard to do
Nothing to kill or die for
and no religion too
John Lennon, 'Imagine', 1971

La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino sinsentido. No podemos, pues, responder a cuestiones de esta clase de ningún modo, sino establecer su sinsentido. La mayor parte de las cuestiones y proposiciones de los filósofos proceden de que no comprendemos la lógica de nuestro lenguaje.

Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, 1921

A finales de diciembre de 1966 la exposición de Bochner *Working Drawings and Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* había sido desmontada. Al otro lado del mundo, por esas fechas había más de 400,000 soldados estadounidenses en Vietnam. Los primeros en llegar oficialmente habían sido desplegados alrededor del campo de aviación de Da Nang el 8 de marzo de 1965 y desde entonces el número se había incrementado rápidamente. Vietnam, el gran trauma del 'Siglo Estadounidense', estaba en plena marcha. El momento del arte Conceptual, el 'colapso nervioso del Modernismo', había llegado también. Como hemos visto, el mundo del arte había sido expuesto a un número cada vez mayor de obras que no tenían una forma tradicional, en las que los roles del artista y el espectador quedaban inciertos. En adición, y esto es crucial, una buena cantidad de crítica y teoría había sido publicada, sobre todo alrededor del tema del Minimalismo, que sin remordimientos atacó las suposiciones tradicionales de lo que era el arte y cómo lo recibíamos.

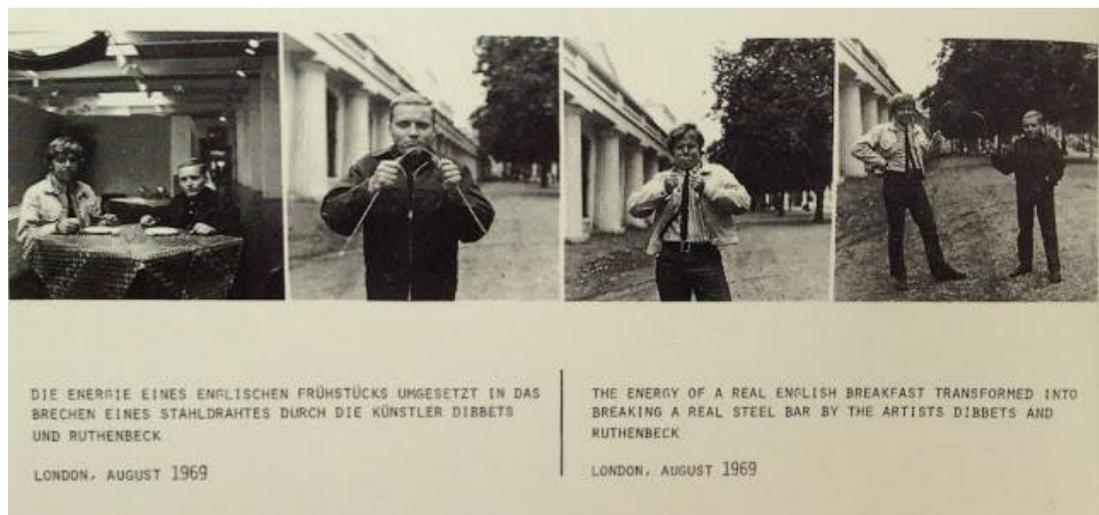
Normalmente se ha visto al apogeo del arte Conceptual como el periodo entre o alrededor de los años 1966 y 1972 (a menudo aludido vagamente como 'finales de los sesenta'). Este capítulo y los cuatro siguientes están dedicados a este periodo. Un repaso cronológico de las varias manifestaciones del arte Conceptual -o cosas que se veían como arte

Conceptual- sería demasiado largo; había una plétora de exposiciones y artistas exponiendo. Cualquier narrativa directa sería tanto partidaria como imparcial e inevitablemente dará una imagen falsa. Por lo tanto, empezaremos viendo obras individuales, más que imponer cualquier punto de vista único de la teoría del periodo. Este capítulo se enfoca en ocho obras que prueban las muchas definiciones de arte Conceptual. El siguiente capítulo identificará varios acercamientos al hacer arte Conceptual, dando una vista general del rango de obra que fue producida. El capítulo 6 observará más específicamente la crisis de autoridad en y alrededor de 1968, a las exposiciones importantes de arte Conceptual de 1969 y 1970 y a las formas en que la exposición y la diseminación de la obra fueron revolucionadas. El capítulo 7 revisa el inicio de los setenta y considera si el arte conceptual termina en este punto. El capítulo 8 considera la situación de las mujeres artistas respecto al arte Conceptual. Como la guerra de Vietnam era el evento político y cultural clave de este periodo, dando contexto a todo, una discusión de los eventos en ese entonces da la introducción a cada capítulo.

**Jan Dibbets y
Reiner**

Ruthenbeck

The energy of a
real English
breakfast
transformed
into breaking a
real steel bar
by the artists
Dibbets and
Ruthenbeck
1969



El primero de estos ocho ejemplos consiste de cuatro fotografías tomadas en 1969 con una leyenda que dice: 'La energía de un verdadero desayuno inglés transformado en romper una verdadera barra de acero por los artistas Dibbets y Ruthenbeck'. La primera imagen muestra al holandés Jan Dibbets y al alemán Reiner Ruthenbeck desayunando juntos; la segunda muestra a Ruthenbeck doblando una barra de acero afuera del Instituto de Arte Contemporáneo en Londres; en la tercera, Dibbets continúa doblándola, mientras que en la cuarta los dos posan juntos, cada uno sosteniendo una parte de la barra rota. Las fotografías no son pretenciosas, técnicamente no son mejores que una foto de recuerdo de vacaciones promedio. Aunque parezca ingeniosa, no es una broma estilo

Fluxus, sino una proposición conducida y presentada en una gran seriedad. Sintomáticamente ninguno de los hombres está sonriendo socarronamente, como cualquier artista Fluxus haría.

Cuando consideramos las palabras en la leyenda -'verdadero', transformado' y 'artista'- nos damos cuenta que implícitamente se están haciendo varias preguntas: no sólo '¿qué es un "verdadero" desayuno inglés?' o '¿"en verdad" pasó esto?', sino '¿qué significa "verdadero"?' Las fotografías sugieren que todo es de verdad -en el estilo banal e inexpressivo de la fotografía documental que asociamos con un libro de texto escolar- pero de hecho no hay pruebas de que los hombres en la foto hayan roto la barra de acero. ¿Qué significa 'transformado'? ¿Son estos hombres 'artistas'? ¿Qué hace de este acto arte? ¿La supuesta transformación del desayuno en una barra de acero rota o más bien las preguntas que el texto y la imagen generan? Estas preguntas también atraen atención a la relación aparentemente transparente, pero de hecho problemática, entre texto e imagen. Debemos recordar que la forma dominante y extendida de la comunicación visual en este periodo era la publicidad, en la que el texto y la imagen eran pareadas en una relación aparentemente natural, pero, de hecho, altamente manipulada y manipuladora. Finalmente, ¿qué le pasó al objeto, la barra de acero? Como para subrayar que el objeto no es lo importante, no hay registro de que se haya conservado.

Bruce Nauman nos presenta un objeto, uno bastante extraño: una placa de plomo colocada en un árbol, ostentando la declaración 'Una rosa no tiene dientes'. Las palabras no son suyas, sino de Wittgenstein, de su libro *Investigaciones Filosóficas*:

'Un niño recién nacido no tiene dientes.' 'Un ganso no tiene dientes.'

'Una rosa no tiene dientes.' ¡Esto último quisiéramos decir es evidentemente cierto! Es más seguro incluso que el que un ganso no tenga dientes. Y, sin embargo, no está tan claro. Pues, ¿dónde habría de tener dientes la rosa? El ganso no tiene ningún diente en su mandíbula. Y, naturalmente, tampoco tiene ninguno en las alas, pero a eso no se refiere nadie que diga que el ganso no tiene dientes. Qué tal si se dijera: la vaca mastica su alimento y ello sirve de abono a la rosa, por tanto la rosa tiene dientes en el hocico de un animal. Esto no sería absurdo por la razón de que no supiéramos de buenas a primeras dónde buscar los dientes en una rosa. ((Conexión con 'dolores en el cuerpo de otro'.))

Bruce Nauman
A Rose Has No
Teeth
1966
Placa de plomo
19 x 29.4 x 5.6
cm



Mientras Wittgenstein prueba verbalmente su premisa aparentemente absurda, Nauman lo hace de manera diferente -imprimiendo las palabras en una placa de plomo y clavándola en un árbol en un jardín, donde uno esperaría ver una etiqueta de horticultura o una placa conmemorativa. La presentación y el contexto se vuelven parte del significado de la obra. Como Dibbets y Ruthenbeck, Nauman está poniendo en el centro del escenario la problemática naturaleza de decir la verdad al hacer preguntas como '¿Qué significa esto?', '¿Es verdad?', '¿Cómo sabemos que es cierto?', '¿Podría esto ser metafóricamente verdad?'

Con esta obra Nauman también está tomando una posición contra la naturaleza intrusiva de la mayoría de la escultura en espacios públicos. No quería que su obra se impusiera a la naturaleza y señaló que 'después de unos años el árbol crecería y esta desaparecería'. Otro elemento de su declaración contra la escultura monumental fue que hizo múltiples vaciados de la placa en poliéster y los mandó a sus amigos.

En otra obra Nauman suscita otra cuestión: '¿Qué es lo que hace un artista?' Habiendo decidido dejar la pintura en 1965, al final de sus años de estudiante, Nauman aún estaba resuelto a ser un artista. Creyendo que un artista debía tener un estudio, tal como un doctor tiene una sala de

operaciones o un jardinero tiene un jardín, encontró un estudio. Su trabajo empezó a evolucionar desde ese punto de inicio: 'si te ves a ti mismo como un artista y funcionas en un estudio... te sientas en una silla o caminas en círculos. Y entonces la pregunta regresa a ¿qué es el arte? Y el arte es lo que un artista hace, sólo sentarse en el estudio'. Cuando se le preguntó sobre su fotografía *Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold*, comentó, 'No sabía qué hacer con todo ese tiempo. No había nada en el estudio porque no tenía mucho dinero para materiales. Así que estaba forzado a examinarme a mí mismo y lo que estaba haciendo ahí. Estaba bebiendo mucho café, eso es lo que estaba haciendo'. Este sabor existencial distingue la versión de Nauman del arte Conceptual del de otras personas. Pero como muchos de sus contemporáneos, su trabajo a menudo se trataba del fracaso. El arte tradicional es, casi por definición, acerca de calidad y éxito -acerca de la 'perfección'. Pero observar y vivir con el fracaso es una parte de un compromiso con la vida diaria en el arte Conceptual.

Bruce Nauman
Coffee Thrown
Away Because
It Was Too
Cold, de
Eleven Colour
Photographs
1966-1970



El estudio de Nauman se había vuelto el espacio de un filósofo del hágalostu-mismo: los únicos materiales que usaba, aparte de su mente, eran papel, basura y su propio cuerpo. El cuerpo y su experiencia eran centrales a su acercamiento: 'de cierta manera, estaba usando mi cuerpo como una pieza de material y manipulándolo. Pienso en esto como ir al estudio y estar involucrado en alguna actividad. A veces pasa que la actividad por sí misma es la pieza'. Pensar, moverse y hacer eran actividades. Desde 1965 estaba haciendo películas sobre estas actividades: *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling*, *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio*. Si Dibbets y Ruthenbeck introducen un tema clave del arte Conceptual -la conexión, o desconexión entre texto e imagen- Nauman

introduce otro, la conexión o desconexión entre cuerpo y pensamiento. Dado que a menudo se asume que el arte Conceptual sea incorpóreo y racional, puede ser sorprendente, pero el abandono del objeto tradicional del arte a menudo llevaba a una examinación de la experiencia corporal.

Bruce Nauman
Playing a Note
on the Violin
While I Walk
around the
Studio
1968
Still de
película de 9
minutos



Esto también es cierto, aunque menos obvio, en la fotografía aparentemente poco artística tomada por el artista inglés Richard Long en 1967. *A Line Made by Walking, England* documenta una caminata hacia atrás y hacia delante en un parque, que fue repetida hasta que eventualmente el pasto en su ruta quedó marcado. La obra puede ser interpretada de muchas maneras. Primero, debe enfatizarse que fue el acto de caminar lo que constituye la obra de arte, aunque la fotografía ha sido expuesta y podía ser vendida. La obra es democrática (cualquiera podría hacerla); existe fuera del circuito de la galería comercial (al menos hasta que la galería adquiera la fotografía); está basada en una idea - 'caminar hacia atrás y hacia delante hasta que el pasto quede marcado en una línea evidente' - y hace que uno piense acerca de la relación de uno con el mundo. Es, por supuesto, ecológicamente sensible, dado que no se le hizo un daño permanente al ambiente. Si un artista normalmente dibuja una línea, ¿caminar una línea es una especie de dibujo? ¿Somos todos, entonces, artistas cuando caminamos? Mientras Long estaba planteando la posibilidad de estar en la naturaleza, no sólo verla, sino *estar* en ella, también estaba haciendo una declaración política. Podemos escapar de la alienación y la falsa conciencia: por un acto voluntario podemos de manera completa en el mundo reconectados.

Richard Long
A Line Made
by Walking,
England
1967

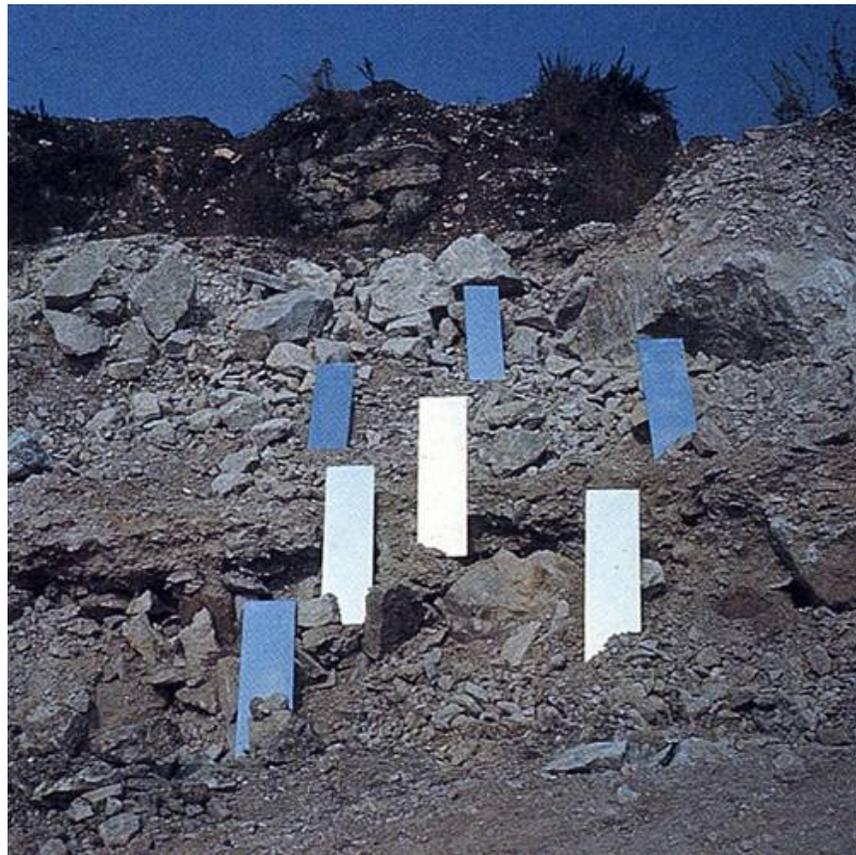


Este nivel político de interpretación es significativo. En 1988 Dan Graham declararía, sobre el humor cambiante de los sesenta, que 'el minimal estaba más cerca del intelectual existencialista desilusionado, digamos de Antonioni a Beckett, que es una posición de izquierda desilusionada. Al virar a lo Conceptual, lo Conceptual sería moral, puritano, utópico y personal. Personal en el sentido del valor personal; estaría cerca de la Nueva Izquierda... una especie de visión puritana muy moral'. Lo que hace a la obra de Long mucho más que el mero chasco de Fluxus es este significado moral/político potencial. También hay una completa ausencia de patetismo y sentimentalismo. La obra es presentada como una proposición -lo que ves es lo que haces con ello.

Una intervención escasamente más sustancial es presentada por *Mirror Displacement (Portland Isle, England)* de Robert Smithson, una secuencia de fotografías de espejos dispuestos en una cantera que, junto con un mapa, estaba impresa en el catálogo de la exposición *Prospect 69* en Düsseldorf. Al viajar por Inglaterra, colocaba espejos en el paisaje y los fotografiaba. 'Estoy usando un espejo porque, en un sentido, el espejo es tanto el espejo

físico como la reflexión: el espejo como un concepto y como una abstracción; por lo tanto el espejo como un hecho dentro del espejo como concepto... el espejo es un desplazamiento'. Subrayando esta complicada declaración está la idea de que el espejo es como la conciencia humana: saber algo, estar consciente de ello, es ser consciente de la separación (alienación, desplazamiento) de uno con ello. Smithson estaba interesado en la noción de lugar y el no-lugar: el lugar era el lugar 'real', el no-lugar era su representación. Un no-lugar podría, por ejemplo, ser una pila de piedras, recolocadas en el espacio de la galería. Pero el lugar siempre estaba, y era consciente de esto, en proceso de cambio y entropía. Había entonces otro interés en el paso del tiempo: la transición de uno a siete espejos en su obra se relaciona con esto y con un interés más general durante este periodo de tiempo en estructuras simples y en el contar. Contar era, como los minimalistas se dieron cuenta, una manera de hacer arreglos más que composiciones (ver Capítulo 3).

**Robert
Smithson**
Mirror
Displacement
(Portland Isle,
England),
Septiembre
1969

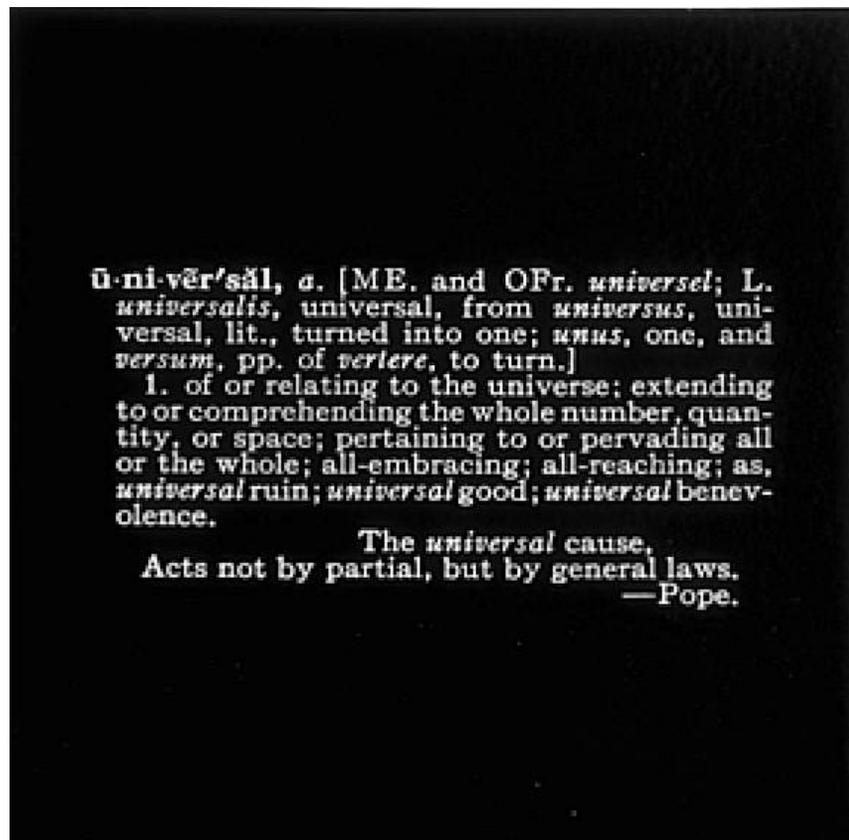


El *Mirror Displacement* de Smithson también suscita la cuestión de la forma canónica de una obra de arte Conceptual. Mientras que para *Prospect 69* la obra era expuesta como una secuencia de siete fotografías en blanco y negro, subsecuentemente sería mostrada en otros formatos. Las imágenes de este proyecto a veces son expuestas por separado, mientras que el catálogo de su obra fotográfica ahora enlista la pieza como una

secuencia de 128 diapositivas. Si el concepto o la acción era lo primordial, la naturaleza exacta de la documentación sería contingente en el contexto en que aparece. Quizá la mejor manera de ver las fotografías sea como una evidencia de un proyecto de investigación.

Si vemos ahora dos obras de Joseph Kosuth y Giulio Paolini, vemos que combinan palabras y su representación visual, pero en ambos casos la importancia la tiene el texto. Kosuth presenta una fotocopia en negativo de la definición del diccionario de la palabra 'universal'. Paolini ha tomado la definición de la palabra 'infinidad' de la *Enciclopedia Británica* y, poniéndola en una forma tipográficamente más elegante, la presentó como una litografía.

Joseph Kosuth
Titled (Art as
Idea as Idea),
[universal]
1969
Fotostática en
blanco y negro
122 x 122 cm



Como Kosuth señaló en 1969, su pieza es 'arte puramente conceptual'. Era por este tiempo que alegó que 'La "más pura" definición de arte conceptual sería que es un cuestionamiento sobre las bases del concepto "arte" como lo conocemos'. Su posición estaba basada en una lectura de la historia del arte en la que 'el valor de los artistas después de Duchamp podía ser medido de acuerdo a qué tanto cuestionaban la naturaleza del arte; lo que es otra manera de decir "lo que agregaran a la concepción del arte"'. Citaba en más de una ocasión el dictum de Malevich, 'El artista que quiera desarrollar el arte más allá de las posibilidades de la pintura está

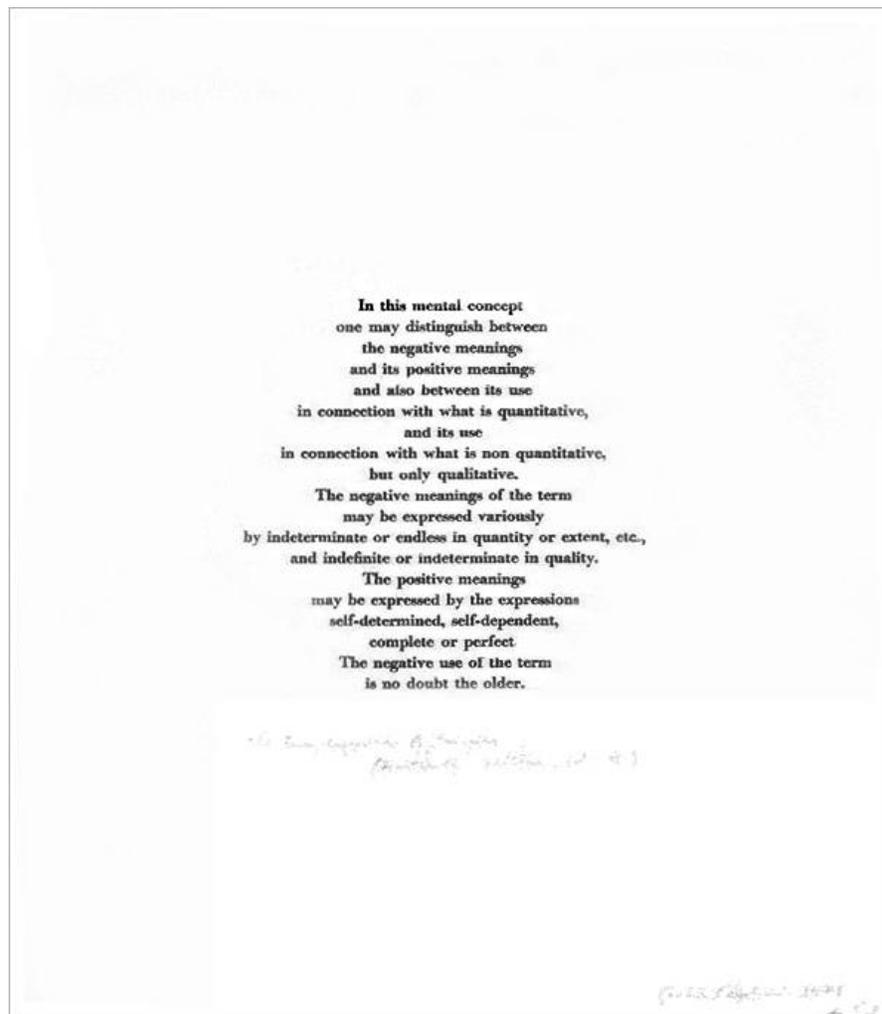
forzado a la teoría y la lógica'. Esto es relevante, pues muchos de los artistas de este periodo habían sido muy afectados por la lectura de *The Great Experiment* de Camilla Gray, el primer libro que exploraba y hacía públicos los proyectos utópicos de artistas rusos de vanguardia como Malevich y Rodchenko. Kosuth hacía una discriminación clara entre la obra de arte y su 'documentación'. 'Nunca quise que nadie pensara que estaba presentando una copia fotostática como obra de arte'. Esta es una de las razones por las que titulaba estas piezas *Arte como idea como idea*, 'La idea con la fotostática era que podía tirarse a la basura y entonces rehacerla -si era necesario- como parte de un procedimiento irrelevante conectado con la forma de la presentación, pero no con el "arte"'. Tan pronto como la gente empezó a ver las fotostáticas como pinturas placebo dejó de hacerlas. Por otro lado, estas fotostáticas negras inconfundiblemente hacían un eco en color, forma y tamaño con las pinturas negras de Ad Reinhardt. En efecto, uno puede alegar que su obra está tan fundada en el arte estadounidense previo que debería verse no como anti-moderno o posmoderno, sino (como el Minimalismo) como Modernismo tardío. En el juego formalista de la autorreflexión y reducción, ¿no podría una fotostática negra cuadrada ser el siguiente movimiento lógico después de Reinhardt y el Minimalismo?

Otra razón para el subtítulo de Kosuth era que veía el arte como una tautología. Como dijo en un artículo clave de 1969, 'Art After Philosophy', 'Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología; p.ej. la "idea del arte" (u "obra") y el arte son lo mismo y pueden ser apreciados como arte sin ir afuera del contexto del arte para su verificación'. Para Kosuth, los readymades de Duchamp eran tautologías: se anunciaban a sí mismos, como diciendo 'Soy arte porque soy arte', en lugar de Reinhardt, que decía 'Arte es arte-como-arte' (ver capítulo 2). En contraste, una pintura formalista se anuncia a sí misma, 'Soy arte porque me veo como otros cuadros'. Por lo tanto, en esencia no era tautológica ('Yo soy quien soy'), sino tipológica ('Soy porque soy como otros'). Por esta razón, Kosuth pensaba, una pintura nunca podría cuestionar la naturaleza del arte, porque el medio tiene una presunción preconcebida sobre lo que es el arte.

Si la obra de Kosuth está enraizada firmemente en el Minimalismo y en las teorías de la abstracción estadounidense, la de Paolini está basada en cualquier otro lado: en el arte europeo, especialmente el de Manzoni, y en la literatura. Superficialmente, la *Infinidad* de Paolini cubre el mismo territorio que la pieza de Kosuth: extrayendo una definición de una idea

abstracta de un diccionario para hacernos tratar de concebirla. Pero a diferencia de la fotocopia precedida de Kosuth, esta es una litografía que puede ser comprada en una galería. Siguiendo con el tema, la litografía es de una edición ilimitada: puede ser impresa y numerada hasta el infinito. Mientras que Kosuth es inconfundiblemente anónimo, estamos conscientes de Paolini como autor, al menos en su rol como tipógrafo. Aquí tenemos una de las diferencias recurrentes entre el arte Conceptual estadounidense y europeo: en Europa el artista realmente nunca pretende estar muerto, ni hay un intento concertado por desmaterializar el objeto. El arreglo tipográfico es un dispositivo que distancia o estetiza: recurrentemente, Paolini evoca o alude a objetos, mientras que Kosuth los define o los representa.

Giulio Paolini
The
Encyclopedia
Britannica
1971
Definición de
la palabra
'infinitud'



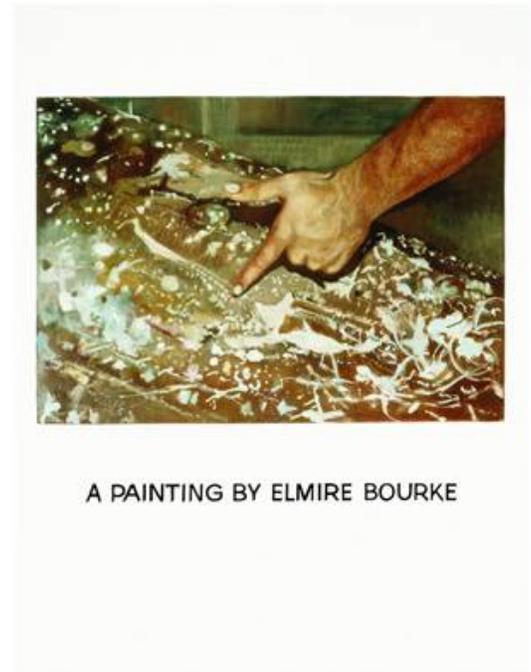
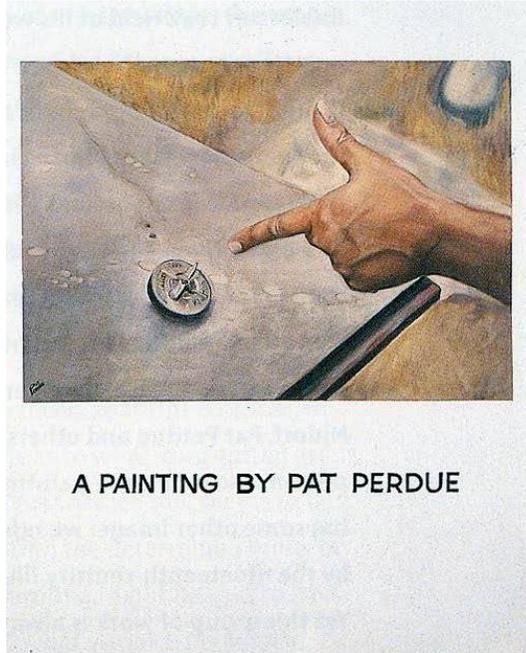
Desde 1960, mucho antes que Kosuth, Paolini había estado ponderando la idea de arte como arte, exponiendo pinturas vueltas contra la pared, haciendo cuadros blancos, desoladamente vacíos en comparación con los ácidos tan texturizados de Manzoni, o mostrando bastidores sin la 'pintura' entelada en ellos, sólo con un bote de pintura adentro. Si para

Kosuth la pintura había estado abandonada como un arcaísmo, para Paolini aún existía, ya fuera como un fantasma o como un sueño. Si Kosuth estaba interesado en rompecabezas, Paolini estaba interesado en misterios. Kosuth declara mientras que Paolini sugiere.

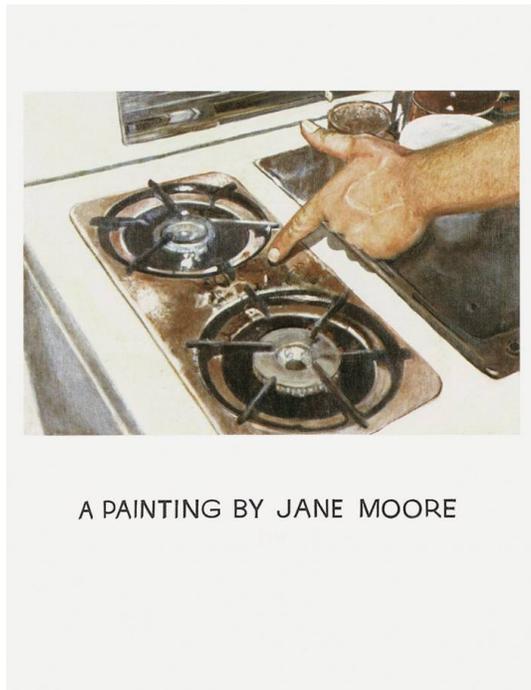
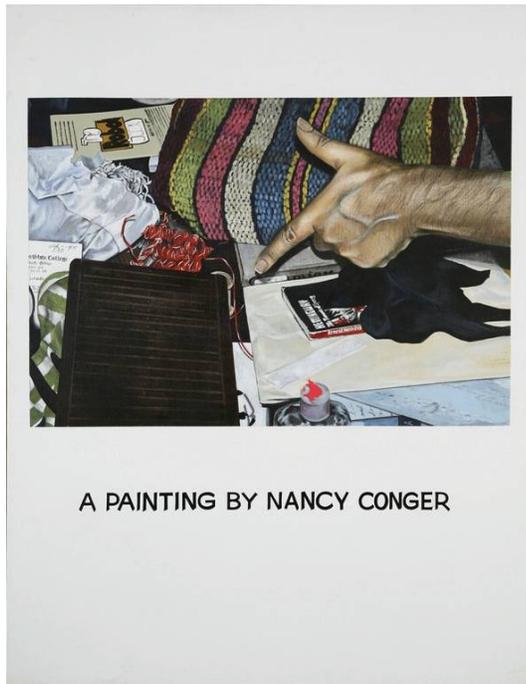
Habitualmente la pintura era un medio despreciado por los artistas Conceptuales, pero en alguna ocasión la usaban, aunque de nuevo fuera para documentar arte más que como un arte en sí misma. Esto es demostrado en una serie de cuadros por el artista californiano John Baldessari. Si Duchamp había reaccionado contra el conservadurismo implícito de los supuestos modernistas, como Glackens (ver Capítulo 1), la generación de Baldessari estaba reaccionando en contra del conservadurismo del modernismo tardío, en particular de críticos como Clement Greenberg y sus discípulos. Greenberg, quien influyó tanto en artistas como escritores, rechazaba el arte que tuviera un tema ostensible y que introdujera elementos del mundo real, creyendo que esto contaminaba el proceso creativo. Lo caracterizaba como kitsch o 'arte de novedad'. A finales de los sesenta Al Held, un pintor abstracto asociado con escritores formalistas como Greenberg, dijo que 'todo el arte Conceptual se trata sólo de señalar cosas'. Incluso Duchamp, podría decirse, no había hecho nada, sino que simplemente había señalado un urinal.

Baldessari tomó a Held al pie de la letra e hizo una serie de obras basadas en señalar. Entre estas estaban *The Commissioned Paintings* de 1969-70. Tomó fotografías de un amigo señalando las cosas que se les hacían interesantes durante una caminata por la ciudad. Entonces las envió a catorce pintores aficionados cuya obra había visto en ferias estatales y les pidió que cada uno hiciera un cuadro de la fotografía de su elección. Este conjunto de cuadros, cada uno con el nombre del pintor incluido en él, fueron expuestos. ¿Entonces quién era el artista? ¿John Baldessari como el que lo concibió, o Nancy Conger, Dante Guido, Patrick Nidorf, Pat Perdue y otros como los pintores? Tradicionalmente, la persona que pinta el cuadro es el artista, incluso cuando está copiando otra imagen: nos referimos a las copias de los grabados del ilustrador del siglo XIX Gustave Doré hechas por Vincent Van Gogh como 'Van Goghs'. Aunque este grupo de obras siempre se discuten como un 'Baldessari'. Era, podemos alegar -y así es como él se veía- el empresario o compositor que proveía a otros de un guión o libreto para interpretarlo. La autoría, por lo tanto, depende aquí más del concepto que de la ejecución. Igualmente importante, ¿en qué elemento reside el arte? ¿En el ensamble completo de los catorce

cuadros? ¿O en el concepto subyacente? ¿Si radica en el concepto -y estamos inclinados a decir que así es- no deberíamos ver los cuadros como una documentación del arte, más que como el arte en sí mismo?



John Baldessari
Cuatro de las
Comissioned
Paintings
1969-1970
Acrílico u óleo
sobre tela
150.5 x 115.6
cm



Toda la noción de autoría se estaba volviendo problemática por este tiempo. Un influyente ensayo por el semiólogo francés Roland Barthes, 'La muerte del Autor', que enfatizaba el rol del lector más que el del autor como el productor del significado en los textos, había sido publicado por primera vez en su traducción al inglés en 1967 en la revista de vanguardia *Aspen*. Una negación similar de la santidad del autor o el ejecutante podía

ser vista a veces en la música del periodo: en una ocasión en 1967, cuando la banda de rock The Mothers of Invention estaba tocando en el Teatro Garrick en Nueva York, sólo diez personas fueron; les dieron los instrumentos a esta minoría privilegiada para tocar mientras la banda se sentaba en las butacas.

Art &
Language
Portada de Art-
Language,
vol.1, no.3
Junio de 1970

VOLUME 1 NUMBER 3		JUNE 1970	
Art-Language			
Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge Michael Baldwin, Harold Hurrell American Editor Joseph Kosuth			
CONTENTS			
Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses	Ian Burn		
	Roger Cutforth		
	Mel Ramsden	1	
Art Enquiry (2)	Mel Ramsden	4	
(i) Concerning Some Theories and their Worlds	Graham J. Howard	7	
(ii) Mona Lisas	Graham J. Howard	9	
Marshal McLuhan and the Behavioral Sciences	B. Bihari	11	
A Preliminary Proposal for the Directing of Perception	Mel Ramsden	29	
General Note: M. Baldwin			
(i) Atkinson and Meaninglessness		30	
(ii) Preface		30	
(iii) Dead Issues		31	
Art-Language is published three times a year by Art & Language Press, 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent.			
Price 12s.6d. UK, \$2.50 USA All rights reserved			
<small>Willis & Company (Printers) Limited, Industrial Estate, Platts Common, Burnley, Yorkshire.</small>			

La octava y última pieza en este capítulo es probablemente la que más éxito tiene al aparecer de manera más radical como una obra de arte no tradicional. Esta es la introducción del primer ejemplar de *Art-Language*, la revista comenzada en 1969 por los cuatro miembros de Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell) como un periódico de arte Conceptual. Como se eleva a once páginas de razonamiento atentamente discutido, sólo podemos citarlo aquí en parte. Habiendo anunciado su intención de discutir las diferencias entre el arte Conceptual estadounidense y el británico, Atkinson expone sus pretensiones cabalmente:

Supongamos que la siguiente hipótesis es de avanzada: que este

editorial, en sí mismo un intento por evidenciar algunos esbozos de lo que es el 'arte conceptual', es sostenido como una obra de 'arte conceptual'. A primera vista esto parece ser un caso paralelo a muchas situaciones anteriores dentro de los límites determinados del arte visual, por ejemplo, podría decirse que la primera pintura cubista hubo intentado evidenciar algunos esbozos de lo que el arte visual es, al tiempo que, obviamente, se sostiene como una obra de arte visual. Pero la diferencia aquí es algo de lo que habremos de llamar 'la forma de la obra'. Inicialmente lo que el arte conceptual parece estar haciendo es cuestionar la condición que parece gobernar rígidamente la forma del arte visual -que el arte visual permanece visual.

Tras discutir si el arte Conceptual se clasifica como teoría del arte, señala que 'dentro del marco del arte "conceptual" la factura del arte y la factura de un cierto tipo de teoría del arte es a menudo el mismo procedimiento'. Aquí es notable, como en cualquier otro lado, que Atkinson le está prestando más atención a la obra de arte que al objeto de arte: es la actividad lo que importa, más que la cosa, lo que es un cambio clave lejos de las prioridades de Neo Dadá. ¿El ensayo sería visto como arte si fuera expuesto en el muro de la galería?, se pregunta Atkinson. (De hecho, esto es justo lo que pasó: los galeristas pegaban páginas de *Art-Language* como una manera de 'exponerlas'.) ¿El reconocimiento del arte depende del ver? Hay, sugiere, cuatro métodos por los que el artista busca asegurarse que su trabajo sea reconocido como arte: (1) hacer un objeto con todas las características morfológicas tradicionalmente asociadas con una obra de arte, como por ejemplo una pintura al óleo; (2) agregando algo nuevo o ajeno a este, como cuando los cubistas agregaron collage; (3) poniendo un objeto extraño en un contexto 'artístico' como hizo Duchamp; (4) declarando que algo es arte, como cuando Atkinson y Baldwin afirmaron que una columna de aire abarcando una base de una milla cuadrada era arte, o que Oxfordshire era una obra de arte. A diferencia de los otros, este cuarto método no usa un 'objeto concretamente existencial', sino uno teórico.

'Los artistas conceptuales británicos,' escribe Atkinson, 'encontraron en un cierto punto que la naturaleza de sus involucramientos excedía los límites del lenguaje del objeto concreto'. En otras palabras, el objeto concreto ya no podía decir todo lo que se le requería. 'Poco después de que encontraron lo mismo respecto a los objetos teóricos, ambos pusieron límites precisos sobre qué clase de conceptos pueden ser usados'. Este es un acercamiento más intelectual que la firma de Manzoni sobre personas y

cosas como obras de arte porque esta era la base de una discusión teórica extendida. 'Estas tesis,' concluye Atkinson, 'han tendido a usar la forma del lenguaje, a saber, el lenguaje de las palabras, y no por alguna razón arbitraria, sino por la razón de que esta forma parece ofrecer la herramienta más penetrante y flexible respecto a algunos problemas mayores en el arte hoy'. Cita la observación del filósofo Richard Wollheim sobre que es imposible imaginar el arte fuera de una sociedad de usuarios del lenguaje. 'Yo sugeriría', había dicho, 'que no está más allá de los dominios del sentido sostener que una forma de arte puede evolucionar al tomar como cuestionamiento inicial el uso del lenguaje de la sociedad del arte'. El material del arte iba a ser encontrado en la discusión del arte. La manera en la que este editorial está escrito indirectamente saca a la luz otro tema del arte Conceptual, el de la naturaleza de la consciencia o, como Atkinson mismo lo describiría después, 'el tema de la consciencia del yo, un yo problemático, con sus proliferantes y reflexivos bailes'.

Hemos estado pensando en el arte, ¿pero qué hay de los artistas? Como hemos visto, su rol estaba tan en cuestión como el estatus del objeto de arte mismo. ¿Cómo se presentaban a sí mismos? Dibbets y Ruthenbeck se ven como hombres ordinarios, un poco desaliñados tal vez, pero no excepcionalmente. ¿No posan como un par de pescadores mostrando la pesca? Es importante decir que, como Nauman, se presentan como los objetos de su obra, no como los maestros. Paolini y Kosuth parecen ofrecer nuevos modelos: el artista como un hombre cotidiano, o como un intelectual. Paolini es mostrado aquí típicamente en ropa de trabajo, dibujando, dándole la espalda al ojo de la cámara. Pero Kosuth se sienta en la mesa, su cabeza sumergida en los libros, leyendo, pensando.

87

Joseph Kosuth
Information
Room (The
Third
Investigation),
New York
Cultural
Center
1970



Giulio Paolini
trabajando en
al instalación
de At last alone
en el Museum
of Modern Art,
Oxford, 1980



¿Qué tienen en común las ocho obras que hemos considerado? Tal vez lo más obviamente común es que carecen de color. Este elemento puritano está en contraste directo con el alegre colorido de la publicidad y otro arte del periodo. El blanco y negro también era preferido por su anonimato, y por sus connotaciones de autenticidad y apego emocional. También era barato.

¿Cómo es que estas obras se ajustan a las diversas definiciones del arte Conceptual citadas en la introducción: la noción de LeWitt (como la dejó en claro en 'Paragraphs on Conceptual Art') es que el concepto detrás de la obra de hecho constituye el arte; la descripción de Kosuth de un cuestionamiento 'sobre las bases del concepto "arte"' (lo que cierra el campo de la definición a la obra analítica y lingüística); y la noción de Lippard de la desmaterialización del objeto de arte (aunque algunos artistas han preferido la palabra 'desmistificación' a 'desmaterialización')? Ninguna definición cubre estas obras adecuadamente, pero todas se aplican en varios grados. Todas las obras comparten ciertas características: que al objeto o la imagen no se les da un aura única, que el rol del artista se desdibuja, que hay una consciencia del contexto en el que la obra será vista, y que el trabajo es potencialmente crítico con las opiniones y creencias recibidas. Las piezas también se refieren implícitamente, o explícitamente en el caso de Smithson y Atkinson, a la naturaleza de la consciencia. Nos hacemos conscientes de nosotros mismos pensando.

¿Cómo posicionamos estas obras respecto a los cuatro modelos que establecimos en la introducción? El readymade está singularmente ausente, aparte quizá de la barra de acero perdida en la obra de Dibbets y Ruthenbeck. Hasta cierto punto, todos ellos pasan bajo la categoría de documentación. Es sintomático del periodo que el sentido había pasado del objeto, como en Duchamp y Neo Dadá, a las cosas presentes solamente en el rastro y la reflexión. 'Palabras' e 'intervención', los otros dos modelos, aunque son evidentes aquí, serían desarrollados por completo más tarde y serán explorados en los capítulos 5 y 6.

La posición del espectador es un tema recurrente. Al escribir sobre sus instalaciones y Happenings, Allan Kaprow observó que al volverse un participante el espectador era, en efecto, el objeto, o la pintura, mientras que las cosas e instrucciones eran como el bastidor. El compromiso activo también era exigido a un nivel mental. El espectador tenía que volverse un pensador. Este era un rol muy diferente del que requería la pintura formalista de aquel tiempo, como la de Jules Olitski, que Lucy Lippard describió como 'muzak visual'. Ahí uno podría relajarse como en un sillón cómodo, revolcándose en los lujosos colores. Con el arte Conceptual el espectador se posiciona en inconformidad intelectual.

Jules Olitski
Princess yellow
1962
Óleo sobre tela
214 x 288 cm



Roland Barthes ha usado el término 'escribible' para textos en los que el lector es irritado primero y después activado. Así, al leer los poemas de Stéphane Mallarmé como *Un tiro de dados*, los ojos van de aquí a allá por la página, como siguiendo los pasos de una danza compleja. El lector debe seguir las palabras activamente, así como un danzante reinterpreta los pasos dados a seguir por un coreógrafo, o como un pianista debe recrear

una partitura de Beethoven en música. El acto de leer se vuelve no pasivo, sino activo. Es una operación de representación e interpretación inmediata. Esto se iba a volver un aspecto crucial del modernismo tardío, y lo que habría de ser llamado posmodernismo: es la experiencia del lector lo que importa, no la del escritor. Esto tiene repercusiones en el estatus del autor, como lo fue antes. En 'La Muerte del Autor', Barthes alegaba que leemos lenguaje, más que a un autor. Mallarmé, decía, fue el primero en ver 'la necesidad de sustituir el lenguaje mismo por la persona que hasta entonces se suponía era su dueño'. Toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en el interés de escribir (que es, como veremos, restaurar el lugar del lector). Antes que siquiera hablemos a través del lenguaje, el lenguaje habla a través de nosotros: la noción de la originalidad del autor y de su habilidad para controlar los textos que produce son, para Barthes, ilusiones románticas. Una vez que nos damos cuenta de esto, podemos entender que es el lector el que posee el texto que está leyendo. Estas ocho obras son similarmente abiertas, incompletas y escribibles.

Como hemos dicho en la introducción, una obra de arte Conceptual comienza con la duda, al cuestionar, como Wittgenstein (citado al principio de este capítulo), el lenguaje de las proposiciones supuestamente verdaderas. Sólo después de un análisis tal es posible ubicar una proposición factible, o empezar a imaginar. Uno puede ver el álbum *Imagine* de 1971 de Lennon, cuya canción del mismo nombre abre este capítulo, como un regreso al optimismo sentimental o como un acercamiento diferente al mismo problema, como su álbum *Plastic Ono Band*, que hemos citado en la introducción. Él mismo dijo que el anterior álbum 'era demasiado real para las personas, así que nadie lo compró. Estuvo prohibido en la radio. Pero la canción "Imagine", que dice: "Imagina que no hubiera religión, no más país, no más política" es virtualmente el manifiesto comunista... exactamente el mismo mensaje, pero edulcorado. Ahora "Imagine" es un gran hit en todos lados'. Si la imaginación pudiera entender algo, quizá la mente, el cuerpo, incluso la sociedad de uno, podría hacerlo.

5

¿Quién era la Policía de la Mente? *Variedades del Arte Conceptual*

What will you do if we
Let you go home,
And the plastic's all melted
And so is the chrome -
WHO ARE THE BRAIN POLICE?

Mothers of Invention, 'Who are the Brain Police?', 1966

Conforme las grandes palabras de libertad y realización son pronunciadas por los líderes de las campañas y los políticos, en las pantallas de la televisión, las radios y los escenarios, se convierten en sonidos sin sentido que lo adquieren sólo dentro del contexto de la propaganda y los negocios, la disciplina y el descanso.

Herbert Marcuse, *El Hombre Unidimensional*, 1964

A finales de 1967 había 500,000 soldados estadounidenses en Vietnam. Lo que había comenzado como un acto secreto de política exterior se había convertido en una cruzada nacional, desplegando recursos en una escala nunca antes vista desde la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de ese conflicto, sin embargo, no había un enemigo claro, un final claro, no había un propósito moral claro. No obstante, el prestigio de los Estados Unidos como líder moral y tecnológico del mundo estaba en juego. El país era liderado por Lyndon Baines Johnson, un hombre descrito por Hubert Humphrey, su vicepresidente, como 'un presidente completamente estadounidense. Él era, verdaderamente, la historia de este país, con todo su alboroto, la grandilocuencia, los sentimientos, las pasiones. Todo estaba ahí. Todo en un hombre'. Como en una tragedia griega, toda esta empresa utópica pronto iba a tornarse amarga.

Es una perogrullada que la verdad es la primera víctima de la guerra, pero este era especialmente el caso de Vietnam, donde todo un lenguaje del engaño empezó a aparecer. 'Redesinformar': se les pedía a los soldados que mintieran sobre lo que de verdad había pasado en el campo; 'paquete de pruebas': un montón de declaraciones que se veían como verdades; 'incidente': disparar; 'operaciones aéreas': bombardeo; 'presión sostenida': más bombardeo; 'irregularidades': venta en el mercado negro de equipo estadounidense; 'conteo de cuerpos': montones de soldados muertos y aldeanos contados sin exactitud. El lenguaje del estado era, como el filósofo y teórico político Herbert Marcuse observó en *El Hombre*

Unidimensional, 'operacional': lo que importaba no era la verdad, sino obtener el resultado que se intentaba. (Este libro fue un ataque a los aspectos deshumanizantes del capitalismo, pero privilegiaba la liberación personal más que la económica, como habría hecho la teoría marxista. Semejante énfasis sería típico de lo que iba a conocerse como 'Nueva Izquierda'.) 'Uno no "cree"', anotaba Marcuse, 'la declaración de un concepto operacional, sino que esta se justifica en la acción -al conseguir que se haga el trabajo, al vender y comprar, al negarse a escuchar a otros, etc'. El lenguaje de la política se había vuelto indistinguible del de la publicidad.

El final de los sesenta parecía, en el frente doméstico, el momento del publicista y el publlirrelacionista, una era de consumo conspicuo, cuando el capitalismo estaba en su más reluciente gloria. El progreso tecnológico prometía una vida que se volvería más fácil y mejor. La sociedad también podía compartir este delirante gozo. En este nuevo mundo, el viejo análisis Marxista de que el hombre estaba alienado bajo el capitalismo se había vuelto insostenible, pues, como Marcuse anotó, 'el grado en que esta civilización transforma el mundo de los objetos en una extensión de la mente y el cuerpo del hombre hace cuestionable hasta la noción misma de alienación. La gente se reconoce a sí misma en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su equipo de sonido, en su casa, en su equipo de cocina. El mecanismo que une al individuo a su sociedad ha cambiado, y el control social se ha incrustado en las nuevas necesidades que ha producido'. En los objetos de arte, este arrebató por lo nuevo como un valor en sí mismo estaba ejemplificado y consumado por nuevos materiales (acrílico, liquitex, poliéster, fibra de vidrio) y por nuevas técnicas (pintura de spray, formación al vacío).

Los músicos de la nueva ola de bandas de rock a menudo reaccionaban violentamente contra la superficialidad de la sociedad que los había engendrado y apoyado, ninguno más hilarantemente que Frank Zappa, fundador de The Mothers of Invention:

**You rise each day the same old way,
And join your friends out on the street,
Spray your hair
And think you're neat,
I think your life is incomplete.
But maybe that's not for me to say-
They only pay me here to play.**

Portada del
album *We're
Only In It For
The Money*,
1968, por Frank
Zappa and The
Mothers of
Invention



Cuando se les pidió en la televisión de Detroit a The Mothers of Invention que representaran con mímica su sencillo 'Who Are The Brain Police?' del álbum *Freak Out*, citado al principio de este capítulo, cada miembro representó una acción física y la repitió mientras la cámara se enfocaba en ellos -como Zappa dijo, este era 'el primer indicio de Dadá casero en horario estelar'. Ni siquiera las otras bandas estaban a salvo de la parodia: la famosa portada del artista pop británico Peter Blake del *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles fue ridiculizada despiadadamente en el *We're Only In It For The Money* de The Mothers of Invention.

En el festival de Woodstock de 1969, Country Joe and the Fish empezaron la porra 'Dame una J, dame una O, dame una D, dame una E, dame una T, dame una E. ¿Qué dice? JÓDETE!'. Esto podría ser visto como un acto de rebelión personal contra la autoridad represiva -la 'Policía de la Mente'-, un llamado a la revolución desde adentro, como si la liberación personal fuera a llevar a una liberación más general. O podría ser visto como apenas

algo más que una excusa para la autoindulgencia. Bajo toda la retórica, el sentimiento popular quizá estaba más cerca del egoísmo sentimental de los hippies que del discurso puritano de la Nueva Izquierda.

Country Joe
and the Fish
en su
presentación
en el festival de
Woodstock,
Nueva York,
1969



El arte Conceptual puede ser visto como una reacción contra el mal uso del lenguaje y también como una crítica a la sociedad de consumo. Como vimos en el Capítulo 4, el estatus del objeto o el evento y su documentación, e incluso el estatus del artista, era más y más cuestionado por los artistas Conceptuales. En este capítulo es explorado el amplio rango de su obra. A pesar de la negación general de las categorías tradicionales, al menos provisionalmente, podemos ver al arte Conceptual trabajando en siete áreas, todas desaprobadas por el autoritarismo y su retórica engañosa y alienante: obras seriales, esculturas anti-forma, obra teórica y basada en el lenguaje, pinturas monocromas, intervenciones y el acercamiento poético al ready-made asociado con el Arte Povera.

Mel Bochner observó que 'generalmente, el pensamiento serial o sistemático ha sido considerado la antítesis del pensamiento artístico'. Si la obra maestra era esa única escultura o pintura dentro de la cual es comprendido el supremo logro artístico de una carrera, entonces la obra serial ofrecía en su lugar una serie de alternativas, ninguna más importante que la otra. Por implicación, el concepto que subyace en la serie o el proceso era por lo tanto más importante que el objeto final. 'Con la imagen serial, el concepto de obra maestra es abandonado', escribió el crítico John Coplans en un ensayo de 1968.

Peter Roehr
Sin Título
(FO-29)
1965
Papel montado
en tarjeta
22.5 x 23.4 cm

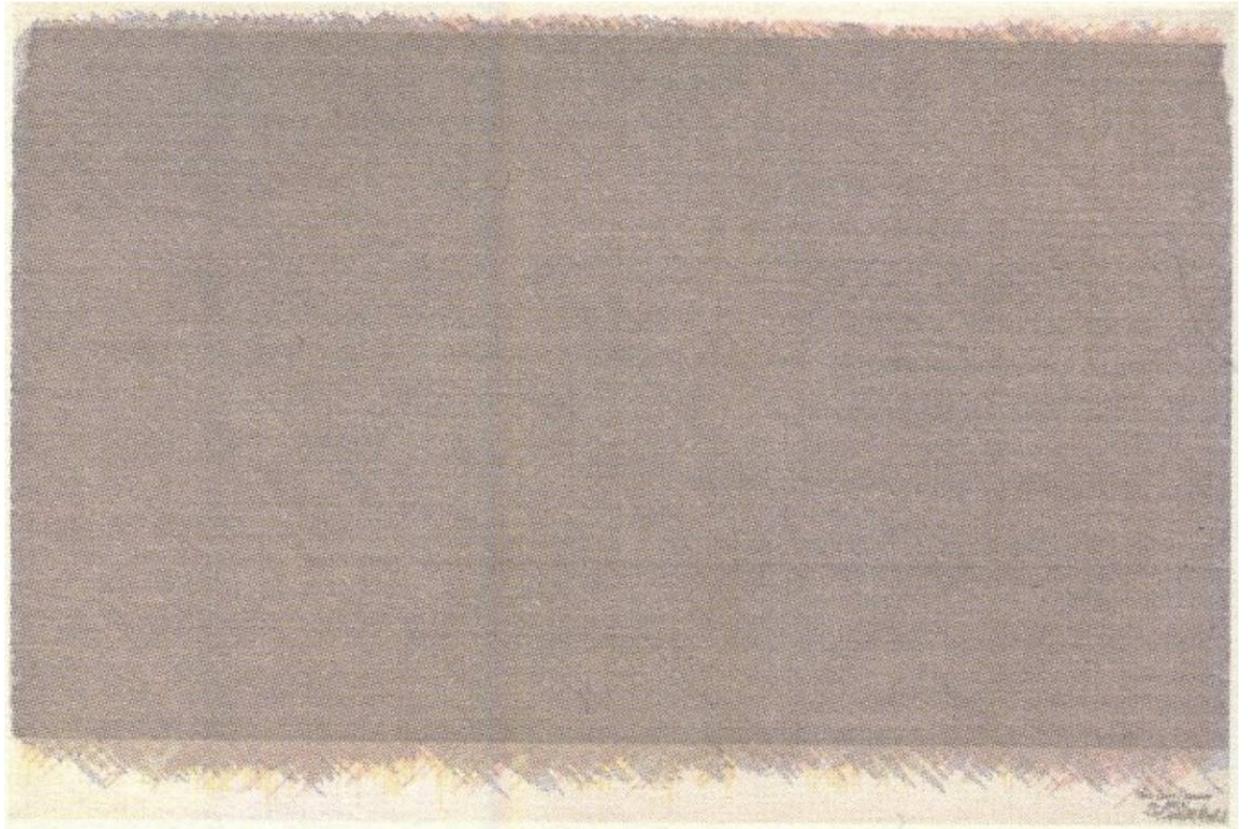


El serialismo no necesariamente significó un ataque a lo místico o al aura, pero ciertamente era un rechazo a la composición jerárquica. En Alemania, Peter Roehr había empezado a hacer composiciones seriales en 1962 tras un involucramiento con el budismo zen. Podríamos ver su obra y otras obras seriales como mantras por su efecto hipnótico, tal como experimentamos mucha música minimalista. Pero el enfoque en el significado estaba disipado. 'La imagen no tiene punto focal, está en todos lados', Roehr recalcó en 1965. Sus primeras obras seriales habían sido hechas con máquinas sumadoras que solamente repetían los números que quedaban de un cálculo previo hasta que el papel se acababa. Palabras, objetos cotidianos, imágenes de la publicidad o elementos abstractos eran puestos en retículas. Para 1965 también estaba reeditando trozos de filme en pequeñas películas repetitivas. Privado de la relación precisa que la composición le daba, el objeto o el fragmento era dejado suelto. Su intención conceptual se volvía incierta, pero de central importancia. Como Duchamp subrayó acerca de Warhol, 'cuando alguien toma cincuenta latas de sopa Campbell's y las pone en lienzo, no es la imagen retiniana lo que nos interesa. Lo que nos interesa es el concepto que quieren transferir cincuenta latas de sopa Campbell's en el lienzo'.

Para algunos, la repetición vaciaba al objeto o signo de significado e importancia. Un texto central en este debate era el ensayo de Walter Benjamin 'La Obra de Arte en la Era de su Reproducción Mecánica' (publicado en 1936 pero sólo conocido más ampliamente en los sesenta),

con su análisis de la pérdida del aura. Suele afirmarse que, repetidas cincuenta veces, las Marilyn Monroes de Warhol se vuelven cifras, vaciadas de presencia. Pero debemos notar que Roehr vio su obra como volver a darle aura o inmanencia a la reproducción; y podemos preguntarnos si repetir cinco veces 'nunca, nunca, nunca, nunca, nunca' en *El Rey Lear* de Shakespeare vacía la palabra de significado o le permite al actor o lector llenar las palabras con variedad e intensidad.

Sol LeWitt
Four color
drawing
(composite)
1970
Tinta sobre
papel
36.2 x 74 cm

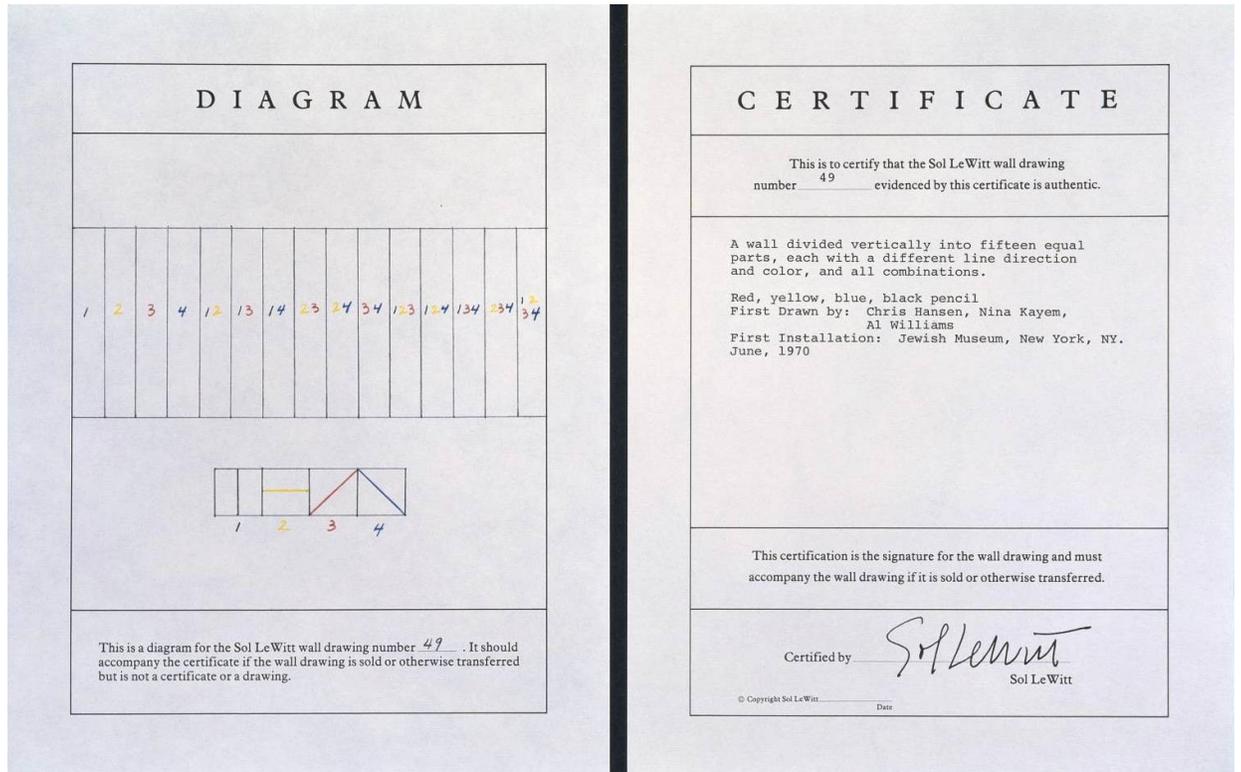


Sol LeWitt era asociado especialmente con la obra serial. Como se mencionó en la introducción, en 1967 publicó su 'Paragraphs on Conceptual Art', con su frase memorable: 'La idea se vuelve una máquina que hace el arte'. Como había declarado anteriormente, 'el artista serial no trata de producir un objeto misterioso o bello, sino que funciona como un mero empleado catalogando los resultados de la premisa'. Si vemos sus dibujos de este periodo, vemos trabajada una idea matemática simple. En *Four Color Drawing (Composite)* de 1970, cuatro colores (amarillo, negro, rojo y azul) y cuatro tipos de línea (horizontal, diagonal y las dos diagonales) son combinadas. Pero el proceso le interesaba tanto como el pensar: de ahí que a menudo creyera que sus bocetos, con sus borriones y cálculos, eran sus obras más 'interesantes'. LeWitt 'nunca pensó que si la cosa existía sólo como una idea entonces era una idea completa'. Él alegaba que 'tengo la idea de que el ciclo debe ser completado para ser

una obra de arte'.

Desde 1968, LeWitt empezó a hacer sus dibujos en muro, pero normalmente no los ejecutaba él. Se le daban instrucciones a un dibujante: 'Diez mil líneas rectas al azar trazadas por un dibujante, 1000 líneas por día, por diez días, dentro de un cuadrado de 120 pulgadas'. 'Líneas, no cortas, no derechas, cruzando y tocándose, dibujadas al azar, usando cuatro colores (amarillo, negro, rojo y azul), dispersas uniformemente con la máxima densidad cubriendo toda la superficie de la pared'. Al dibujar directamente en el muro, se estaba alejando del ilusionismo de la pintura; más aún, al ser hecha sobre la pared no podría, en teoría, ser comprada (aunque en la práctica uno puede comprar el concepto, o encargar uno nuevo). Era un arte temporal, se borraba o se le pintaba encima al final de la exposición. En un dibujo de muro, al dibujante incluso se le ordenó que él mismo borrara su trabajo

Sol LeWitt
Diagrama y
certificado de
autenticidad de
Wall Drawing
49
1970

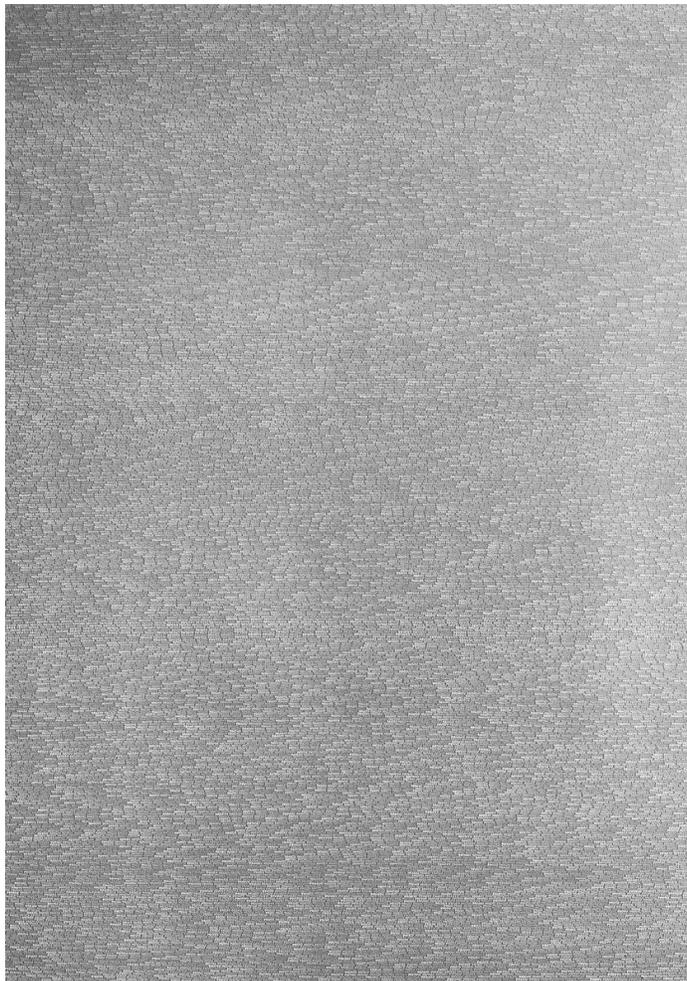


LeWitt no estaba contento con los Conceptualistas 'más avanzados', con su énfasis en las palabras y su retahíla verbal. Algunas de sus obras, en las que proposiciones muy largas terminaban siendo dibujos muy simples, en parte estaban planeadas como una sátira de esos artistas. Negaba la lógica: 'el arte Conceptual no es necesariamente lógico... las ideas son descubiertas por intuición'. ¿Entonces, realmente LeWitt estaba haciendo arte Conceptual? 'No estaba verdaderamente involucrado en el conceptualismo como un movimiento como tal, pero estaba más

interesado en usar formas abstractas o geométricas para generar otro tipo de ideas, pero no para llegar a los trasfondos de la filosofía', anotó. Cuando consideramos que LeWitt tenía pasión por la música, y la manera en que se refería a sus conceptos o instrucciones como guiones para intérpretes, podemos ver su trabajo como si usara la música, más que el lenguaje, como su paradigma. Robert Rosenblum escribió sobre los dibujos de Sol LeWitt y la música de Philip Glass (ambos trabajaban con notas o marcas repetitivas muy pequeñas) que 'la experiencia se vuelve más una especie de inmersión lenta en un mar sónico, donde las anclas estructurales del guión, discernibles por la intervención del intelecto, tienden a ser desvanecidas por la ascendente y sensual fuerza del sonido acumulativo'. Casi estaba describiendo la experiencia mística en sí misma, con su gozosa pérdida del yo.

Sin embargo, 'si en el corazón del arte Conceptual existe', como la crítica Bernice Rose alega, 'la ambición de regresar a las raíces de la experiencia, de recrear la experiencia primaria de la simbolización no contaminada por las actitudes aferradas a las formas visuales tradicionales, ya sean figurativas o abstractas', entonces la obra de LeWitt puede ser vista como el centro (o uno de los centros) del arte Conceptual.

Roman Opalka
OPALKA
1965 / 1-00
Detalle
1965
Acrílico sobre
tela
195.6 x 134.6
cm



Roman Opalka

OPALKA

1965 / 1-oo

Detalle

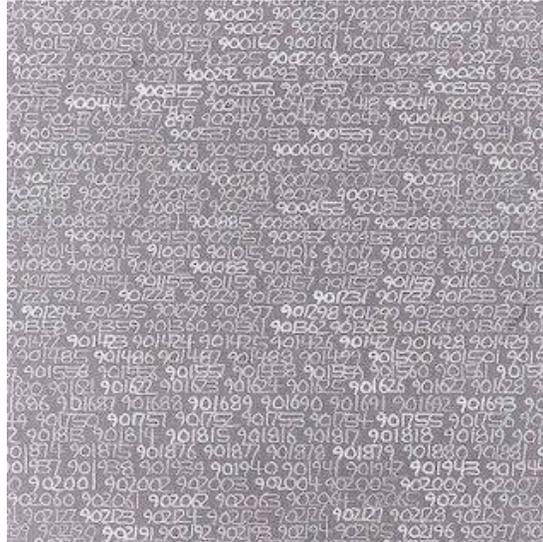
1965

Acrílico sobre

tela

195.6 x 134.6

cm



Otros artistas regresaron al acto básico de contar en su obra. Desde 1965 el pintor polaco Roman Opalka no ha hecho otra cosa que pintar con blanco sobre un fondo gris la serie de números que va del uno hasta el infinito. Mientras lo hace, cuenta los números en voz alta en una grabadora. Manteniéndose fiel a su premisa original, ha cambiado muy poco su método de trabajo, salvo que hace cada cuadro un poco más blanco al agregar uno por ciento de pigmento blanco extra a la pintura del fondo, de manera que cada vez están más cerca de ser cuadros blancos sobre blanco. Opalka (quien ya ha llegado a los cuatro millones) también se ha fotografiado a sí mismo cada día.

On Kawara está igualmente obsesionado con el paso del tiempo, en 1971 produjo un libro en diez volúmenes que enumeraba, uno por uno, el pasado millón de años. El 4 de Enero de 1966 empezó sus 'date paintings', en las que cada una consiste de la fecha en que la obra fue hecha pintada sobre un fondo monocromo. Hasta tres obras pueden ser hechas en un mismo día, pero si el cuadro no está completo para la medianoche del día que conmemora entonces es destruido. Están hechos meticulosamente, con cuatro o cinco capas de pintura para asegurar una superficie perfecta, sin rastro de expresión individual. Para 1991 había hecho casi dos mil de estas pinturas. Son vendidas en cajas, cada una contiene una página del periódico local de ese día. Los cuadros por lo tanto revelan dónde estuvo Kawara, aunque él siempre permanece anónimo: nunca le sacan fotos ni lo entrevistan, ni siquiera va a sus propias inauguraciones. En 1969 mandó un telegrama a un amigo que decía 'No me voy a suicidar no te preocupes'. Desde entonces ha enviado telegramas a amigos periódicamente con el enigmático mensaje 'Todavía estoy vivo'. A menudo son expuestos con

estas obras sus libros *I read* (una colección de recortes de periódico), *I met* (una lista de gente que ha conocido), *I went* (una lista similar de dónde ha estado). Como las piezas de Roehr, puede decirse que sus pinturas de fechas son una forma de meditación.

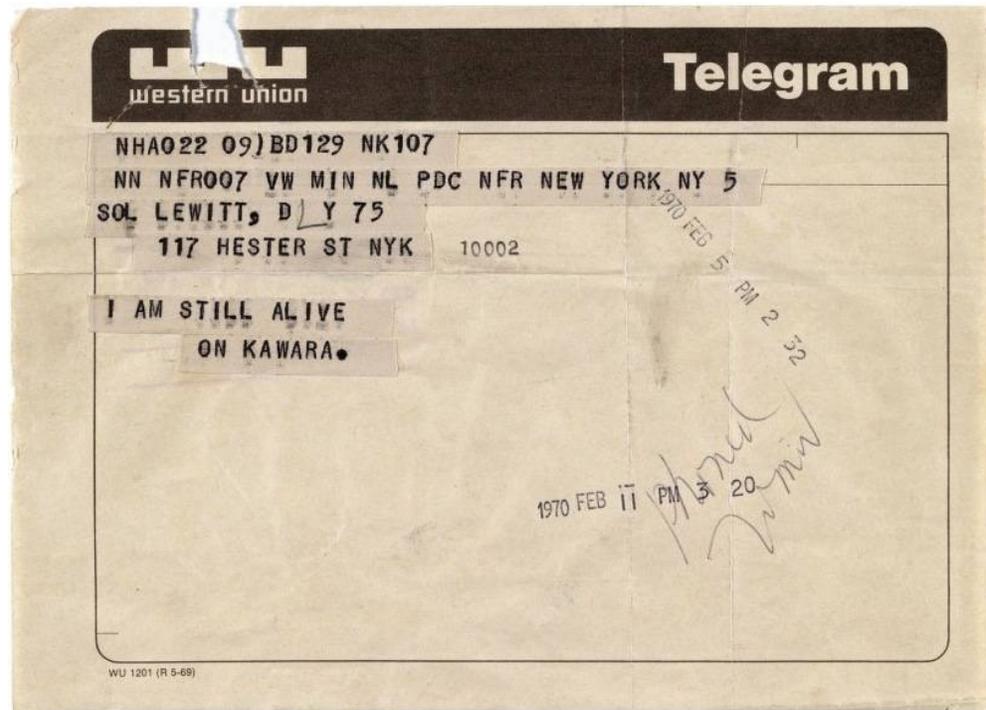
On Kawara
4 de marzo de
1973, Dakar
1973
Acrílico sobre
tela
20.5 x 25.5 cm



Mucha escultura de esta época, con su énfasis en los materiales y el proceso, pueden ser descritas como la traducción de la admonición de John Cage, 'dejen que los sonidos se comporten como sonidos', en 'dejen que las cosas sean ellas mismas'. Se han usado varios términos para describir tal trabajo: procesual, anti forma, posminimalismo. Por su énfasis en el material es, al mismo tiempo, lo opuesto y el corolario necesario para un arte que se acercara al estado de la existencia que sólo existía en los conceptos o las palabras. 'Ciertamente no soy un tipo de artista Conceptual porque la existencia física de mi trabajo no puede ser separada de la idea de este', anotaba Carl Andre. 'No tengo ideas del arte, sólo tengo

deseos del arte'. Él estaba interesado no en las ideas abstractas sino en la consciencia, una experiencia de estar en el mundo.

On Kawara
I am still alive
1970



On Kawara
One million
years
1971



Como LeWitt, Andre quería distanciarse del Conceptualismo lingüístico más pesado: 'tengo mucho enfado contra el disque arte conceptual porque lo más hermoso del arte, de las artes físicas ahora, e incluso de muchos tipos de poesía, es el simple hecho de que el arte está cerca de la naturaleza, y el problema del arte conceptual es que no está cerca de la

naturaleza. Si el arte abstracto es arte como su propio contenido, entonces el arte conceptual es puro contenido sin arte. Siguiendo a Reinhardt, deseo arte-como-arte, no arte-como-idea'. Andre estaba hablando en un simposio en Nueva York en 1970 donde no sólo él, sino también Dan Graham, Douglas Huebler y Jan Dibbets, todos ellos vistos comúnmente como 'Conceptuales', también trataban de evitar ser tildados como tal.

La anti-forma, o un énfasis en el proceso más que en un logro final o un resultado definitivo, es una reacción tanto al formalismo como al arte lingüístico. Para este tiempo, muchos artistas empezaron a dejar en las galerías montones de tierra, alambre desenmarañado, pacas de paja, piedra dura y fragmentada: materiales que se deteriorarían o cambiarían frente a nuestros propios ojos. Richard Long creó líneas o círculos simples en el piso de las galerías hechos de lodo, agujas de pino o ramas. Para 1968, Rafael Ferrer estaba haciendo obras de hielo u hojas de manera que el inevitable decaimiento de la escultura ponía énfasis en el proceso de los materiales más que en el proceso del hacedor. Este no era, debemos decir, una absoluta novedad: Allan Kaprow ya había hecho un Happening llamado *Fluids* donde la gente era invitada a ver una pared de hielo derretirse; en 1964 en Canadá, Iain Baxter hizo una escultura de hielo de dos toneladas como una manera de presentar los conceptos de la desaparición, la impermanencia, el cambio y la destrucción.

Allan Kaprow
durante el
montaje de
Fluids
1967



**Robert
Smithson**
Asphalt
Rundown
1969
Tal como fue
ejecutada en
una cantera
cerca de Roma



Robert Smithson también hizo esculturas o intervenciones en la naturaleza con materiales viscosos e inestables: en 1969 descargó un montón de asfalto en la ladera de una cantera cerca de Roma. El asfalto era dejado que hiciera lo que hacía, ser sí mismo, 'sólo siguiendo la pendiente, cayendo y disipándose'. Había muchas otras piezas en las que algo era derramado, soltado o se le dejaba caer: Iain Baxter derramó pegamento en hoyos en la tierra; muchas piezas de Lawrence Weiner pedían que se derramara algo (por ejemplo, *An amount of bleach poured upon a rug and allowed to bleach*); Bas Jan Ader caía desde sillas, bicicletas y techos. Estas eran obras en las que las cosas le pasaban a las cosas -en el caso de Ader, con un tono extra de fracaso tanto físico como psicológico.

**John
Baldessari**
What this
painting aims
to do
1967
Acrílico y óleo
sobre tela
172.1 x 143.5
cm



¿Qué hay de un arte como concepto y nada más que concepto? Este era el objeto de la obra basada en el lenguaje, ¿pero cómo es que uno debe presentar esas palabras? ¿La presentación debe ser un tópico? Con su típica ironía, en 1967 y 1968 John Baldessari hizo una serie de obras en las que anécdotas o epigramas sobre la pintura eran pintadas en lienzo por un rotulista profesional. Baldessari ya no las 'pintaba' él mismo, pero la presentación era siempre una parte de su arte, y si la pintura era necesaria o contribuía a su significado, como hemos visto con sus *Commissioned Paintings*, no había razón para no usarla. Otros, sobre todo Joseph Kosuth, vieron a la pintura como una especie de contaminación que un artista Conceptual debía evitar. La presentación no era su interés, como dejó en claro en 1969:

Mi obra actual, que consiste en categorías del Thesaurus, tiene que ver con los múltiples aspectos de una idea de algo. Cambié la forma de presentación de la fotocopia montada a la compra de espacios en periódicos (en el que una obra a veces ocupa hasta cinco o seis espacios

en varias publicaciones -dependiendo de cuántas divisiones existan en la categoría). De esta manera la inmaterialidad de la obra es acentuada y cualquier posible conexión con la pintura es cortada. La nueva obra no está conectada con un objeto precioso -es accesible a cuantas personas estén interesadas, no es decorativo-, no tiene nada que ver con la arquitectura; puede ser llevada a casa o al museo, pero no fue hecha con eso en mente; puede ser manejada con sólo cortarla de la publicación y ser insertada en un cuaderno o engraparla a la pared -o no arrancarla- pero semejante decisión no se relaciona con mi arte. Mi rol como artista termina con la publicación de la obra.

Joseph Kosuth
The second
investigation
Anuncio en
periódico
1976



De Baldessari, Kosuth recalcó que 'aunque las entretenidas pinturas pop de John Baldessari aluden a este tipo de obra, al ser caricaturas "conceptuales" del arte conceptual realmente no son relevantes en esta discusión'.

En este punto sería útil considerar por qué tantos artistas estaban usando palabras principal o exclusivamente a finales de lo sesenta. Primero, estaba en curso el proyecto de desmaterializar el objeto del arte. Segundo, existía la ambición de comunicarse con una audiencia más grande. Tercero, había un deseo de 'estar en tu cabeza', como Harald Szeeman planteó (ver Capítulo 6). Como Robert Barry recalcó en 1983, cuya obra para ese

entonces estaba basada casi exclusivamente en palabras, 'yo uso palabras porque le hablan al espectador. Las palabras vienen de nosotros. Nos podemos relacionar con ellas. Acortan el hueco entre el espectador y la pieza. Cuando leo palabras, cuando leo un libro, es casi como si el autor me estuviera hablando. La página parece leerse para mí. Parece estar hablándome'. Cuarto, algunos decían que las obras de arte eran esencialmente lingüísticas o, como Joseph Kosuth escribió en su 'Introductory note to *Art-Language* by the American editor of 1970', 'es fundamental para esta idea de arte la comprensión de la naturaleza lingüística de todas las proposiciones del arte, sean pasadas o presentes, sin importar los elementos usados en su construcción'. En quinto lugar, había una necesidad de teorizar acerca del significado del arte. Finalmente, otra razón importante para la tendencia a desmaterializar era un disgusto con el mercado del arte. Como la escultora y escritora Ursula Meyer dijo en 1972, 'el cambio del objeto al concepto denota un desprecio por la noción de bien de consumo -la vaca sagrada de esta sociedad. Los artistas Conceptuales proponían un compromiso profesional que devolvía el arte a los artistas, más que a los mercaderes'. Al eliminar el objeto del arte, los artistas podrían escaparse de ser juzgados en términos de 'estilo' o 'calidad'.

En su artículo de 1968, 'The Dematerialization of Art', John Chandler y Lucy Lippard alegaban que la manera emocional e intuitiva de hacer arte que había dominado el mercado del arte desde 1945 había dado pie a 'un arte ultra conceptual que enfatizaba el proceso de pensamiento casi exclusivamente'. Como se estaba haciendo obra fuera del taller, 'el estudio de nuevo se estaba volviendo *un estudio*. Dicha tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto, y si prevalece, podría resultar que el objeto se vuelva completamente obsoleto'. Muchos artistas vieron la obsesión con la desmaterialización como una tontería, sin embargo, Mel Bochner, por ejemplo, señaló en un artículo de 1970 que 'fuera de la palabra hablada, ningún pensamiento puede existir sin un soporte que lo sustente'. Incluso una pieza mecanografiada necesita papel.

La desmaterialización total del objeto de arte era buscada por varios artistas, el estadounidense Ian Wilson y Christine Kozlov están entre los más extremos. Wilson quería hacer obras puramente verbales y, para escapar de cualquier materialización rudimentaria, las pronunciaba en voz alta en una galería en vez de ponerlas sobre papel. Kozlov, más o menos en la misma línea, trabajaba con sonido, aunque la presencia de una grabadora, podría decirse, verdaderamente era un objeto en sus

exposiciones. Para una de estas, *Information, No Theory* (1970), la máquina grababa todos los ruidos en la habitación: como contenía un loop de cinta de sólo dos minutos, lo que se grababa estaba en un constante proceso de borrado. La grabadora estaba en una vitrina, de manera que el visitante tenía que confiar en que esta insignificante tarea se estuviera llevando a cabo.

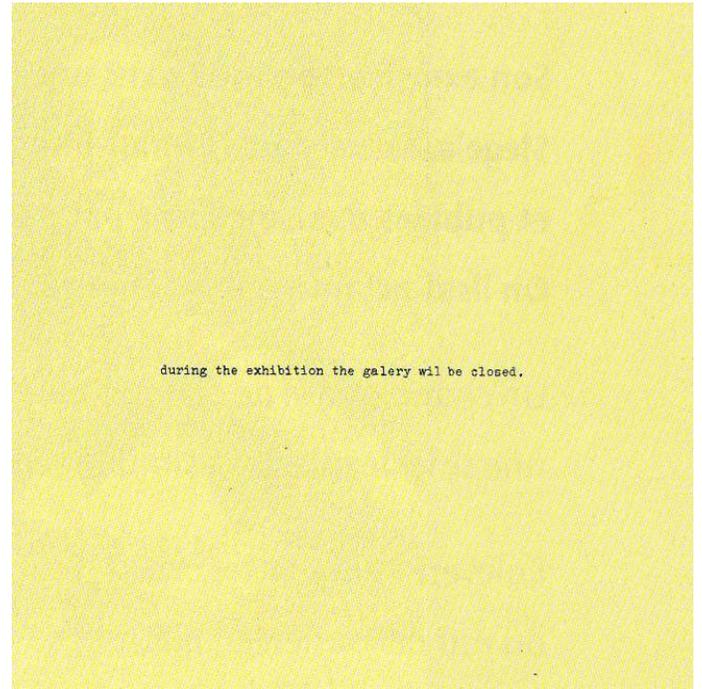
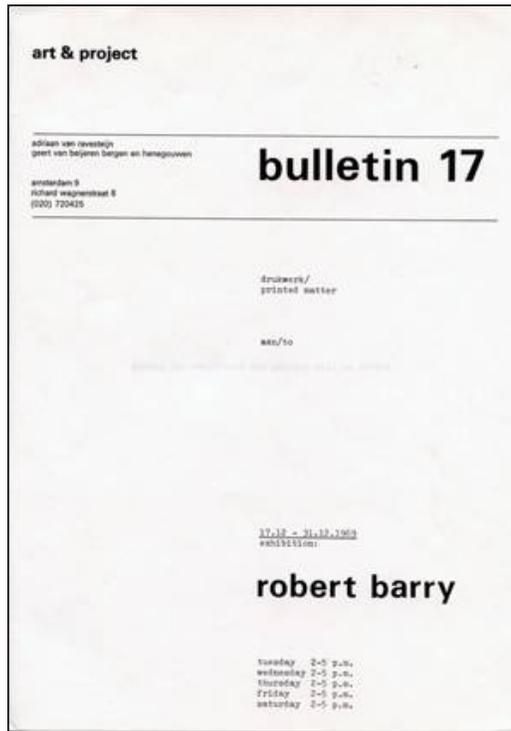
**Christine
Kozlov**
*Information,
No theory*
1970



La más famosa de todas las exposiciones 'desmaterializadas' fue la exhibición de 1969 de Robert Barry en la galería Art & Project en Amsterdam. Puso un anuncio en la entrada que decía: 'durante la exposición la galería estará cerrada'. No había obra a la vista, ni siquiera un cuarto donde la obra pudiera ser vista: todo lo que el artista presentó era el hecho o la afirmación de que la exposición se estaba llevando a cabo -aunque de manera invisible. Sin duda, esto hacía un eco con *Le Vide* de Klein, y con el proyecto inacabado de Manzoni de bardar su estudio con un letrero por fuera que dijera que el espíritu del artista vivía ahí. A diferencia de Manzoni, sin embargo, Barry no enfatizaba al artista como una personalidad -su preocupación era la experiencia del espectador. Uno se pregunta cómo se habrá sentido el visitante, que no sabía lo que le esperaba, cuando llegara a la puerta de la galería. Quizá, animados o

irritados, reflexionaron que Barry de hecho necesitó palabras para dar a entender su punto. ¿Estas siete palabras en la puerta de la galería eran arte o parte del arte?

Robert Barry
Boletín
publicado para
la pieza 'Closed
Gallery' en Art
& Project
Gallery,
Amsterdam
1969



Lawrence Weiner había estado tratando de hacer un arte desmaterializado desde hacía tiempo. Ya en 1960 había hecho una serie de cráteres en Mill Valley, California, usando explosiones; podrían ser vistos como un equivalente escultórico del *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg: una obra hecha de quitar, más que añadir. Para 1967, habiendo renunciado a la pintura un par de años antes, estaba usando lenguaje exclusivamente: 'me di cuenta', dijo, 'que quería pasar el resto de mi existencia tratando con la idea general de los materiales más que con la idea específica'.

La exposición de Weiner de 1968 en la galería de Nueva York manejada por Seth Siegelaub consistía de veintiocho frases que eran publicadas, una por página, como un libro titulado *Statements*. Este incluía las siguientes cinco:

Un campo craterizado por explosiones estructurales simultáneas de TNT

Una eliminación del empasto o soporte de una pared de yeso o un pizarrón de una pared

**Un marcador estándar arrojado
al mar**

**Una serie de estacas colocadas en el suelo
en intervalos regulares para formar un ángulo
recto**

**Soga amarrada de estaca a estaca para
marcar una retícula**

**Un cuarto de esmalte de exteriores verde lan
zado a una pared de ladrillos**

**Lawrence
Weiner**

A series of
stakes set in
the ground at
regular
intervals to
form a rect
angle
1968



La quinta de estas frases estaba designada como una declaración específica, una que podía ser comprada más que permanecer en perpetuidad en el dominio público. La cuarta había sido 'realizada' en los terrenos del Windham College, en Vermont el año anterior, como parte de una exposición de escultura. La soga había sido puesta en el camino de los muchachos de la fraternidad que querían jugar fútbol americano, así que la cortaron. Weiner se dio cuenta que a fin de cuentas esto no importaba: las palabras o instrucciones eran suficientes. Para él, el arte no se trataba de hacer objetos como un fin en sí mismo, sino de 'la relación de los seres humanos con los objetos y de los objetos con los objetos en relación a los seres humanos'. La presentación de las palabras tampoco era un

problema: estaba feliz con que simplemente fueran escritas a mano en hojas sueltas de papel o impresas en catálogos. No fue Weiner, sino uno de sus primeros coleccionistas, el conde Panza de Biumo, quien tuvo por primera vez sus piezas escritas en la pared.

Un arte basado en el lenguaje permitía la comunicación vía servicio postal o incluso por el sistema telex. Obviaba la necesidad de producción innecesaria. Cuando Victor Burgin hizo un llamado por 'un arte de pura información' fue en primer lugar debido a una repugnancia por 'todos esos pedazos de metal doblado y hectáreas de lienzo abarrotando los sótanos de los museos. Una forma de contaminación ecológica'. En segundo, Burgin estaba haciendo un llamado por un arte que pudiera comunicar directamente. Mientras que Donald Judd podía usar el telex para mandar instrucciones para la fabricación de una escultura, otros artistas lo estaban usando para transportar obras de arte por sí mismas. Este era un periodo en que la comunicación era vista como una cosa inherentemente buena. La noción de una comunidad internacional de artistas en constante comunicación uno con el otro era muy atractiva en este periodo de sentimientos anti-nacionalistas.

Dan Graham
 Untitled
 (Figurative)
 Tal como fue
 impreso en
 Harper's
 Bazaar, Marzo
 de 1968



Estos artistas querían un lenguaje que fuera accesible. Había una idea de que el 'lenguaje' del arte formalista era un lenguaje elitista. Sólo un conocedor podría entender la ingeniosa sintaxis de la forma de Caro. Únicamente alguien iniciado en los misterios de la historia del arte formalista podría apreciar el racionalismo filosófico por el que Noland tiñe sus lienzos en vez de pintar en ellos. Pero cualquiera podría entender el lenguaje de Lawrence Weiner o las piezas de Dan Graham. De la misma manera, por frío que el lenguaje pueda parecer y por difícil que pueda parecer en un principio la gimnasia mental necesaria para concebirlo, una pieza como *Any Moment* de Victor Burgin de 1970 es comprensible para cualquier persona razonablemente letrada.

Victor Burgin
Any Moment
1970

0
ANY MOMENT PREVIOUS TO THE
PRESENT MOMENT
1
THE PRESENT MOMENT AND ONLY
THE PRESENT MOMENT
2
ALL APPARENTLY INDIVIDUAL
OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
BY YOU AT 1
3
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT
1 OF APPARENTLY INDIVIDUAL
OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
BY YOU AT 0 AND KNOWN TO BE
IDENTICAL WITH 2
4
ALL CRITERIA BY WHICH YOU
MIGHT DISTINGUISH BETWEEN
MEMBERS OF 3 AND 2
5
ALL OF YOUR EXTRAPOLATION
FROM 2 AND 3 CONCERNING THE
DISPOSITION OF 2 AT 0
6
ALL ASPECTS OF THE DISPOSITION
OF YOUR OWN BODY AT 1 WHICH
YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN
PART STRUCTURALLY ANALOGOUS
WITH THE DISPOSITION OF 2
7
ALL OF YOUR INTENTIONAL BODILY
ACTS PERFORMED UPON ANY
MEMBER OF 2
8
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER CONTIN-
GENT UPON YOUR BODILY CONTACT
WITH ANY MEMBER OF 2
9
ALL EMOTIONS DIRECTLY EXPERI-
ENCED BY YOU AT 1
10
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER CON-
TINGENT UPON ANY MEMBER OF 9
11
ALL CRITERIA BY WHICH YOU
MIGHT DISTINGUISH BETWEEN
MEMBERS OF 10 AND OF 8
12
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1
OTHER THAN 3
13
ALL ASPECTS OF 12 UPON WHICH
YOU CONSIDER ANY MEMBER OF 9
TO BE CONTINGENT

Aunque se trata un ejercicio de categorías, la frase 'sensaciones corporales' y la palabra 'emociones' indica que esto debe ser una experiencia sensorial y emocional tanto como ver una película o examinar una escultura.

Otras obras basadas en el lenguaje eran deliberadamente difíciles. Cuando en 1968 Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold

Hurrell se nombraron oficialmente Art & Language, formalizaron el grupo de discusión como un productor de arte. Como vimos en el capítulo 4, *Art-Language* era la revista que produjeron esporádicamente desde 1969. El primer número se describía a sí mismo como un periódico de Arte Conceptual, pero después de eso se convirtió casi completamente en el portavoz del grupo. Al usar lenguaje académico y burocrático, el periódico enrareció la estética y desdeñó completamente cualquier rastro de expresión artística y emotiva o la refinada y verborrea perspicacia del conocedor. El siguiente extracto de un texto de 1970 de Michael Baldwin no es atípico del tono corrosivo y el vocabulario impersonal del periódico:

Antes de que alguien proceda a parlotear imprudentemente sobre procedimientos y procesos causalmente eficaces, tiene que aclarar si estos conceptos son contextualmente inteligibles o no. Y mucho de esto parecería estar funcionalmente relacionado con su interés en un compromiso ontológico con los 'objetos de arte', las 'obras de arte' o lo que quieras. Esto también podría ser un compromiso discutible en términos de significación operativa. Si alguien quiere eso en lenguaje casual, también debería preocuparse por definir qué clase de entidades son arte, y eso es, en mayor medida, taxonómico.

Como hemos visto, semejante discusión no se trataba de arte, difícilmente era arte en sí misma; no era lenguaje sobre arte, sino lenguaje como arte.

En efecto, estaban demandando crucialmente no sólo el lenguaje como arte, sino la teorización del arte como arte. Su periódico actuó como una montaña rusa continua de crítica al Modernismo y de cómo la factura, promoción y entendimiento del arte siempre estaba, inevitablemente, precondicionada ideológicamente. Era la teoría más que la práctica -si es que se puede trazar semejante distinción- la que establecía la postura de uno en oposición a la complacencia de los modos establecidos. El Conceptualismo, de todos modos, se estaba volviendo rápidamente un modo aceptado en sí mismo y el periódico actuaba al mismo tiempo como un foro para la autocrítica y una estimulante sátira de las instituciones de arte.

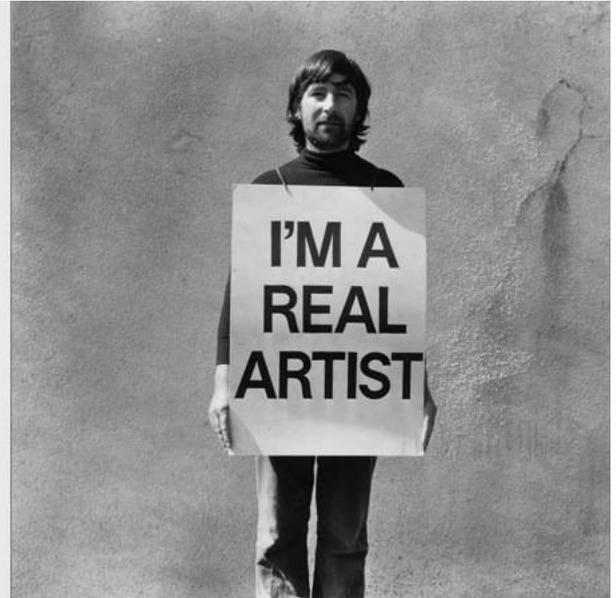
Otro ejemplo de obra basada en la teoría es *Trouser-Word Piece* de Keith Arnatt, en la que una larga cita de un texto de filosofía es visto a lado de la fotografía de Arnatt sosteniendo su curioso slogan 'Soy un artista de verdad'. Es incierto si la fotografía actuaba como una crítica de la filosofía o era meramente el pretexto para citarla. Es un problema de esta y de

mucha obra similar que la mayoría de la gente recuerda la fotografía o por lo menos el letrero que sostenía Arnatt, pero pocos recuerdan el material de lectura 'serio' que anexaba. ¿Era realmente necesario? Al plantear un cuestionamiento sobre el término 'de verdad', sí. Como una crítica de la simple ironía, sí. Pero no funciona bien como una parte integral de la obra, sirviendo, al final, sólo para subrayar lo que está implícito.

Keith Arnatt
Trousers-Word
Piece
1972
Fotografía y
texto

Keith Arnatt
TROUSER-WORD PIECE

'It is usually thought, and I dare say usually rightly thought, that what one might call the affirmative use of a term is basic – that, to understand 'x', we need to know what it is to be x, or to be an x, and that knowing this apprises us of what it is **not** to be x, not to be an x. But with 'real' It is the **negative** use that wears the trousers. That is, a definite sense attaches to the assertion that something is real, a real such-and-such, only in the light of a specific way in which it might be, or might have been, **not** real. 'A real duck' differs from the simple 'a duck' only in that it is used to exclude various ways of being not a real duck – but a dummy, a toy, a picture, a decoy, &c.; and moreover I don't know **just** how to take the assertion that it's a real duck unless I know **just** what, on that particular occasion, the speaker had in mind to exclude (The function of 'real' is not to contribute positively to the characterisation of anything, but to exclude possible ways of being **not** real – and these ways are both numerous for particular kinds of things, and liable to be quite different for things of different kinds. It is this identity of general function combined with immense diversity in specific applications which gives the word 'real' the, at first sight, baffling feature of having neither one single 'meaning', nor yet ambiguity, a number of different meanings.)
John Austin, 'Sense and Sensibilia.'



Alan Charlton
Square hole
paintings
1969



Paralela a esta plétora de obras basadas en el lenguaje estaba la pintura monócroma -la más callada o 'muda' del arte. Ya desde 1965, tanto Mel Ramsden como Victor Burgin habían empezado a hacer pinturas monócromas grises. Esto hacía eco con el juego tanto de Rodchenko como

de Reinhardt sobre el arte llegando a un punto final. Los monócromos eran lenguaje *in absentia* -algo dejado en claro por el alegato sardónico de Ramsden de que uno de sus cuadros tenía un contenido invisible. La literatura alrededor del tema era sustancial, y los términos que se aplicaban eran muchos y variados: 'pintura silente', 'pintura esencial', 'pintura opaca', 'pintura fundamental'. Algo en común entre todos ellos era la noción de que al regresar a las bases mismas de la pintura, la pregunta '¿qué es la pintura?' podría ser clarificada. Para un artista como Alan Charlton esta era un fin en sí misma: desde 1972 toda su obra consistió de monócromos grises. Pero para la mayoría, incluidos Burgin y Ramsden, actuaba como un *reductio ad absurdum* tras el cual podían dejar la pintura completamente.

Simultáneamente, la intención de destilar y negar la esencia de la pintura es encontrada de nuevo en la obra de Daniel Buren y Niele Toroni, pero el factor preeminente fue la manera en que su trabajo actuaba como una intervención. A finales de 1966 estos dos artistas radicados en París llegaron a formatos uniformes: Buren pintaba franjas verticales de 8.7 cm de ancho, Toroni hacía marcas 'con una brocha no.50 presionada y cargada a intervalos regulares de 30 cm'. Otros dos pintores, Oliver Mosset y Michel Parmentier, también habían reducido su obra a formatos básicos: Mosset a un sólo un círculo en un fondo en blanco, Parmentier a franjas horizontales.

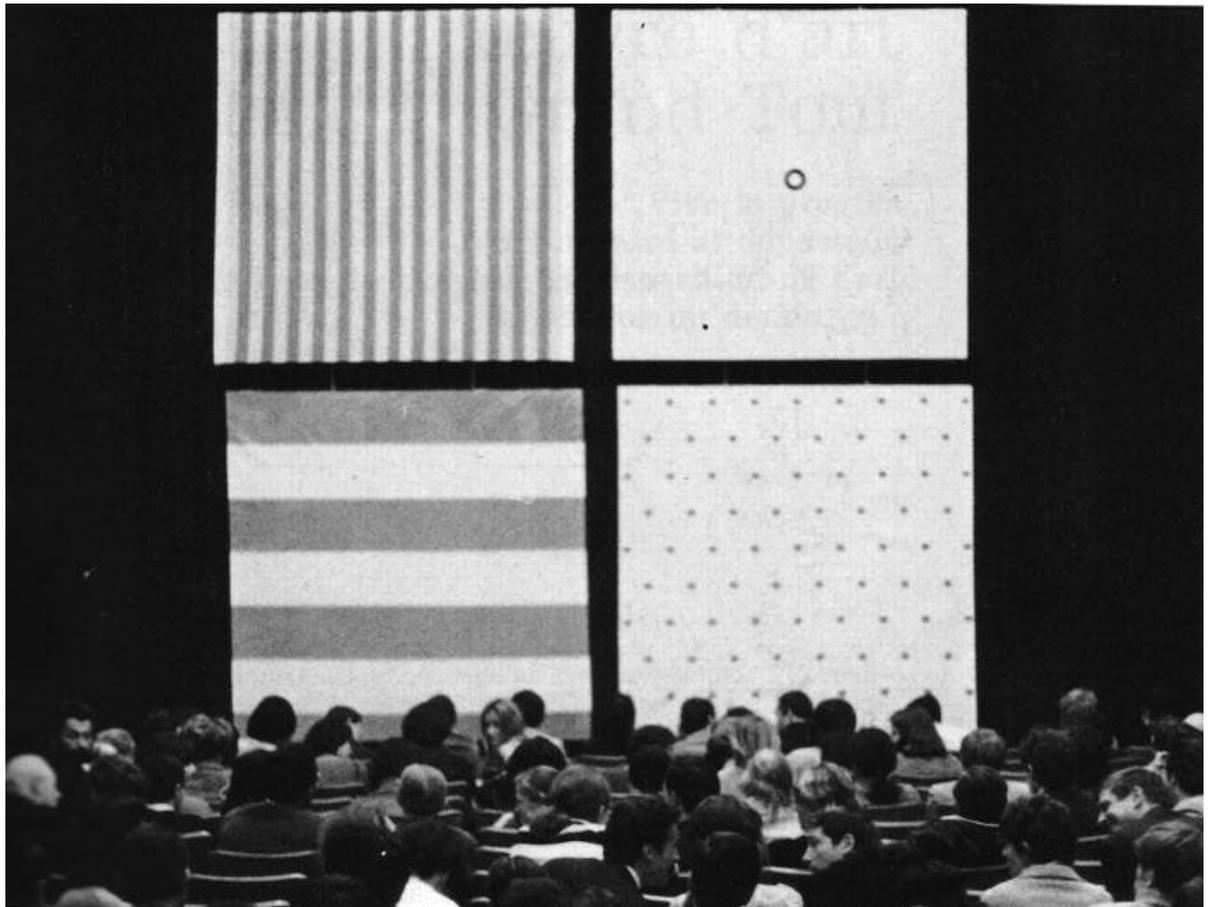
En una manifestación en la inauguración del Salón de la pintura joven, una exposición anual para la pintura de la vieja escuela y del gestualismo abstracto, cada uno de estos cuatro artistas hicieron un cuadro en su formato característico. Todo esto mientras un altavoz entonaba las palabras 'Buren, Mosset, Parmentier y Toroni le recomiendan volverse inteligente'. Al día siguiente se llevaron sus cuadros, dejando en la pared el letrero 'Buren, Mosset, Parmentier y Toroni no exponen'. Un folleto que acompañaba su manifestación listaba todas las cosas que encontraban mal en la pintura, culminando con el comentario 'pintar es darle valor estético a flores, mujeres, erotismo, el ambiente cotidiano, el arte, el dadaísmo, el psicoanálisis y la guerra de Vietnam, *No somos pintores*'. Estas colaboraciones eran típicas de ese tiempo, aunque generalmente eran temporales (Buren, Mosset, Parmentier y Toroni tomaron caminos distintos ese mismo año). La colaboración era una manera de romper con la noción del genio solitario creando 'obras maestras'.

**Buren, Mosset,
Parmentier,
Toroni**
Manifestación
en el Salon de
la jeune
peinture, París
Junio de 1967



En otra manifestación en junio, colgaron sus cuadros en el escenario del auditorio del Museo de Artes Decorativas en París. Después de una hora en la que no pasaba nada, repartieron un volante al perplejo e inquieto público, diciéndoles que 'obviamente esto sólo se trata de ver los cuadros de Buren, Mosset, Parmentier y Toroni'. Marcel Duchamp, quien estaba presente, anotó, '¡qué happening tan frustrante: uno no podría haberlo hecho mejor!' La palabra que debió haber usado, más que 'happening', era 'intervención'. El dictum de Stella de 'lo que ves es lo que ves' había sido llevado a su conclusión lógica: los cuadros carecían de cualquier mensaje místico o chiste estético: sólo eran. Pero, crucialmente, al ser puestos donde estaban, dirigieron la atención a su contexto institucional y cultural. Con todo y su aparente bobería, tenían un significado político.

**Daniel Buren,
Michel
Parmentier,
Oliver Mosset,
Niele Toroni**
Manifestación
en el Musée
des Arts
Décoratifs,
Paris
Junio de 1967
En el sentido
de las agujas
del reloj, desde
la esquina
superior
izquierda:
Buren, Mosset,
Toroni,
Parmentier

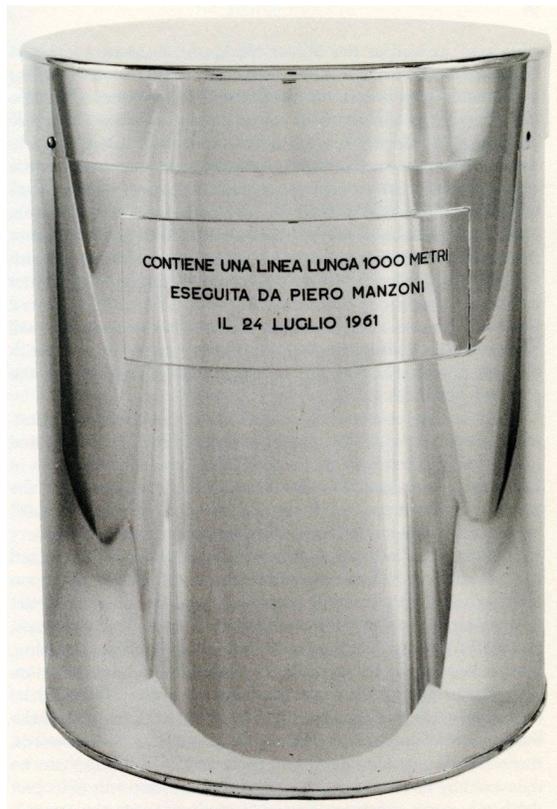


Toroni, como Buren, ha mantenido su formato característico durante toda su carrera. Cuando se le reprochaba consistentemente por hacer la misma cosa, contestaba, '¿Perderías tu tiempo en alguien que dijera “no estoy interesado en hacer el amor; siempre es lo mismo”? Ese es *su* problema'. Resumiendo, las marcas de la brocha siempre son lo mismo, también son diferentes siempre, porque son hechas en un contexto diferente, en un lugar diferente, en un momento diferente. Su formato preciso, siempre ha insistido, no es arbitrario, sino que llegó a él por un experimento, de manera que lo pintado y lo no pintado estén en equilibrio -pinturas anteriores donde las marcas estaban a distancias diferentes brillaban como Op Art, una asociación que él condenaba. Si el monócromo era el epítome de la pintura sin palabras, entonces las marcas de la brocha de Toroni actuaban no como palabras, sino más bien como puntuaciones: dando una estructura momentánea al tiempo y espacio donde se manifestaban.

Para la inauguración de su primera exposición individual en la galería Yvon Lambert en París en 1970, Toroni quitó su nombre de la invitación: quería que su obra apareciera de manera anónima como la lluvia o la nieve -una asociación que también fue explicitada por Buren en su artículo 'It rains, it snows, it paints', publicado en *Arts Magazine* en 1970. En ese texto, Buren citaba al teórico literario francés Maurice Blanchot, quien

argumentaba que 'el arte es un cuestionamiento preciso y riguroso que puede ser realizado sólo dentro de una obra, una obra de la que nada pueda ser dicho, excepto que es'. Buren hace un llamado por 'una "obra" anónima más bien impersonal que no le ofrezca al espectador ni respuesta ni consolación ni certeza ni explicación sobre sí mismo o sobre la obra, que simplemente existe. Uno podría decir que la naturaleza impersonal de la declaración corta todo lo que habitualmente llamamos la comunicación entre la obra y el espectador. Dado que no se ofrece información, el espectador es forzado a confrontar la verdad fundamental del proceso de cuestionamiento en sí mismo'. Esta obra impersonal no hacía referencia a una estrategia metafísica. Buren alegaba que 'ahora podemos decir por primera vez que "pinta" así como podemos decir que "llueve". Cuando nieva estamos en presencia de un fenómeno natural, de manera que cuando "pinta" estamos en la presencia de un hecho histórico'. La pintura era una actividad indiferenciada, sin fin. De manera tan literal, como Pinot-Gallizio y Manzoni, que a menudo pintaba en rollos de lienzo tan grandes que se antojaba difícil que alguna vez pudieran ser exhibidos completamente.

Piero Manzoni
Línea de 1000
metros de largo
1961



El Arte Povera, la última manifestación del arte Conceptual que veremos, significa literalmente arte 'pobre' o 'empobrecido', una referencia al lugar común de los materiales usados en su factura. Todos y cada uno de los distintos acercamientos explorados arriba tienen por cometido un deseo

por desmitificar la obra de arte, pero los artistas italianos asociados con el Arte Povera más bien buscaban lo opuesto. Su gusto por las asociaciones poéticas adheridas a los objetos y materiales en vez de por procesos mentales limpios y abstractos, ponía al Arte Povera en una relación problemática con el arte Conceptual. Si aceptamos la definición purista de Kosuth -un 'cuestionamiento a los cimientos del concepto "arte"'- entonces sólo podemos concluir que el Arte Povera es de lo más feliz y groseramente impuro.

El término fue acuñado por el crítico de arte y empresario milanés Germano Celant y fue usado como título de un número de exposiciones que él inició de 1967 en adelante, que incluían a aristas como Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Mertz, Giulio Paolini y Michelangelo Pistoletto. 'Lo que ha pasado', escribió Celant en 1967, 'es que el lugar común ha entrado en la esfera del arte... la presencia física y el comportamiento se han vuelto arte. Las fuentes instrumentales del lenguaje han sido sujetas a un nuevo análisis filológico. Han renacido y con ellas un nuevo humanismo se ha levantado'. De hecho, la retórica displicente tanto de Celant como de los mismos artistas, ha oscurecido el genuino parentesco de su trabajo con otro arte Conceptual.

El llamado de Celant a una era dorada del entendimiento parece distante de la mordacidad aliviada de Burgin o Kosuth: 'el Arte Povera', anotó en 1969, 'es un fenómeno refrescante que tiende hacia la "desculturización", hacia la regresión de la imagen al estado pre-iconográfico. Es un himno al lugar común, a los elementos primarios -hacia la naturaleza entendida en términos de unidades Democriteanas, y hacia el hombre como un "fragmento fisiológico y mental"'. Al menos inicialmente, la dimensión política del Arte Povera era muy específica, como el curador suizo Jean-Christophe Amman anotó en 1970, 'Ars Povera significa arte que aspira a un mensaje poético en oposición al mundo tecnológico, y expresa ese mensaje a través de los medios más simples. Este regreso a lo más sencillo y a las leyes y procesos más naturales, con materiales que derivan del poder de la imaginación, es el equivalente a una revaluación del propio comportamiento en una sociedad industrializada'.

Invitado a exponer en una galería en Roma en 1969, Jannis Kounellis llevó doce caballos vivos y les construyó un establo allí mismo. Esta y otras obras de Arte Povera pueden ser vistas como una redirección del readymade. También era una respuesta a la naturaleza antiséptica del cubo

blanco de la galería de arte moderno, a su anonimato y neutralidad. Era un gesto mucho más teatral que cualquiera de Duchamp. ¿Por qué doce caballos? ¿No pondría en claro su punto sólo con uno? Pero por supuesto, Kounellis tiene más que sólo un punto por aclarar: el doce es un número con asociaciones místicas: doce discípulos, doce meses del año. Por donde se le vea, esta era una experiencia sensorial extraordinaria: el olor de sudor de caballo, orines y abono, el ruido de sus cascos de acero al moverse, la sensación de claustrofobia, las diversas asociaciones del caballo -el establo, la estatua heroica, la pesadilla. Como otros artistas Povera, Kounellis estaba interesado no en los objetos industriales, como Duchamp, sino en los objetos naturales y los materiales, tal como lo estaban Richard Long y Robert Smithson. Le interesaba restablecer un balance entre sensibilidad y estructura. De manera que aquí los caballos representan la sensibilidad y la galería representa la estructura, tal como en un cuadro la pintura funciona como 'sensibilidad' y el marco como 'estructura'. Los animales vivos también representan la vida real y el énfasis en objetos reales, de manera equivalente al lenguaje, apuntala al Arte Povera.

**Jannis
Kounellis**
Sin Título
Tal como fue
instalada en la
Galerie de
l'Attico, Roma



Mientras que muchos artistas estaban regresando de hacer objetos a hacer palabras, Kounellis escogió ir al contrario. Su obra antes de 1967 había estado dominada por cuadros de palabras y números, a menudo acompañados de performances. Como Celant escribió, él:

se movió de un lenguaje escrito sobre lienzo a una operación física diaria, a encuentros naturales y concretos, de lo 'hablado' a lo 'no hablado' y sentido. Su intención era establecer un contacto y una confrontación que involucrara al todo, desde los instintos hasta lo inconsciente. La implicación de esa experiencia se volvió la única forma de escapar de la dictadura de la palabra escrita, que corría el riesgo de volverse un lenguaje purista y aséptico: un lenguaje superior, oficial, como el de una computadora, contra el que Kounellis impuso la 'jerga' de la materia natural y orgánica. El uso de los materiales orgánicos y naturales también implica valores ideológicos y sociales: a una forma de lenguaje elitista, el de la filosofía, él opone un lenguaje popular, el de los sentidos.

Alternativamente, uno podría decir que Kounellis enfatiza lo que Celant llamaba la 'presencia crítica de los materiales', en contraste con la fenomenología más bien abstracta que asociamos con el Minimalismo. En un catálogo de 1969, Kounellis presentó el siguiente texto:

9 de Mayo de 1969

Pintaré un árbol de negro

15 de Mayo de 1969

Traeré un barco del mar a un lago y lo pintaré de negro

20 de Mayo de 1969

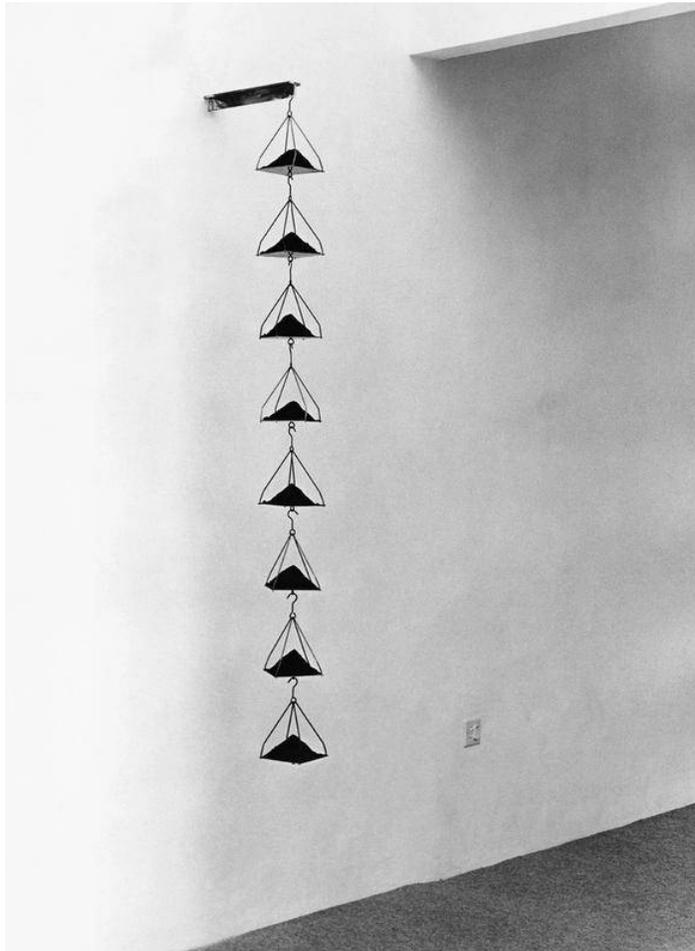
Pintaré una granja en la campiña romana de azul claro (por dentro y por fuera).

Al comparar estas declaraciones con las de Lawrence Weiner, Kounellis difiere sobre todo en el uso del pronombre 'Yo'. Mientras que Weiner parece no tener un escucha o hablante específico -cualquiera puede lanzar un marcador en el mar-, es el mismo Kounellis quien debe pintar el árbol de negro. Su obra trata de la aventura de su propia vida, sus actos están cargados con significado potencialmente simbólico. Si la obra de Weiner es secular, la de Kounellis a menudo parece documentar algún hermético rito religioso.

En otra pieza de 1969, Kounellis puso café fresco en una serie de balanzas suspendidas una sobre la otra. De nuevo, hay un gusto por los sentidos: el olor se esparce por el museo, o lo hace si los curadores siguen sus instrucciones y agregan café molido fresco con regularidad. El olor

despierta no sólo los sentidos del cuerpo, sino también sus recuerdos. Hay memorias personales para Kounellis en esta pieza: nació en Piraeus, el principal puerto de Grecia, y el pesaje de café puede ser visto como un símbolo del comercio y el intercambio. Pero debemos resistirnos a interpretaciones tan autobiográficas. Nuestra lectura de la pieza debe derivar de una experiencia de primera mano, que debe involucrar nuestros propios recuerdos personales: no es una ilustración de algo más. Los elementos son significantes que flotan. Podemos señalar estas y otras obras de Arte Povera como derivaciones poéticas del readymade asistido. Pero mientras que Duchamp siempre es relajado, Kounellis deja los objetos y los materiales 'calientes', en movimiento, inciertos.

Jannis
Kounellis
Sin Título
1969
Doce estantes
colgantes con
café, cada
estante 23.5 cm



La reinterpretación poética del readymade Duchampiano no es sólo un fenómeno italiano: Joseph Beuys y Reiner Ruthenbeck en Alemania y Marcel Broodthaers en Bélgica trabajaron con materiales y formas básicos, volviéndolos extraños. El próximo capítulo examinará las exposiciones en las que dichas obras aparecieron y clarificará cómo pueden ser consideradas una parte inherente de un arte que incluía conceptos supuestamente desmaterializados y acciones conocidas únicamente a través de la documentación.

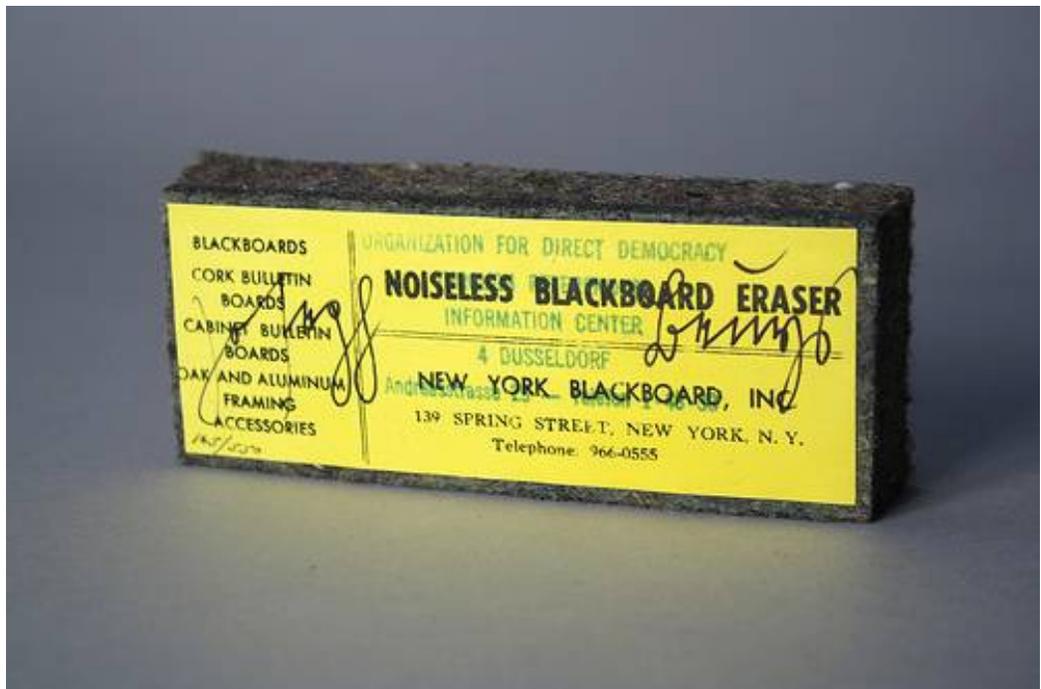
Joseph Beuys
Silla de Grasa I
1963
Silla de
madera, grasa,
termómetro
83.5 x 43.5 x 47
cm



Si el Arte Povera puede ser considerado una variedad del arte Conceptual, ¿puede el trabajo del mesiánico artista alemán Joseph Beuys ser considerado así también? Ciertamente puede ser descrito como alguien que retrabajó el readymade Duchampiano -por no decir que lo invirtió. Beuys tenía un enorme ego: su obra se trataba de sí mismo, sus mitos y sus enseñanzas. En este sentido, es muy diferente de mucho de lo que asumimos que debe ser el arte Conceptual: racional, anti-autógrafico, cauteloso con la creación de objetos. De nuevo, sus dibujos, por maravillosos que sean, se tratan de la marca gestual, del autógrafo. Es justo cuando Beuys es lo más conceptual (por ejemplo en 1964, cuando dijo que el muro de Berlín debería ser elevado 5 cm por razones estéticas) que es menos interesante y meramente caprichoso. Su uso del readymade siempre estuvo dominado por su firma: es cierto que el readymade no puede existir sin ser firmado o nombrado, pero Beuys lo llevó a extremos mayores, de manera que el readymade no parecía nada más que un soporte para la firma, así como el lienzo para la pintura. En 1974, mientras daba una conferencia en Nueva York, Beuys descubrió que el borrador del pizarrón tenía la leyenda 'borrador de pizarrón silencioso': firmó las 550 piezas que pudo encontrar, de forma que se pudieran volver 'múltiples

baratos que simbolizaran su primera visita a los Estados Unidos'. Obviamente es el acto de firmar y la manera en que esto conecta el objeto con Beuys (o la leyenda de Beuys) lo que es crucial. Si comparamos su *Silla de Grasa* con las sillas de George Brecht o Joseph Kosuth, es aparente que es lo que él, Beuys, le ha hecho a la silla -cubrir el asiento con grasa y manipularla como un escultor modela el barro- lo que importa. Es más una escultura que un readymade. Sus múltiples son más reliquias que readymades: su propósito es recordarnos a Beuys y sus enseñanzas, muy parecido a cómo un fragmento de la cruz le recuerda al devoto la muerte y enseñanzas de Cristo. El readymade Beuysiano funciona como cualquier obra de arte tradicional: ya viene codificada como la ilustración de una narrativa, la narrativa de su vida y cátedra. Al contrario de la mayoría del arte Conceptual, carece totalmente de ironía.

Joseph Beuys
Noiseless
blackboard
eraser
Borrador de
pizarrón
firmado y
numerado
1974



Teniendo un sentido del rango de obra hecha bajo la bandera de arte 'Conceptual', y una vez presentados la mayoría de los artistas más representativos de este momento, en el siguiente capítulo habremos de regresar a 1968 y ver cómo es que ese conflictivo año hace un paralelo con sus obras y cómo la crisis de lo verdadero en la representación y la crisis de la autoría, alrededor de la cual, efectivamente, el arte Conceptual revolotea, era parte de una crisis de autoridad más general.

6

La crisis de autoridad *Contextos políticos e institucionales*

One pill makes you larger, and one pill makes you small,
And the ones that mother gives you don't do anything at all.
Go ask Alice when she's ten feet tall.
Remember what the Dormouse said,
'Feed you head'.
Jefferson Airplane, 'White Rabbit', 1968

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo con respecto al hombre activo se muestra en el hecho que sus propios gestos ya no le pertenecen, sino que pertenecen a un otro que se los representa. Es por eso que el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, pues el espectáculo está en todas partes.

Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, 1967

El arte Conceptual siempre ha sido dialéctico, ha sido hecho en respuesta tanto a su contexto político como institucional, a menudo tratando de hacer estos contextos evidentes y a veces, de hecho, cambiándolos. En este capítulo veremos primero la crisis política que subyace en este periodo y después el contexto institucional de los museos, galerías y revistas en las que el arte Conceptual aparecía. El año de 1968 representa el clímax de esa crisis de autoridad de la que el arte Conceptual es tanto síntoma como diagnóstico. El contexto institucional, el 'mundo del arte', era un ejemplo singularmente al descubierto de la maquinación y mistificación capitalista. Los artistas estaban plenamente conscientes del contexto en el que mostraban su trabajo y, en efecto, una de las consecuencias a largo plazo del arte Conceptual ha sido revolucionar la manera en que el arte es exhibido. Estos dos contextos, político e institucional, no estaban desconectados pues, como vimos en el Capítulo 1, la autoridad que declara una guerra está íntimamente relacionada con la autoridad que declara lo que es arte y lo que no. Ambos tienen poder investido en su lenguaje.

Para finales de los sesenta, las 'Guerras del lenguaje' de Vietnam se habían vuelto aun más complejas: los eufemismos se habían multiplicado. 'Reacción ambiental aguda': neurosis de guerra; 'desastre de credibilidad':

ser descubierto; 'terminar con extremo perjuicio': matar; 'fragging': asesinar oficiales poco populares. De acuerdo con los noticieros, parecía que la guerra estaba siendo peleada por acrónimos (NVA, DMZ, ARVN, MACV, PX -nombres mistificantes con los que se refería invariablemente al ejército norvietnamita, la zona desmilitarizada y otras del mismo tipo), pero en realidad estaba siendo peleada, del lado estadounidense, por adolescentes (el soldado promedio tenía diecinueve años), sin mucha certeza de por qué estaban ahí y, en muchos casos, muy drogados.

A principios de 1968, los consejeros del presidente Johnson le aseguraron que el Vietcong era incapaz de resistir mucho más. 'Hemos alcanzado un punto importante en donde el final comienza a divisarse', dijo el General Westmoreland. Así, a finales de enero, durante el año nuevo vietnamita, inesperadamente, las fuerzas comunistas lanzaron ataques de inigualable fiereza. Pronto, incluso, ocuparon la embajada estadounidense en Saigón. Las imágenes de las batallas brillaron a través de las pantallas de televisión y los periódicos de Estados Unidos. En un mes, el Vietcong había sido expulsado de Saigón, Hue y otros poblados, sufriendo terribles pérdidas, pero la credibilidad del ejército estadounidense y su máquina publicitaria había sido dañada irrevocablemente. 'Tuvimos que destruir el poblado para salvarlo', dijo un oficial después de volver recuperar Hue. La nación estadounidense aún apoyaba completamente la aventura militar en Vietnam, pero con un mal presentimiento y una desconfianza en crecimiento de todo lo que los políticos decían.

Soldados con
escritos en sus
cascos
Vietnam, 1967



Los soldados de infantería, como el periodista Michael Herr relata en su libro *Dispatches*, ya fuera en broma, desesperación o en un mero sentimiento de confundida bravuconería, habían escrito en sus cascos y chalecos antibalas, 'nombres de antiguas operaciones o de novias, sus nombres de guerra (Lejos del miedo, el Monje de Mickey, Vengador V, Short Time Safety Moe), sus fantasías (Nacido para perder, Nacido para armar bronca, Nacido para matar, Nacido para morir), la información que estaban descubriendo (El infierno apesta, El tiempo está de mi lado, ¿Sólo tú y yo, Dios, verdad?, ¿por qué yo?)'. Se volvió una forma de arte. El casco de Tim Page, el fotógrafo cuyas imágenes mejor capturan la confusión de Vietnam, citaba a Frank Zappa: 'Auxilio, soy una piedra'. En una involuntaria parodia del arte de Opalka, muchos marcaban el calendario en sus cascos y tachaban cada día servido que sobrevivían.

Richard Nixon
anunciando en
televisión que
mandaría
tropas
estadounidenses
a Camboya
Abril de 1970



El trauma de Vietnam es el punto de quiebre de la segunda mitad del siglo XX. En él, mucho fue comprometido absurdamente. Un consejero del presidente Nixon le dijo en 1969, cuando entró a su oficina, que 'el futuro de la civilización occidental depende de la manera en que se conduzca en Vietnam'. Se ha dicho que exposiciones de arte Conceptual como 'January Show' y *When Attitudes Become Form*, de ese mismo año, eran el presagio de la muerte de un tipo particular de Modernismo en arte, así como la ofensiva del año nuevo vietnamita fue el presagio de la muerte de un tipo particular de modernismo político, económico y tecnológico. La nación más tecnológicamente avanzada del mundo, la autoproclamada portadora del estandarte de la democracia, estaba siendo derrotada y humillada gradualmente por campesinos asiáticos, los llamados 'amarillos'. 'El siglo estadounidense', como el teórico Daniel Bell dijo en 1975, 'se cimentó en las multitudes de Vietnam'.

Dado el furor político de la época, es una sorpresa cuán poco arte señaló la situación política directamente. 'El estilo de vida estadounidense es un mito', escribió Sol LeWitt en 1968. 'Ni siquiera la gente de clase media lo sigue y es sólo de dientes para afuera. La vida estadounidense se está viniendo abajo rápidamente -no ha existido por mucho tiempo-. No hay razón para que el artista deba sentirse parte de algo tan decadente y carente de propósito. No puede creerse el defensor de lo establecido porque lo establecido apenas y existe todavía, en cualquier sentido'. Pero LeWitt no creía que el artista, por lo tanto, debiera hacer un arte de protesta social o política: 'como artista, no puede hacer nada salvo ser artista. Es asocial, no sólo antisocial ni prosocial. El escultor, el pintor, en el mundo actual, sólo implica su protesta por su reacción'.

Aunque no era ostensiblemente político con frecuencia, por su énfasis en la verdad y la mentira y por su inconformidad con la sociedad de consumo, el arte Conceptual fue una reacción ante y contra este periodo. 'Hay una insatisfacción tremenda', escribió en 1969 Tom Marioni, artista de San Francisco, 'con las fuerzas destructivas del mundo moderno: guerra, contaminación y su ignorancia generalizada de la naturaleza. Otra influencia es la popularidad del uso de las drogas y la importancia religiosa que pone en la consciencia de nuestro ambiente y la realidad de los procesos naturales'.

Policía contra
manifestantes
alojados bajo
las arcadas de
la plaza de San
Marcos durante
la Bienal de
Venecia
Junio de 1968



El arte pertenecía a la gente, pero se había vuelto el nuevo juguete de los ricos y decadentes -o esa era la creencia popular. En la Bienal de Venecia de 1968 se manifestaron estudiantes con mantas que decían 'Abajo con el arte del "padrone"', '1964: Arte Pop, 1968: Arte Policiaco'. La exposición

fue arruinada por las protestas en contra de la corrupta organización de la bienal misma así como del involucramiento de Estados Unidos en Vietnam. Unos 600 policías reprimieron a los protestantes y resguardaron las exposiciones. Veinte de los veintitrés artistas italianos que se encontraban exhibiendo retiraron su obra. Michelangelo Pistoletto puso un póster diciendo que cualquiera podía venir a trabajar en su espacio. En el pabellón argentino, David Lamelas exhibió una máquina telex que retransmitía los últimos reportes desde Vietnam.

Cuadros volteados contra la pared como protesta durante la Bienal de Venecia 1968

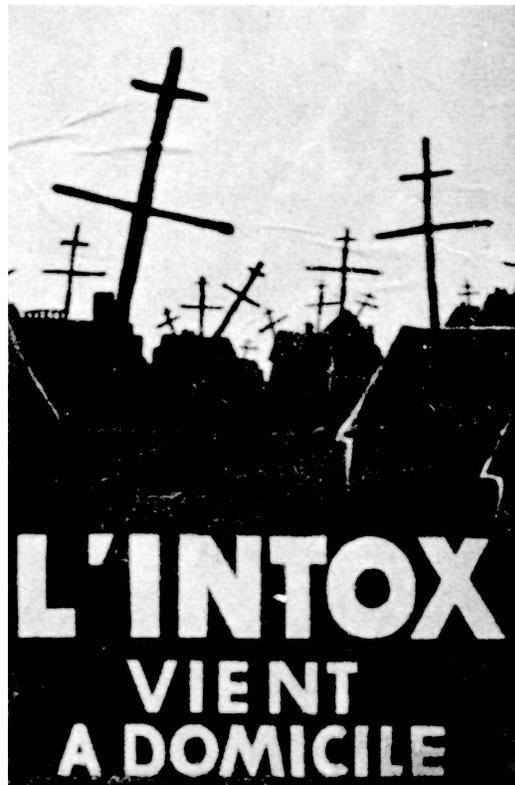


El activismo estudiantil encendió los campus de universidades europeas, más exuberantemente en Francia, donde un gobierno de derecha bajo el General de Gaulle estaba en el poder. El número de estudiantes se había expandido rápidamente, incitando a las facultades de Arte y Ciencias Sociales en París a mover las instalaciones y el alojamiento al viejo pueblo de Nanterre. Sólo el alumnado en Nanterre había crecido casi a 11,000 entre 1964 y 1967, y el descontento crecía debido a su falta de representación estudiantil, la formalidad de las relaciones entre profesores y alumnos y el descontento con la mentalidad burguesa del estado Gaulista que la universidad estaba destinada a alimentar. Cuando el anarquista Danny Cohn-Bendit, recién llegado de una manifestación internacional contra la guerra de Vietnam, descubrió que colegas militantes habían sido arrestados, él y sus camaradas tomaron el edificio administrativo en Nanterre el 22 de marzo de 1968. Algunos de los

Situacionistas se involucraron, organizando a los estudiantes y fomentando un malestar más amplio. La unión de estudiantes y la unión de conferencistas empezaron a movilizarse y las clases se suspendieron.

El 2 de mayo todo el campus estaba cerrado y el foco de agitación se movió a la Sorbona en París. Las marchas se volvieron disturbios y el 3 de mayo se cometieron más arrestos, e incluso estudiantes provocados por la represión policial terminaron involucrándose. En la noche del 10 al 11 de mayo se alzaron barricadas en las calles de París. ('Estoy demasiado viejo para entrometerme, incluso para tener una opinión acerca de todo este sinsentido', escribió Duchamp, la figura menos políticamente comprometida, a un amigo antes de volar a Suiza). La Sorbona se volvió una comuna de estudiantes. Los trabajadores se fueron a huelga, pidiendo que se consignara a de Gaulle en los libros de historia. Pero, por supuesto, no hubo ninguna revolución. La atmósfera de este breve periodo antes de volver a la normalidad actualmente es vista como una utópica y embriagadora euforia, pero también había un elemento de protesta por parte de los estudiantes, quienes estaban hartos de ser tratados como niños.

L'Intox vient a domicile (La propaganda va a tu casa)
Poster
Situacionista
1968



Las imágenes eran cruciales. El año anterior, el libro *La Sociedad del Espectáculo* del Situacionista Guy Debord había sido publicado. Como muestra la cita que abre este capítulo, se trataba de nociones marxistas de alienación, pero dentro de una sociedad de consumo conspicuo, en donde

'todo lo que era vivido directamente se había vuelto mera representación'. Esta transformación de los objetos y las vidas en imágenes quería decir que 'el espectáculo es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes'. Muchos de los pósters creados por los estudiantes de arte durante las revueltas de 1968 combinaban la 'agit-prop' (propaganda de agitación) con una consciencia de la publicidad y una especie de arte proto-Conceptual. Muchos de los paradójicos slogans, vistos en pósters o en graffitis, conservaban el corrosivo sabor de la teoría Situacionista: 'Seamos realistas y pidamos lo imposible'. 'Si no quiero pensar, soy un cobarde'. 'El arte no existe, el arte eres tú'. '¿Son ustedes consumidores o participantes?' 'La revolución debe suceder dentro de nosotros antes de ser conseguida en la realidad'. '¡Vive tus sueños!' El póster reproducido aquí, que puede traducirse como 'La propaganda llega a tu casa', muestra una consciencia Situacionista sobre a qué grado el espectáculo controlaba a la población y cómo los medios masivos eran lo que el filósofo marxista Louis Althusser llamaba un 'aparato ideológico de estado'. La televisión, controlada por el estado y las grandes empresas, permitía un nuevo tipo de colonialismo, un colonialismo interno en donde la población era timada y controlada, no con armas sino con una falsa y brillante imagen del mundo.

Cuando Grace Slick, vocalista de la banda Jefferson Airplane, aulló su parodia de Lewis Carroll, citada al principio de este capítulo, no sólo estaba dando a entender que las drogas alucinógenas eran desorientantes -y divertidas-, estaba llamando a una rebelión contra la autoridad y un deseo para expandir la propia consciencia. Algunos veían los slogans políticos de estas bandas como fanfarrones, engañosos y deshonestos. La actitud de Frank Zappa a toda esta 'revolucionización' era cínica y displicente. 'La revolución sólo es la moda come-flores de este año', dijo en la Escuela de Economía de Londres en 1969, un famoso semillero de disidencia estudiantil. 'No soy un entusiasta de las manifestaciones', contestó cuando le preguntaron sobre las últimas revueltas en la Universidad de California en Berkeley. 'Infiltrarse en lo establecido', continuó ante un coro histérico de abucheos y silbidos de un auditorio de estudiantes, 'así es como sucede. Infiltrarse hasta que haya otra generación de abogados, doctores, jueces -no creo que deban hacerle daño a las personas'. En uno de sus conciertos de 1969, cuando la gente comenzó a objetar la presencia de guardias de seguridad, replicó, ante la incredulidad del público, que 'todo el mundo en esta sala está usando un uniforme, no se hagan tontos'.

Frank Zappa durante una conferencia en la Escuela de Economía de Londres
27 de mayo de 1969



Los artistas también estaban involucrados en protestas y organizaciones alternativas. En Nueva York muchos artistas se unieron a la Art Workers Coalition, que protestaba contra las políticas museísticas y contra la sociedad en general. Muchas de sus manifestaciones eran de una naturaleza decididamente Dadaísta, por ejemplo, cuando interrumpieron una junta directiva del Museo Metropolitano de Arte y lanzaron cucarachas a la mesa; se creía que muchos de los miembros de la junta amasaron su fortuna rentando viviendas paupérrimas.

Miembros de la Art Workers Coalition irrumpen una junta de patronos del Museo Met, Nueva York 1971



Lo que los artistas estaban haciendo, sobre todo, era hablar incesantemente. Este momento del arte Conceptual fue de ferviente argumentación y discusión, ya fuera en las veladas sostenidas semanalmente por Robert Smithson, en bares por la noche, en galerías como la Wide White Space en Amberes o, especialmente, en grandes exposiciones colectivas, que efectivamente funcionaban como conferencias para los artistas. Los viajes internacionales comenzaban a volverse fácilmente accesibles, e incluso en las grandes ciudades las comunidades artísticas aún eran pequeñas, fáciles de encontrar y de entrar. Para un artista británico como Terry Atkinson era posible ir a Nueva York y conocer a todos los Minimalistas y Conceptualistas, o para un neoyorquino era igual de fácil ir a Londres y encontrar a sus colegas. No obstante, como algunos artistas anotan, no era tanto una escena social como una escena de discusión.

Joseph Beuys
dando clases
1977



Las escuelas de arte eran otro foro crucial para la discusión. Muchos de los asociados con el arte Conceptual se ganaban la vida dando clases y lo veían como una parte integral de su proceso creativo. '[Enseñar] es mi función más importante', dijo Joseph Beuys. 'Ser maestro es mi mayor obra de arte'. Para Beuys, enseñar siempre se trataba de discutir y argumentar, no de explicar técnicas. Para él, la educación no debía ser nunca una actividad elitista; lo corrieron de la Academia de Düsseldorf en 1972 porque dejaba que cualquiera que quisiera entrara a su clase.

La Escuela de Arte de Coventry en la zona centro de Inglaterra fue el lugar de reunión original para Art & Language, donde sus miembros dieron una

clase de teoría del arte de 1969 a 1971 (cuando la mayoría de ellos fueron echados por un nuevo rector conservador). Para ellos, dar clases o conversar era una manera de hacer arte que no requería explicación, así como para un filósofo sería hacer filosofía.

Estudiantes de
John
Baldessari
I will not make
any more
boring art
1971
Izquierda
Estudiantes
escribiendo en
un muro de la
galería
Derecha
Litografía a
partir de la
obra original



I will not make any more boring art.
I will not make any more boring art.

En 1971 le pidieron a John Baldessari montar una exposición en el Colegio de Arte y Diseño de Nueva Escocia, pero no había suficiente dinero en el presupuesto para que viajara hasta allá. Entonces, propuso que los estudiantes deberían escribir 'Ya no haré más arte aburrido' en los muros de la galería. En el evento, fueron un paso más allá y repitieron la frase una y otra vez, cubriendo todas las paredes. Era una parodia maravillosa tanto de los castigos escolares como de la manera que en que los estudiantes del arte académico tenían que copiar tradicionalmente a sus maestros. Nadie podía aprender o enseñar haciendo propuestas desafiantes o preguntando.

En medio de toda esta agitación, casi nadie se dio cuenta cuando el más educado y tímido de sus revolucionarios, Marcel Duchamp, murió en 1968. 'El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado', afirmó Joseph Beuys en 1964, y a finales de los sesenta este silencio parecía condenable. Más tarde resultó que, de hecho, Duchamp no había dejado de trabajar sino que había pasado los últimos veinte años haciendo un cuadro ilusionista llamado *Están dados: 1 La cascada de agua; 2 El gas de alumbrado (Étant donnés)*. Consistía de una mujer desnuda reposando en un paisaje, sosteniendo una lámpara, a la cual uno se asomaba a través de hoyos en una vieja puerta de madera. En un mundo donde el voyeurismo era

declarado ofensivo por las feministas y la izquierda puritana, esto parecía inapropiado e irrelevante.

(izquierda)

**Marcel
Duchamp**

Étant donnés:

1° la chute
d'eau / 2° le gaz
d'éclairage
1946-1966

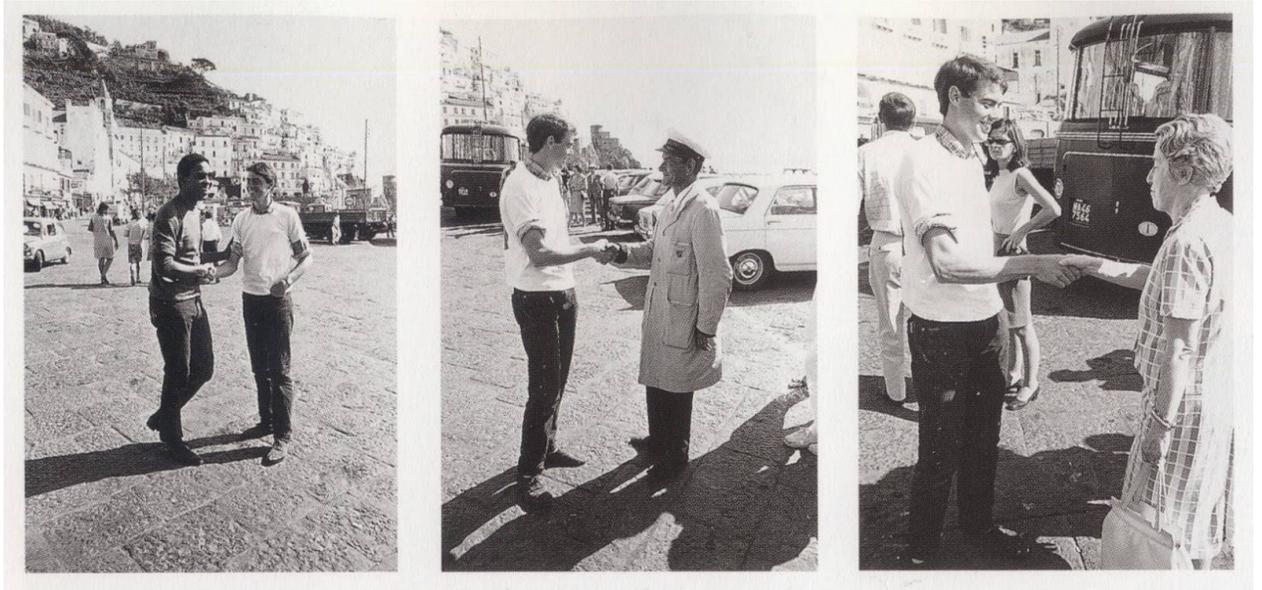
(derecha)

'La última obra
de Duchamp es
un verdadero
espectáculo
para mirones'
Philadelphia
Inquirer, 8 de
julio de 1969



A pesar de la seriedad de la época, las juntas y los eventos de arte Conceptual también podían ser entretenidos. Durante la Tercera Exposición Internacional de Arte Figurativo en Amalfi, Italia en 1968, Alighiero Boetti se sentó afuera de la entrada de la exposición como cualquier vendedor ambulante, con algunos artilugios y muestras de materiales en un trapo blanco a su lado. Michelangelo Pistoletto colocó viejos retazos de tela en colores chillones sobre un ataúd. Mario Merz puso un gran cono de mimbre sobre una humeante cacerola de frijoles. 'Long', como el artista y agitador Piero Gilardi cuenta, 'escaló la colina en las afueras del pueblo y levantó un poste en la cima, entonces, en una segunda acción, se puso su suéter de la escuela St Martin, vino a la plaza y le dio la mano a unas veinte personas'. El evento clave fue cuando los artistas italianos personificaron a ingleses y holandeses jugando fútbol en la sala de exhibición. Para Gilardi, quien había exigido el fin del sistema de galerías en un artículo publicado el año anterior, esta era una nueva especie de carnaval que encarnaba placer, comunicación y una época de gran agitación política.

Richard Long
dando
apretones de
manos con
transeúntes en
Amalfi
1968



Si hay una historia del arte Conceptual en este periodo, no es una historia del genio individual y sus 'grandes avances', sino de exposiciones. De forma crucial, en la subsiguiente búsqueda de cambio y alternativa, el rol del organizador de exposiciones pasó de una de empresario o marchante a la del creador de la exposición, involucrado de manera creativa con el artista en la producción de la exposición como una forma de arte en sí misma. El desarrollo de este fenómeno transformaría y daría forma a las exposiciones en general en los años venideros. También marcó la apertura del museo a un arte que exploraba conscientemente tanto la manera en que había sido creado como la forma en que expresaba los valores y estructuras de la sociedad (un acercamiento que posteriormente sería etiquetado como 'un arte de crítica institucional'). En el área de creadores de exposiciones, eran innovadores preeminentes Seth Siegelau y Harald Szeeman, quienes curaron las dos exposiciones de arte Conceptual más famosas, que tipificaron respectivamente las cortas y escasas definiciones del arte Conceptual.

En los Estados Unidos, comúnmente se ve como la exposición seminal de arte Conceptual a *January 5-31-1969*, del marchante neoyorquino Seth Siegelau. No era la primera vez que Siegelau experimentaba con formas alternativas de 'exponer'; ya antes había prescindido de la exposición y en su lugar produjo un catálogo que funcionaría como una exposición en sí mismo. Habiendo sacado el arte del contexto de la galería convencional y metiéndolo en las páginas de un libro, Siegelau ahora traía su 'January Show' de vuelta al espacio real, pero en un espacio muy diferente al que anteriormente había habitado el arte. Rentando un espacio de oficinas

disponible en el anodino edificio McLendon en el cruce de las calles 52 con la 44 Este, Siegelaub trató de crear una muestra que 'consistiera' de ideas de la misma forma que la obra de sus artistas (que incluían a Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner) hacían énfasis en el proceso de idealización por encima del de realización.

El componente más importante seguía siendo el catálogo, donde las ideas eran predominantes y presentadas directamente en su esencia. En una hoja de sala, Siegelaub sostenía que 'la exposición consiste de [las ideas comunicadas en] el catálogo; la presencia física [de la obra] es suplementaria al catálogo'. Los visitantes entraban a un área de recepción donde Adrian Piper (en aquél entonces una joven y desconocida artista) estaba dispuesta a contestar preguntas y podían sentarse a leer el catálogo. Era una pequeña carpeta de arillos con ocho obras por cada artista, incluyendo dos fotografías y una declaración. En el edificio McLendon, Weiner removió un cuadro de 92 x 92 cm del muro, también expuso *An amount of bleach poured upon a rug and allowed to bleach*. Kosuth montó una serie de páginas de periódicos y revistas en las que había impreso definiciones del diccionario Thesaurus como parte de su serie *Art as Idea as Idea*.

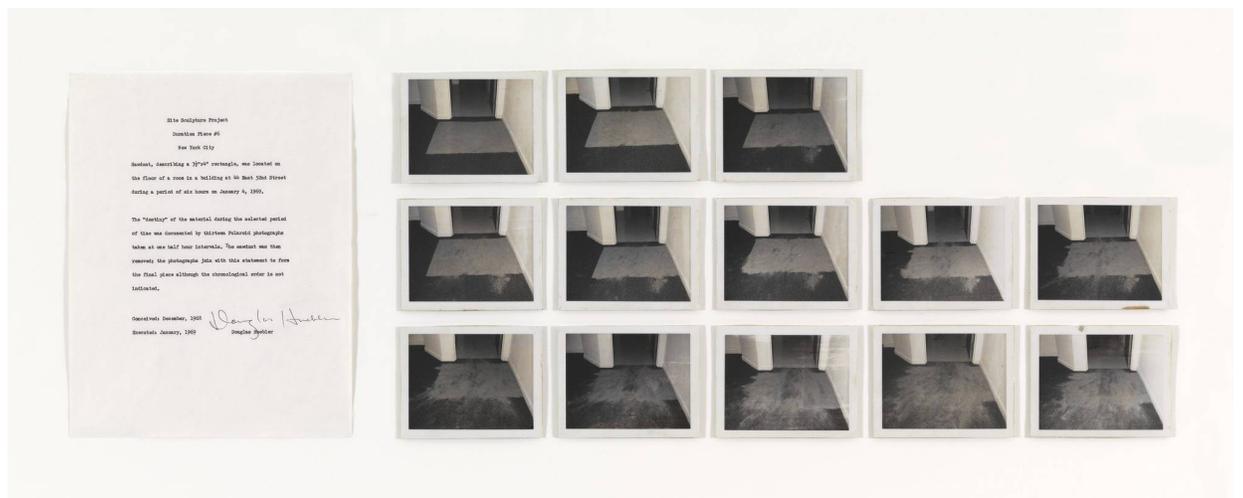
**Lawrence
Weiner**
A 36" x 36"
removal to the
lathing or
support wall of
plaster or
wallboard from
a wall
1968



Douglas Huebler había empezado su carrera como un pintor de acción, pero para los sesenta estaba haciendo esculturas tipo Minimal. Cuando conoció a Siegelaub en 1965 se encontraba en el momento de repensar todo el proceso de creación de objetos. Estaba tratando de expresar formas geométricas y Minimalistas tan grandes que sólo pudieran ser indicadas por formas conceptuales de ilustración como mapas o gráficas. En el

catálogo declaró que 'el mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; yo no deseo agregar ni uno más. Prefiero, simplemente, declarar la existencia de cosas en términos de tiempo y/o espacio. Más específicamente, la obra alude a cosas cuya interpelación está más allá de la experiencia perceptual. Dado que la obra está más allá de la experiencia perceptual, la consciencia de la obra depende de un sistema de documentación. Esta documentación toma la forma de fotografías, mapas, dibujos y lenguaje descriptivo'. La primera oración, con sus implicaciones de desmaterialización, fue citada con entusiasmo, pero la segunda, con su atención en lo cotidiano -enfaticada por la fotografía banal de una esquina en la calle sobre la que Huebler había puesto una pequeña estampa marcando el vértice de un vasto aunque indefinido triángulo- a menudo era olvidada.

Douglas
Huebler
Duration piece
#6
1968



La obra *Duration Piece #6*, 1969 de Huebler, fue la primera obra con la que uno se encontraba al entrar al espacio de exposición: consistía de una serie de fotografías de lo que había comenzado como un enorme cuadrado de aserrín (alrededor de 2 m por lado) en la inauguración del sábado pero que, en tanto que la gente entraba y salía, cambiaba constantemente. Adrian Piper (ni siquiera el mismo artista, dado que Huebler tenía interés en salirse lo más posible del acto de hacer) tenía instrucciones de tomar fotografías Polaroid cada treinta minutos en un periodo de seis horas y pegarlas en la pared, pero no en orden cronológico. Al final del primer día, el aserrín ya había sido barrido y la pieza estaba terminada. En el alféizar de una ventana Huebler puso una libreta en la que documentaba la obra *Haverhill-Windham-New York Marker Piece*, 1968. En ella, había fotografías de trece locaciones, tomadas a intervalos de 80 km a lo largo de una ruta de 1045 km que conectaba las tres ciudades citadas en el título. La obra tenía una sugestión y humildad poética que contrastaba con las certezas tautológicas típicas de Joseph Kosuth.

Douglas Huebler
Instalación de Haverhill-Windham-New York Marker Piece, 1968, en la exposición January 5-31, 1969, Nueva York 1969



En una de las piezas del catálogo, *Outdoor nylon monofilament installation*, Robert Barry extendió cuerdas de nylon entre árboles y tomó una fotografía del área que había modificado. La foto no muestra nada más que una casa suburbana con jardín y, por supuesto, las cuerdas eran invisibles. En la galería creó dos piezas sonoras (inaudibles), de las cuales cada una consistía de una sola onda de radio, una de 88 megaciclos (FM) y la otra de 1600 kilociclos (AM). Los transmisores estaban ocultos, de manera que los únicos aspectos visibles de la obra eran las cédulas en el muro de la galería, que informaban al público de su presencia. También enterró medio microcurie de bario-133 en Central Park: el arte, así como su serie de gases inertes -en la que liberaba pequeñas cantidades de varios gases en la atmósfera- estaba ahí, pero no podía ser visto.

Robert Barry
Inert Gas Helium 1969
Dos pies cúbicos de helio liberado en la atmósfera en el Desierto de Mojave, California



Harald Szeeman, curador del Kunsthalle en Berna, montó la influyente exposición *When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information* del 22 de marzo al 27 de abril de 1969. En el encabezado de la primera página del catálogo escribió la frase 'Vive en tu cabeza', y en sus notas de introducción describió cómo 'los artistas representados en esta exposición de ninguna manera son productores de objetos. Al contrario, aspiran a liberarse del objeto y, de este modo, profundizar los niveles de significación del objeto, revelar el significado de esos niveles más allá del objeto. Quieren que el proceso artístico por sí mismo quede a la vista'. Szeeman seguía los eventos en Nueva York y en donde fuera con interés, quería juntar todas estas formas llamadas arte Conceptual, arte de la tierra, anti-forma y arte Povera. Se dio cuenta que a fin de exhibir estas obras exitosamente, era vital ignorar categorías y darle camino al espíritu de la informalidad en el que las obras habían sido concebidas. Si el objeto era fortuito, entonces la actitud lo era todo o, como anotó, 'las obras, conceptos, procesos, situaciones e información (evadimos conscientemente las expresiones objeto y experimento) son las "formas" a través de las que estas posiciones artísticas son expresadas'.

Michael Heizer
Berne
Depression
1969



La actitud de Szeeman hacia la curaduría era análoga a la de los artistas. Reveló sus procesos curatoriales en el catálogo al incluir elementos efímeros como las cartas en la que los artistas respondían a su invitación para exponer en la muestra o su dirección en Nueva York durante su estancia: entrando así en la preparación de la exhibición como un colaborador. Como era común, esta exposición era también una ocasión

social: veintiocho de los sesenta y nueve artistas involucrados llegaron de fuera de Suiza para instalar su obra. Afuera del museo de Berna, Michael Heizer creó *Berne Depression* usando una bola de demolición para destrozarse parte del pavimento cerca del museo, y Richard Long se fue de aventón a las montañas suizas, documentándolo con una declaración dentro de la galería. Cada mínimo espacio era usado, como Janis Kounellis, que colocó bolsas de grano a lo largo de la escalera. Walter de Maria puso un teléfono en el piso y a lado un letrero que decía 'Si este teléfono suena puede contestar. Walter de Maria está en la línea y le gustaría hablar con usted'. Joseph Beuys embadurnó grasa en la pared y le agregó una cama de fieltro, con una grabadora que repetía constantemente 'ja-ja-ja-ja-ja-nee-nee-nee-nee-nee'.

**Walter de
Maria**
Art by
Telephone
Instalación
para la
exposición
When
Attitudes
Become Form
1969
Kunsthalle,
Bern



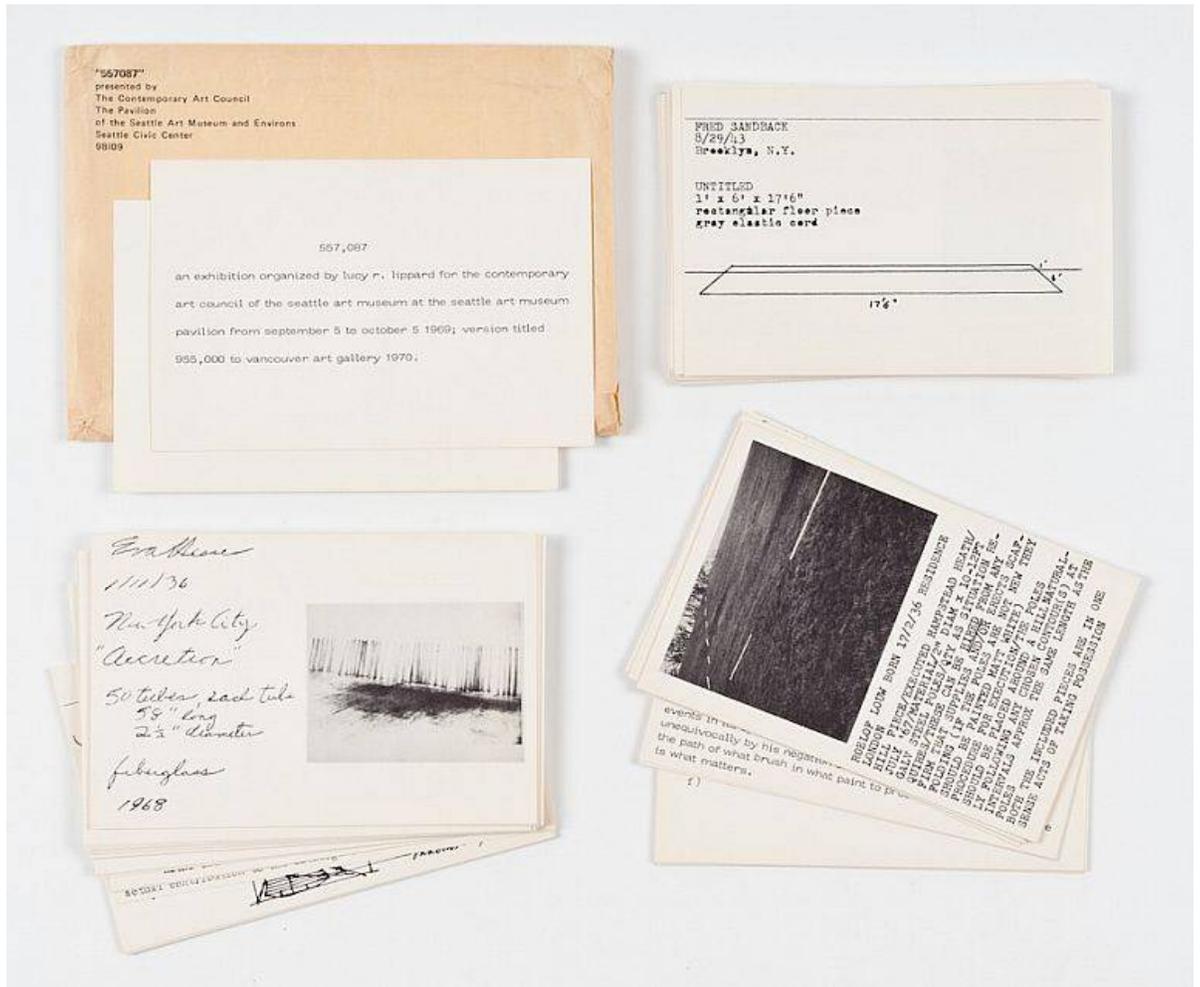
Cuando la exposición viajó a Londres, Victor Burgin se unió a la lista de expositores e instaló su *Photopath*, la materialización de una de las fichas en las que estaba escribiendo 'conceptos': 'un camino en el suelo, con una proporción de 1 a 20 unidades, fotografiado. Fotografías de objetos impresas a tamaño real y engrapadas al piso de manera que las imágenes son perfectamente congruentes con sus objetos'. Esto podría parecer como una versión desmaterializada de *Lever* de Carl Andre, pero tenía una génesis muy diferente. Salió de la reflexión de Burgin sobre aquellos pasajes de las *Investigaciones Filosóficas* donde Wittgenstein explora cómo podemos mirar algo y pensar en ello simultáneamente.

Victor Burgin
Photopath
1967
Tal como fue
instalado en la
exposición
When
Attitudes
Become Form
en el Institute
of
Contemporary
Arts, Londres
1969



Lucy Lippard organizó una muestra titulada *557,087* en Seattle, en septiembre de 1969, tratando de igual forma de romper las restricciones de la exposición de museo. El título aludía a la población de la ciudad y la obra de sesenta y dos artistas se desplegaba a menudo en sitios oscuros o inesperados. Mucha de la obra parecía conscientemente provisional: Robert Smithson le dijo a Lippard que hiciera '400 fotografías instantáneas de formato cuadrado de horizontes de Seattle -que debían estar vacíos, sin construir, vacantes, silentes, comunes, ordinarios, en blanco, pálidos. Playas vacías, deshabitadas, campos desiertos, lotes pequeños. Sitios sin casas, típicos, promedio, huecos, caminos, dunas, lagos remotos, lugares distantes en el tiempo- con una Kodak instamatic 804'. Después debía colgarlos en la pared en ocho filas. Cada día, Vito Acconci mandó una postal desde Nueva York, que era pegada en un calendario. La propuesta de Keith Arnatt era un hoyo en la tierra con espejos adentro, mientras que el montón de tierra removida también debía ser colocada sobre espejos. El catálogo consistía de noventa y cinco tarjetas con las propuestas de los artistas y la entusiasta introducción de Lippard.

Tarjetas del
catálogo de
557,087,
Seattle, 1969
10.2 x 15.2 cm

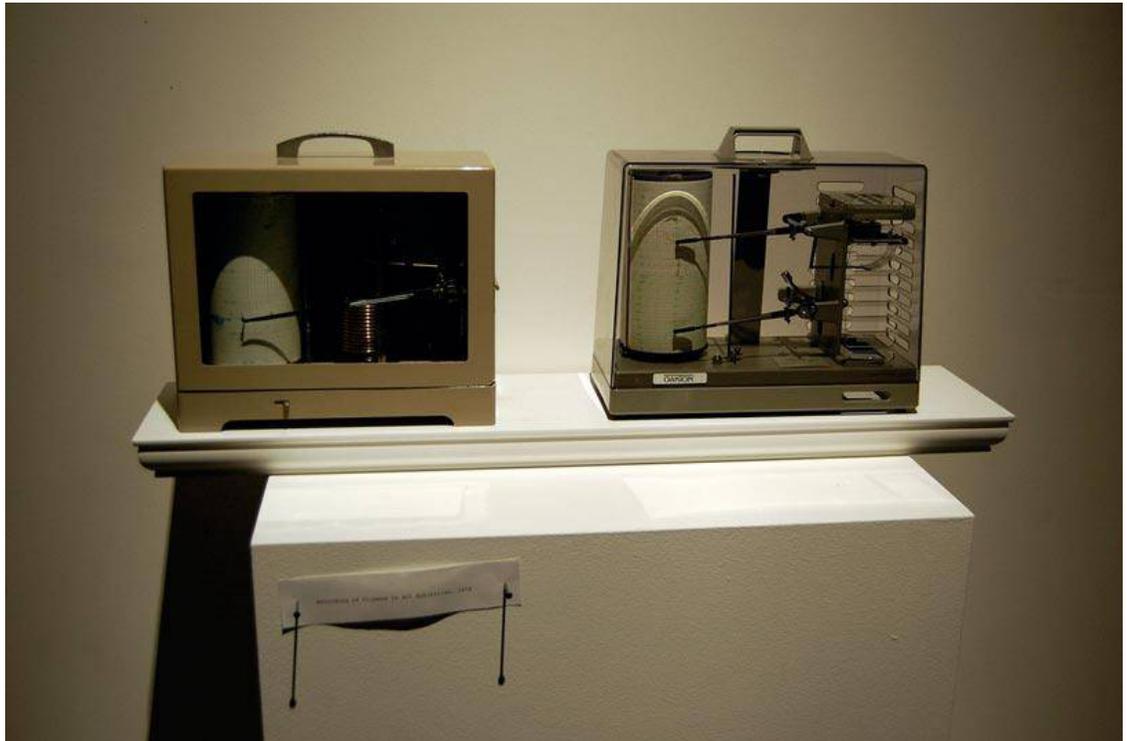


Konzeption/Conception en el Museo Städtisches, Leverkusen, en octubre de 1969, fue la primera exposición de museo en incluir una variante de la palabra 'Conceptual' en su título. Era de esperarse que fuera en Alemania, dado que este país (y todo Europa) proveía apoyo institucional para el arte Conceptual, tanto en términos de exposición como de compra. Por ejemplo, a finales de los setenta, la mayoría de los museos europeos que coleccionaban arte contemporáneo tenían una obra del artista estadounidense Robert Barry, pero ni un sólo museo en su propio país tenía una pieza en su colección. Una gran proporción de la obra en Leverkusen era fotográfica: Robert Smithson presentó imágenes particularmente atmosféricas de paisajes industriales en Ruhr, Bernd y Hilla Becher mostraron fotografías de torres de alta tensión, Ed Ruscha presentó fotos de ex novias de sus años de adolescente en Oklahoma, Hamish Fulton enseñó fotografías de los paisajes por los que había caminado. Los artistas que usaban palabras incluían a Lawrence Weiner, Joseph Kosuth y Pier Paolo Calzolari, cuya pieza *Iomemecomepuncitcardinali* (*Imemelikecardinalpoints*) mostraba esas palabras vaciadas en bronce y hojalata. Bochner, Kawara, LeWitt y Piper presentaron obra que tenía que

ver con la medición del tiempo. Huebler presentó *Location Piece #14*:

Una vez a la semana durante la exposición 'Conceptual Art - No objects' en el Museo Städtisches Leverkusen, Schloss Morsbroich, una nota editorial sobre un asunto doméstico típico publicada originalmente en el *Haverhill* (la ciudad de donde era Huebler) *Gazette*, será reimpresa en alemán en el periódico de Leverkusen y una nota 'típica' similar publicada en ese periódico será reimpresa en el *Haverhill Gazette*. De esta manera, ocurrirá un intercambio de locación con la locación del artista durante el periodo de exposición.

Hans Haacke
Recording of
climate in art
exhibition
1970



La exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, que tuvo lugar en el Centro Cultural de Nueva York en abril de 1970, era una declaración temprana de lo que puede ser llamado arte Conceptual 'duro' -que es, básicamente, obras basadas exclusivamente en lenguaje. Era una exposición austera. Habiéndosele designado un espacio de muro de 4.5 m, Mel Bochner marcó su territorio con dos cintas de masking tape, trazó una línea entre ellas y escribió "15'" sobre el muro; Hans Haacke (un alemán que se había mudado a Nueva York) mostró mediciones del clima en la sala principal de la exposición; Kosuth creó un cuarto de información en el que, en grandes mesas de biblioteca, había apilado libros relacionados con sus piezas, incluyendo *The Fifth Investigation (Proposition One)* and *The Sixth Investigation (Proposition Two)*. En tanto que la exposición continuaba, se iban agregando periódicos. Se expusieron algunos videos de Bruce

Nauman y libros de Ed Ruscha, pero la mayoría de las setenta y cinco piezas eran texto simple sobre papel. Una declaración de Donald Karshan, el organizador, buscaba afirmar que esto era el verdadero arte Conceptual: 'el 'aspecto más conceptual' de la obra comúnmente llamada "anti-forma", "arte de la tierra", "arte povera" y así'. La versión de Sol LeWitt del arte Conceptual era históricamente importante, alegaba, pero ya no más. 'Sabemos que existe calidad en el pensamiento del artista, no en el objeto que emplea -si es que siquiera emplea un objeto. Empezamos a entender que la pintura y la escultura son simplemente irreales con el advenimiento de la era de las computadoras y la velocidad de los viajes. El arte Post-Objetual tiene su premisa en la idea de que el arte se ha expandido más allá del objeto o de la experiencia visual hacia un área de "investigaciones" serias sobre el arte. Esto quiere decir, hacia un cuestionamiento de tipo más filosófico dentro de la naturaleza del concepto "arte", de modo que el procedimiento de trabajo del artista no sólo abarca la formulación de obras, sino que también anexa la formulación tradicional de la crítica'. Karshan está haciendo eco de Joseph Kosuth, a quien señalaba como el primer artista estadounidense en hacer ese tipo de obra -una afirmación que Bochner, Graham y Smithson disputaban. 'Art After Philosophy' de Kosuth, publicado por primera vez en *Studio International* el año anterior y citado en el capítulo pasado, era el texto principal del catálogo. Había más textos teóricos de los expositores, en particular de Art & Language y otro grupo de expertos, como la Society for Theoretical Art & Analyses, de la que uno de sus miembros, el australiano Ian Burn, también se había involucrado en la organización de la exposición. Tal vez la parte más intrigante del catálogo, no obstante, era un popurrí de noventa y un citas sobre el arte por un amplio abanico de artistas que incluían a Duchamp, Malevich y los artistas en la exposición:

El arte debe formular preguntas.

Bruce Nauman

La premisa de trabajo es pensar en términos de sistemas, la interferencia con y la exposición de sistemas existentes. Un acercamiento semejante tiene que ver con la estructura operativa de las organizaciones, en la que la transferencia de información, energía y/o materiales ocurre. Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales, pueden ser hechos por el hombre, existir naturalmente o una combinación de cualquiera de las anteriores. En todos los casos se refiere a procesos verificables.

Hans Haacke

Presento comunicación oral como un objeto, todo arte es información y comunicación. Yo he elegido hablar en vez de esculpir. He liderado al arte de un lugar específico. Es posible para cualquiera. Me opongo diametralmente al objeto precioso. Mi arte no es visual, sino visualizado.
Ian Wilson

Cada acto es político y, sea uno consciente o no, la presentación de la obra no es la excepción. Cualquier producción, cualquier obra de arte, es social, tiene un significado político. Estamos obligados a pasar por alto el aspecto sociológico de la proposición ante nosotros debido a la falta de espacio y de consideraciones de prioridad entre las cuestiones por analizar.

Daniel Buren

Aunque el editor de esta colección de citas permaneció anónimo en el catálogo, posteriormente ha sido publicado (en sus obras completas) como una obra de Joseph Kosuth.

En junio de 1970, una exposición organizada por Germano Celant, *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, abrió en Turín: de nuevo, la selección mostró que la noción europea del arte Conceptual era más amplia que la que se sostenía en Nueva York: artistas basados en la palabra como Joseph Kosuth y Lawrence Weiner fueron expuestos a lado de artistas de la tierra como Walter de Maria y Robert Smithson y artistas Povera como Michelangelo Pistoletto y Jannis Kounellis. Las tres tendencias eran vistas como coincidentes en vez de mutuamente exclusivas. La inclusión de piezas de Piero Manzoni e Yves Klein también indicaba una genealogía específicamente europea para las obras más actuales. Durante la muestra, Piero Gilardi dirigió las protestas en contra de la inclusión de artistas estadounidenses: como otros en Europa, creía que debía haber una prohibición a toda la cultura estadounidense hasta que el ejército de los Estados Unidos abandonara Vietnam.

En julio de 1970 el Museo de Arte Moderno de Nueva York montó la exposición *Information*, un reconocimiento a regañadientes del Conceptualismo como el bastión del Modernismo en el que participaron setenta artistas. Como siempre, Stanley Brouwn fue el más discreto: una cédula que daba su dirección (sentía que 'este proyecto es el portador potencial de millones de otros proyectos: pueden escribirme o llamarme por teléfono; o podrían pensar en escribirme o llamarme; o podrían anotar

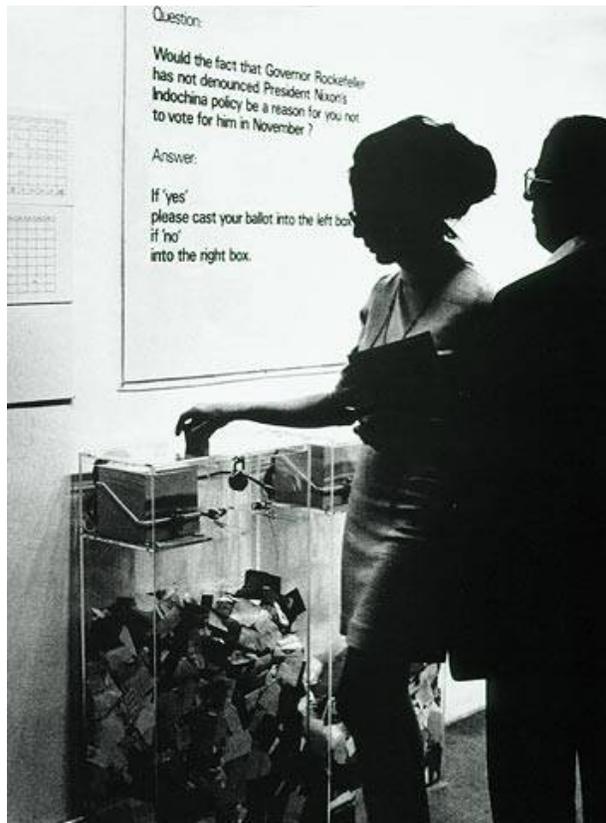
mi dirección y enviarme algo, etc.'). Rafael Ferrer puso ocho toneladas de hielo en el jardín; tres fotografías del mismo fueron instaladas en la galería el día de la inauguración. El brasileño Cildo Meireles mostró dos botellas de Coca-Cola y dos billetes de un dólar. (Esta era una de muy pocas exposiciones de arte Conceptual que incluía artistas de países comunistas y de Latinoamérica). Walter de Maria colocó en la pared una ampliación de una página de la revista *Time* en la que venía una nota sobre su obra.

Rafael Ferrer
Montaje de 50
cakes of ice
1970



A algunos críticos les preocupaba que *Information* castrara la obra: que apareciera sólo como 'información' y no como un desafío o amenaza a la institución en la que era exhibida. Para la mayoría de las 299,057 personas que la visitaron en las doce semanas que duró, probablemente era un entretenimiento, aunque fuera uno muy confuso, en vez de una experiencia de apertura de consciencia. Alrededor de 12.4 por ciento de esos visitantes pusieron sus boletas tal y como se les pedía en la pieza que Hans Haacke situó en la entrada. Nelson Rockefeller estaba compitiendo para ser reelegido como gobernador de Nueva York y también era miembro del consejo de administración del museo. La boleta le pedía a los visitantes que indicaran si pensaban que el apoyo de Rockefeller a la guerra de Vietnam era una razón para no votar por él. La mayoría de los que llenaron la boleta dijeron que sí.

Hans Haacke
Urna instalada
para la
exposición
Information en
el Museum of
Modern Art,
Nueva York,
1970



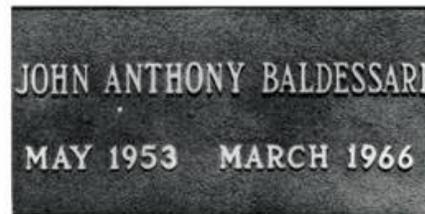
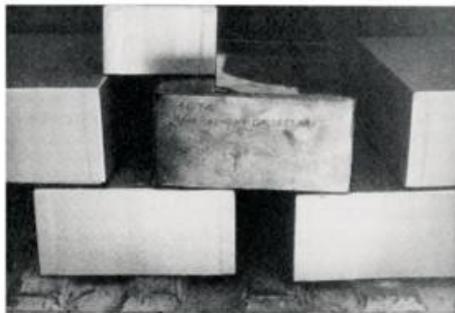
Como parte de la exposición *Software* en el Museo Judío de Nueva York en septiembre de 1970, John Baldessari presentó su *Cremation Project*. Harto de cómo sus viejos cuadros colgaban en las paredes de su estudio, cremó oficialmente todas las obras de arte que había hecho entre 1953 y 1966 y que no había vendido. Era un acto típicamente ingenioso y coherente: ¿en dónde estaba el arte? ¿En las seis cajas (cinco tamaño adulto, una tamaño infantil) que contenían las cenizas? ¿O en el juego de fotografías que documentaban la acción? ¿O en la placa de bronce que grababa el acto?

Algunas exposiciones o proyectos se hicieron conocidos sólo después del evento a través de documentación. Uno de este tipo fue *Pier 18*, iniciado por el artista Willoughby Sharp y el fotógrafo Harry Shunk, en el que veintisiete artistas fueron invitados a definir una idea en un performance en un embarcadero abandonado al oeste de Manhattan. El performance sería fotografiado por Shunk. Allen Ruppersberg representó *Homage to Houdini*: un ladrillo de la casa de Houdini fue puesto en un portafolios atado con cadenas y fue lanzado al mar. Sin que fuera sorpresa para nadie, el ladrillo no logró escapar del portafolios. En un gesto ecológico, Gordon Matta-Clark construyó un montón de tierra y cascajo en el embarcadero, sobre el que plantó algunos árboles de navidad usados: entonces hizo que lo suspendieran de cabeza de manera que apenas tocara la punta de un árbol. Subsecuentemente, las fotografías fueron colocadas en el muro del Museo de Arte Moderno: una foto de cada proyecto escrito a mano era

seguido de una larga secuencia de imágenes en blanco y negro. En efecto, la exposición sólo podía ser vista después del evento.



John
Baldessari
Cremation
Project
1970
Placa de
bronce y urna
funeraria, caja
con cenizas,
seis fotografías
a color
montadas
sobre madera



8/9, 10, 11 (37406) Maria K. Lloyd.
President

**AFFIDAVIT
(GENERAL)**

State of California,
County of San Diego
ss.

Being First Duly Sworn, deposes and
says:

Notice is hereby given that all
works of art done by the undersigned
between May 1953 and March 1966 in
his possession as of July 24, 1970
were cremated on July 24, 1970 in
San Diego, California.

JOHN BALDESSARI,
National City, California.

Subscribed and sworn to before me
this 7th day of August, 1970.

MARGARET HAMMERSLEY,
Notary Public

8/10 (37531) in and for said State.

NOTICE OF PUBLIC HEARING

Allen
Ruppertsberg
Homage to
Houdini
1971



El 15 de abril de 1969, la televisión alemana transmitió una 'exposición televisiva' titulada *Land art*. El director, Gerry Schum, le había pedido a varios artistas que conceptualizaran o dirigieran una secuencia corta mientras él la filmaba. Con Richard Long, fue a una caminata de 10 millas y cada media milla prendía la cámara y hacía un acercamiento al paisaje en ese punto. Con Smithson, colocó espejos en el paisaje. Pero a Schum sólo le dejaron hacer una exposición de este tipo, pues se rehusó a transmitir las obras con los comentarios idiotas que normalmente acompañaban a los programas de arte. En otras dos ocasiones pudo meter una pieza de arte en el flujo televisivo de trivialidades y entretenimiento diario: entre el 11 y el 18 de octubre de 1969, se mostró una serie de nueve fotografías donde aparecía Keith Arnatt desapareciendo lentamente dentro de un agujero en la tierra, cada imagen se repetía dos veces por noche (a las 8:15 y a las 9:15). Arnatt mencionó irónicamente que 'fue hecha originalmente como un comentario sobre la noción de la "desaparición del objeto artístico". Parecía un corolario lógico que el artista también deba desaparecer'. Por siete días en diciembre, al final de la transmisión nocturna, Jan Dibbets expuso una chimenea: a lo largo de dicho periodo, el fuego se veía encendido, ardía y se apagaba. Ambas piezas tenían que ver con la duración y la secuencia de formas radicalmente distintas de las que usaba la televisión normal; no tenían una voz encima ni eran explicadas -los perplejos espectadores tenían que sacar conclusiones por ellos mismos.

Gerry Schum

LAND ART

1969

En pantalla,
participación
de Richard
Long en el
filme



Jan Dibbets

Tv como fogata

1969

Still de una
película de
televisión de 24
minutos
transmitida en
la televisión de
Alemania
Oriental



Schum tenía un entusiasmo mesiánico por los nuevos medios. Creía que en el futuro los artistas sobrevivirían, como cualquier autor, de los derechos de publicación y de repeticiones en televisión, no por la venta de objetos. También creía que, dado que conocemos el mundo principalmente por televisión, era el rol de los artistas explorar y dejar expuesto al medio. Era un camino hacia el entendimiento político y el cambio. 'El criterio para la selección de artistas y las tendencias del arte para su presentación en la galería Television', que propuso abrir en Berlín, 'está basado en si puede esperarse que los conceptos subyacentes puedan contribuir al avance del cambio cultural y social'. El video, en particular, podría permitir al arte escapar del restrictivo triángulo del estudio-galería-coleccionista.

Sin embargo, a menudo los artistas no compartían tales creencias utópicas. Aunque les gustaba la idea de llegar a un público vasto, generalmente estaban más interesados en cómo un medio basado en el tiempo les permitía formular un concepto o un acto.

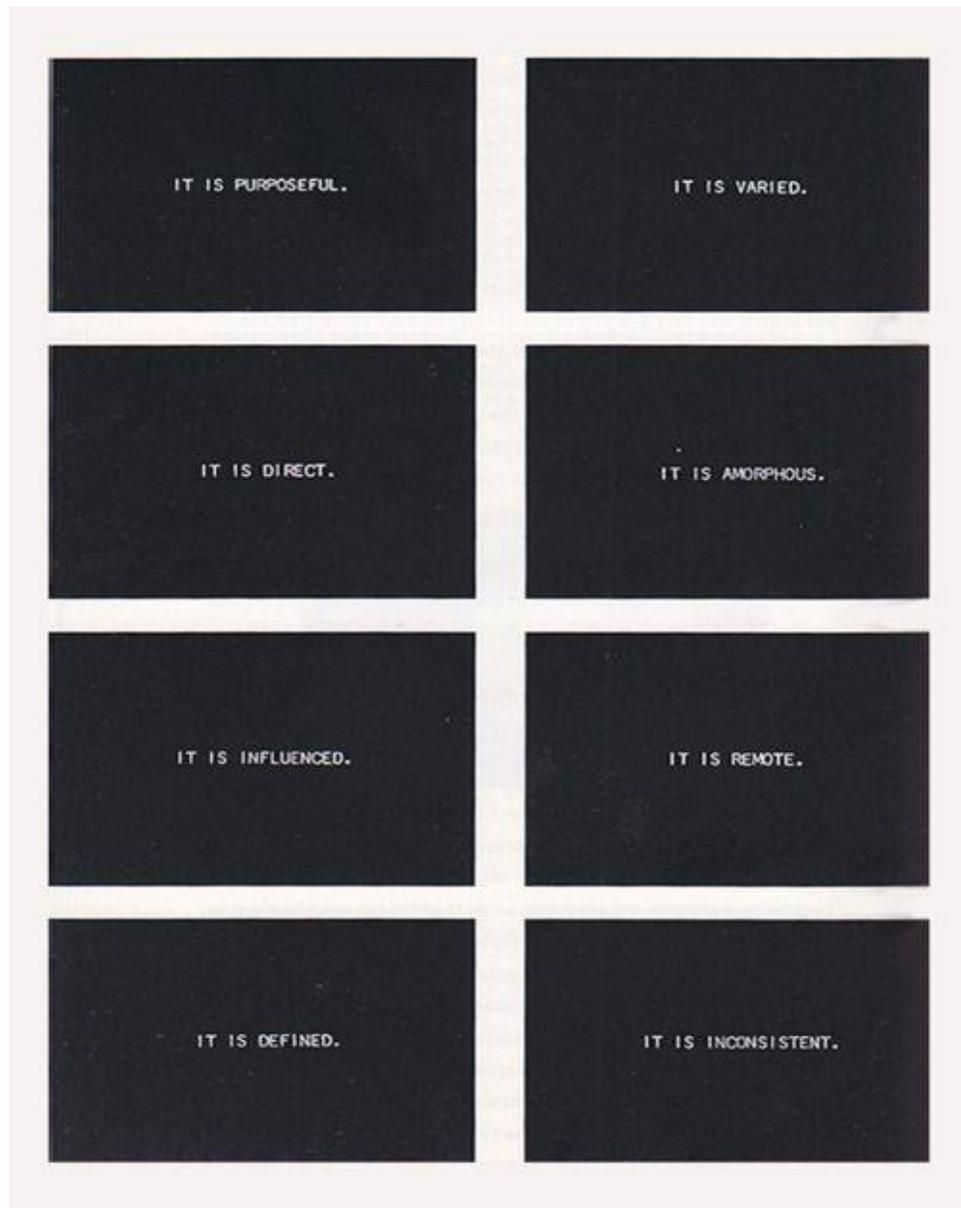
Bas Jan Ader
Fall I (Los
Angeles)
1970



El rol de los artistas Conceptuales en el desarrollo de estos nuevos medios ha sido notado muy poco. A finales de los ochenta, una nueva generación reinvestigaría la tecnología del video y la proyección, pero en la exposición *Prospect 71* en Düsseldorf, por ejemplo, setenta y cinco diferentes artistas expusieron películas, vídeos, proyecciones de diapositivas o foto-textos. Bas Jan Ader mostró dos filmes cortos (de treinta y cuatro y trece segundos de duración): en *Fall I (Los Angeles)* cayó de un techo, en *Fall II (Amsterdam)* cayó en un canal. Su lacónica declaración en el catálogo era: 'El cuerpo del artista mientras es dominado por la gravedad'. Robert Barry mostró varias de sus proyecciones de diapositivas incluyendo *It is ... Inconsistent*, en la que veintiún diapositivas de palabras eran pasadas en una secuencia.

Las galerías comerciales podían estar tan enraizadas y viciadas como los museos. Para un nuevo tipo de arte y un nuevo tipo de artista, era necesario un nuevo tipo de galerista. Desanimado por la impasibilidad y el patriotismo de la feria de arte de Colonia, que comenzó en 1967, Konrad Fischer inició la feria o exposición alternativa de arte *Prospect 68* en Düsseldorf el año siguiente, invitando sólo a las galerías más aventuradas a traer artistas.

Robert Barry
Ocho
diapositivas de
It is...
Inconsistent
1971
Instalación de
proyección de
diapositivas en
la exposición
Prospect 71,
Düsseldorf



La exposición de Düsseldorf no se trataba tanto del mercadeo de mercancías como de la presentación de los artistas y ver la obra de otros: más como un seminario que como una sala de ventas. Para Fischer era crucial que este tipo de eventos fueran puntos de encuentro para una comunidad internacional de artistas. Para las exposiciones en su propia galería, le pagaba a los artistas para viajar a Düsseldorf a que hicieran su obra en vez de sólo pagar el traslado de las obras. Incluso les dejaba quedarse en su casa, para ahorrar dinero y porque los veía como colegas más que como empleados. Asumió correctamente que si un artista creaba una reputación entre sus coetáneos, eventualmente su obra se vendería. La galería también podía generar publicaciones e información: Fischer hizo que cada artista diseñara la invitación para su exposición, haciéndola parte de la exhibición.

La publicidad que colocaba la galería Art & Project de Amsterdam pronto se volvió tan importante como las mismas exposiciones. Arrancando en 1968, cada exposición era anunciada con un boletín de cuatro páginas, pero dicho boletín y las obras hechas para la exposición pronto tomaron todo un estatus propio. *Bulletin 11* aparentemente era un anuncio de la participación de Stanley Brouwn en *Prospect 69*, pero más bien era una obra por derecho propio: la información de la exposición se incluía en la primera página, pero la segunda y la tercera estaban cubiertas con las palabras:

**caminar durante algunos momentos muy conscientemente
en una cierta dirección;
simultáneamente un número infinito
de criaturas vivientes en el universo
se está moviendo en un número infinito de direcciones.**

La cuarta página cambiaba de una tipografía enorme a una minúscula. Debajo de un círculo se leía:

**caminar durante algunos momentos muy conscientemente
en una cierta dirección;
simultáneamente un número vasto
de microbios dentro del círculo
se están moviendo en un vasto número de direcciones.**

En *Bulletin 15* Jan Dibbets le pedía a cada destinatario que devolviera la página a mano derecha. En cada página devuelta dibujaba una línea recta en un mapa del mundo desde la casa de esa persona hasta Amsterdam. (De nuevo, la comunicación y la duración eran los temas -el mapa eventualmente fue reproducido en *Studio International*). *Bulletin 17* contenía la 'advertencia' de la famosa exposición de Barry: sus páginas estaban vacías con excepción de la declaración 'durante la exposición la galería permanecerá cerrada'. En *Bulletin 23*, Keith Arnatt le dio a los lectores la oportunidad de comprar unidades de tiempo de su exposición. El precio era \$1 dólar por segundo y uno debía comprar al menos sesenta. Se le prometía al comprador que recibiría evidencia fotográfica del tiempo que había comprado -en su instalación, Arnatt contaba el tiempo que quedaba con un reloj digital. Ian Wilson eligió exponer nada más que tres hojas en blanco de *Bulletin 30*. La segunda pieza de Barry en *Bulletin 37* fue un poco más verborréica que la primera:

algunos lugares a los que podemos ir y, por un rato, 'ser libres para pensar en lo que haremos'. (Marcuse)

galleria sperone, turín

I.galleria san fedele, milán

II.art and project, amsterdam

III.

La actitud de Anny De Decker y Bernd Lohaus en la galería Wide White Space era que ellos también eran participantes, que no se trataba de un mero asunto de poner cosas a la venta en la pared, sino de traer al artista al espacio y hacer algo apropiado con él. Inevitablemente, muchas de las exposiciones eran de piezas efímeras o aparentemente invendibles: en 1974, Lothar Baumgarten exhibió una diapositiva proyectada sobre algunos objetos de verdad. Las cinco exposiciones de Buren incluían obra *in situ*, dentro o fuera de la galería. En 1969, en lugar de una exposición de verano, la Wide White Space publicó un sobre con el nombre de la galería y el de James Lee Byars (uno de los artistas más excéntricos de ese periodo, propenso a usar trajes dorados y grandes sombreros); dentro había un pedazo arrugado de papel que cuando se estiraba, rezaba:

El epitafio del arte con. es ¿qué preguntas han desaparecido?

Muchos de estos galeristas se oponían al sistema capitalista, paradójicamente, tratando de vivir de él. Creían, como al menos algunos de sus artistas, que el arte podía cambiar al mundo. El galerista de Colonia, Paul Maenz tomó una frase de Seth Siegelau: 'El arte es para cambiar lo que esperas de él'. Generalmente, las galerías europeas eran mucho más arriesgadas que las norteamericanas. 'En Estados Unidos todas las galerías son, básicamente, tiendas de abarrotes', anotó Konrad Fischer. 'Cualquier cosa nueva es sólo una gota en el océano'. No obstante, aparte de Siegelau, quien no tenía una galería, John Gibson estaba exponiendo a artistas Conceptuales, especialmente a los que usaban fotografía. En 1971, John Weber abrió una galería en Nueva York, representando a Smithson, Buren, Haacke, LeWitt y otros. No estaba vendiéndole a nuevos clientes, sino a la misma gente que siempre había estado interesada en el arte de vanguardia; previamente había trabajado en la galería Dwan en Los Angeles, que representaba a Klein y los Nouveaux Réalistes, y así, cuando se mudó a Nueva York, patrocinó a artistas de la tierra. Sin embargo, era difícil vender algunas obras: Weber tuvo ocho

exposiciones de obra de Hans Haacke antes de lograr vender algo. En 1971, Leo Castelli, el decano de los galeristas de Nueva York, empezó a representar a artistas como Kosuth, Barry, Huebler y Weiner.

Michael Asher
Exposición en
la Claire
Copley Gallery,
Los Angeles
1974

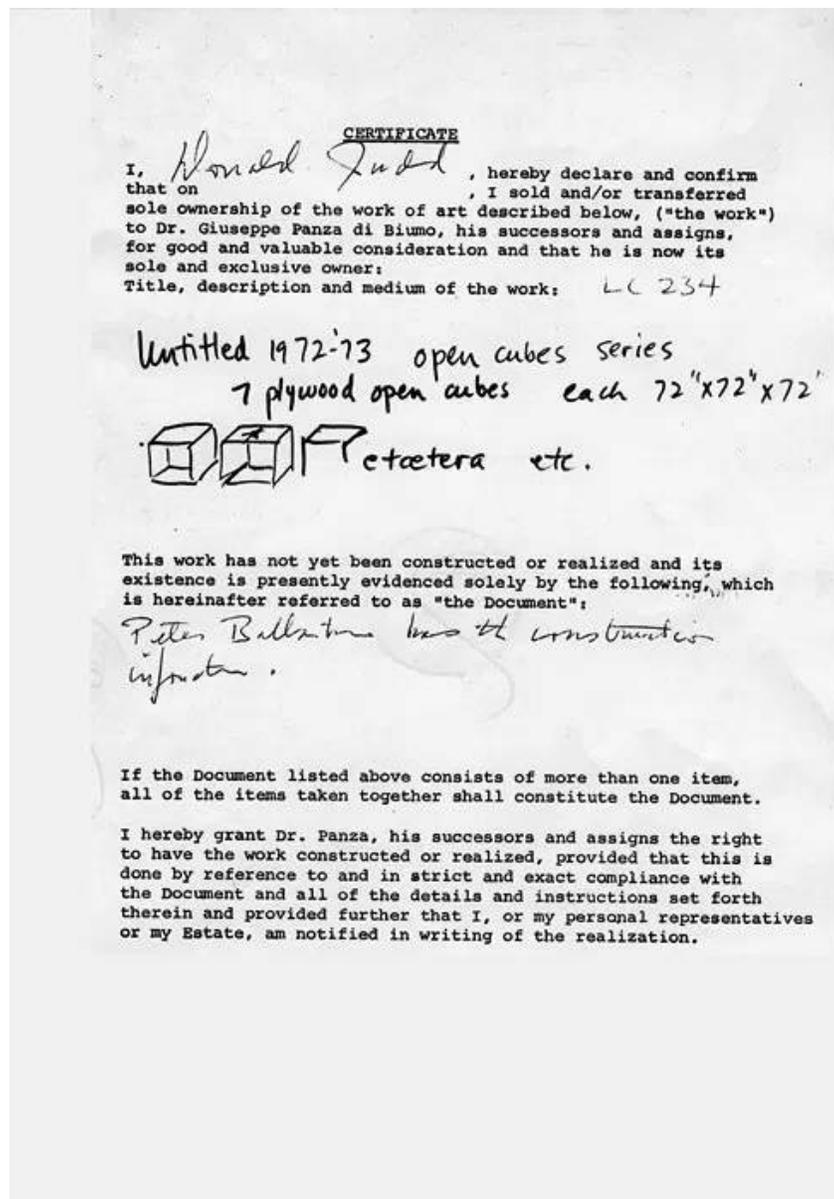


Todo el contexto de la galería comercial era paradójico para aquellos artistas Conceptuales cuya obra presentaba una crítica del capitalismo y el mundo del arte. Esto era mostrado más claramente por la exposición de 1974 de Michael Asher en la galería Claire Copley en Los Angeles, en donde no expuso nada, pero removió la mampara que normalmente separaba el espacio de la oficina de la galería con el del área del público. Era la galerista, su escritorio y la obra en bodega lo que estaba en exposición, y cualquiera que viniera a discutir algún negocio también se volvía parte de ella. En consecuencia, el galerista también se volvía un intérprete -de hecho, sólo alguien con un sentido agudo de la ambigüedad de su posición habría aceptado la propuesta.

Así como con los galeristas, también había un nuevo tipo de coleccionista que se comportaba como un participante. Tras comprar una pieza de Marcel Broodthaers, Isi Fizman la destruyó en la inauguración de una exposición en la galería Wide White Space. Anny De Decker estaba horrorizada, pero Fizman tenía el consentimiento de Broodthaers para esta acción. Típico, el artista reutilizó los fragmentos en otra obra. Fizman mencionó que el coleccionista Conceptual era alguien que hacía preguntas y no sólo alguien que acumulaba obra.

El Conde Panza de Biumo, quien adquirió una de las más grandes colecciones de arte Minimal y Conceptual, creía que coleccionar la obra de una persona era el equivalente a estudiarla: tal y como, si uno estaba estudiando a Wittgenstein, uno leería todo lo que estaba a la mano, así que era necesario coleccionar a un artista con una profundidad equivalente. Alan Charlton, el pintor de los monócromos grises, en una ocasión descubrió que el Conde Panza había comprado toda una exposición antes de que inaugurara. Eventualmente compró más de cuarenta cuadros de Charlton; entre 1971 y 1974 también compró veintiún piezas de Kosuth. Aunque a menudo sólo estaba comprando propuestas o conceptos, Panza tenía el espacio en su casa en Varese, Italia, para realizarlos, ganándose así la ira de Donald Judd, cuando fabricó algunas de sus propuestas sin su aprobación.

Donald Judd
 Certificado de
 Untitled 1972-
 73 Open cube
 series
 Posteriormente
 el Conde Panza
 di Biumo
 produjo
 algunas de
 estas piezas sin
 la supervisión
 del artista
 quien, en
 consecuencia,
 llegó a negar su
 autenticidad



Robert Irwin
Varese Portal
Room
1973
Tal como fue
instalado en
Varese, Italia



También le dio un espacio permanente a las obras inmateriales de Robert Irwin y Maria Nordman. Sus obras basadas en la luz ostentaban una curiosa relación con el arte Conceptual: eran artistas que, literalmente, desmaterializaban la obra. Irwin estaba haciendo piezas que de lo único que consistían era de ventanas, con los marcos tan afilados que el mundo exterior pareciera palpable, así la luz entraba por el marco y el cuarto empezaba a hacerse tangible. Pero su énfasis es en lo puramente perceptual, y rechazan lo lingüístico como una base para el entendimiento. La primera monografía sobre Robert Irwin tomaba su título de una declaración de Paul Valery que decía que 'ver es cuando olvidas el nombre de lo que estás viendo'.

Herbert y Dorothy Vogel en Nueva York no tenían los recursos financieros del Conde Panza, pero ambos trabajaban: él en correos, ella como bibliotecaria. Tenían un poco de dinero para gastar en arte, aunque a menudo la única forma en que podían comprarlo era 'a plazos'. En esos tiempos este tipo de obra era muy barata; eran artistas que no esperaban vender nada. En veinte años, los Vogel se las habían arreglado para adquirir cincuenta y cinco piezas de LeWitt y setenta y cinco de Barry. Como no tenían espacio para montar obras grandes, se concentraban en dibujos y propuestas. Cuando compraron una de las primeras esculturas

de Sol LeWitt, vertical, de 2.5 m de altura, tuvieron que obtener su permiso para instalarla horizontalmente para que cupiera en su modesta casa. Herbert Vogel había conocido a Sol LeWitt en los cincuenta, y esta amistad le había llevado a conocer a muchos otros artistas, incluyendo a Dan Graham. Una amistad con los artistas y un compromiso con su pensamiento era un prelude necesario para comprar una obra. Para los Vogel, el arte Minimal y Conceptual 'era desafiante. Pero no era revolucionario. Evolucionó de lo que había antes. Rechazaba el Expresionismo Abstracto, pero tenía sentido'.

Herbert y
Dorothy Vogel
en su
departamento
en Nueva York



Coleccionar arte Conceptual suscitó preguntas interesantes. ¿Cómo podrías comprar la 'Galería Cerrada' de Robert Barry? Hasta que los Vogel la compraron, el mismo Barry había pensado que era invendible. Lo que llegaron a poseer eran los anuncios de las tres distintas exposiciones donde la galería fue cerrada, enmarcados con un pedazo de papel firmado por Robert Barry declarando que eran los dueños. Como Dorothy Vogel dijo, 'incluso la propiedad es conceptual porque cualquiera que tenga esos tres anuncios podría enmarcarlas y decir que ahí está la pieza de la galería cerrada'.

Los coleccionistas privados estaban preparados para darle espacio a las obras de manera permanente y comprensiva. Pocos museos querían, por ejemplo, darle un hogar, como lo hicieron Anton y Annik Herbert en Gante, a piezas tan difíciles como la *Apoteosis de Homero* de 1970-71 de

Paolini. Estos atriles no sostenían partituras, sólo fotografías de personajes históricos interpretados por actores famosos: Jack Palance como Attila el huno, Richard Harris como Oliver Cromwell, Jean Sylver como Sócrates, Flora Robson como la Reina Elizabeth I. 'Cada espectador', dijo Paolini, 'puede sentirse reflejado en cada uno de los actores, y así en cada uno de los personajes, y esto completa la escena. Esto, sin embargo, no tiene intención narrativa de ningún tipo: no hay enlace entre los personajes, salvo la función simbólica que comparten'. Es una oportunidad para escoger, aunque un poco vicariamente, una nueva identidad.

Giulio Paolini
Aposteosis de
Homero
Atriles,
fotografías,
texto y vidrio

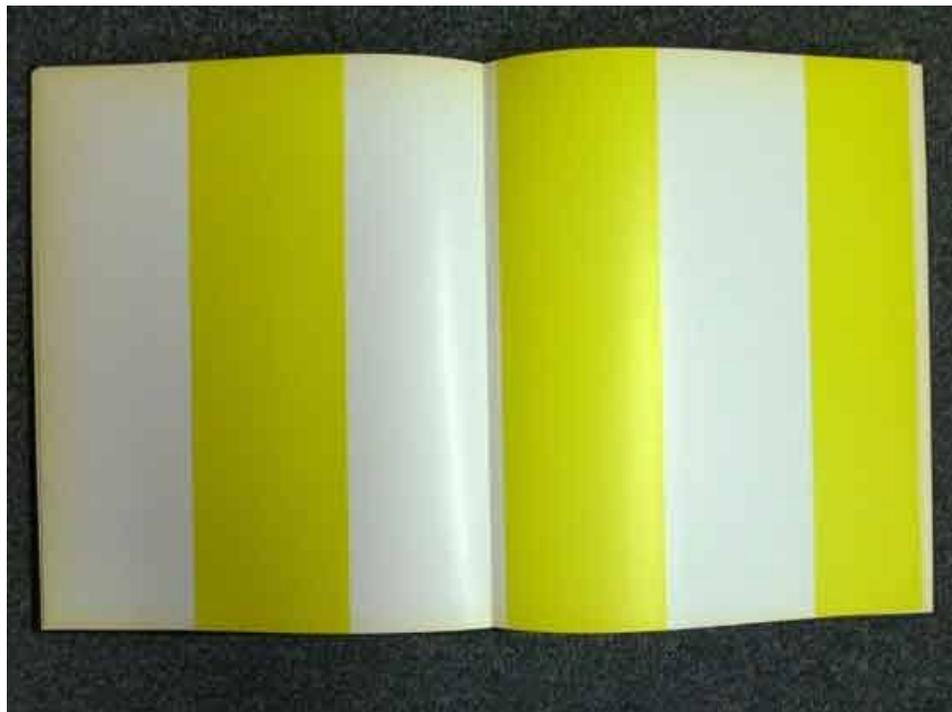


Uno de los impulsos del arte Conceptual era fusionar el rol del artista y el crítico, de manera que, inevitablemente, las revistas de este periodo están llenas de artículos y reseñas escritas por artistas. El sustancial cuerpo de teoría encontrado en ellas es un elemento clave en el autoanálisis del arte Conceptual. Las más comprensivas, además de *Art-Language* y más tarde su equivalente neoyorquino *The Fox*, eran *Studio International* (en donde Charles Harrison, posteriormente un miembro de Art & Language, era un editor asistente), *Artforum* en Nueva York y la ecléctica revista *Avalanche*, editada por el artista Willoughby Sharp. Desde el principio, las revistas se dieron cuenta de que no necesariamente se trataban sólo de arte, sino que eran arte en sí mismas. Algo típico de esta consciencia era la manera en que *Avalanche* organizó exposiciones en 1973 sobre su propia historia, exhibiendo sus cintas de audio, esquemas de diseño y facturas sin pagar.

Studio International reservó cuarenta y ocho páginas de su número de

julio/agosto de 1970 para Seth Siegelaub, quien a su vez le pidió a seis curadores internacionales que tomaran ocho páginas para 'exponer' obra de los artistas que escogieran. Aunque la idea de una exposición en una revista era algo nuevo, toda la revista tomó la forma de tantas otras 'exposiciones de catálogo', con interminables páginas de fotos en blanco y negro (muchos artistas sólo mandaban fotografías de objetos físicos colocados donde fuera), diagramas y declaraciones escritas a máquina. No obstante, el curador francés Michel Claura decidió romper con lo que se estaba volviendo rápidamente un formato amanerado y le insufló nueva vida a la empresa: toda su sección consistía de nada más que las franjas verticales blancas y amarillas de Daniel Buren. Al hojear la revista, éstas resaltaban entre su monocromía, introduciendo una frescura inesperada y brillante que sugería un acercamiento más agudo y más imaginativo a las posibilidades de una 'revista curada'.

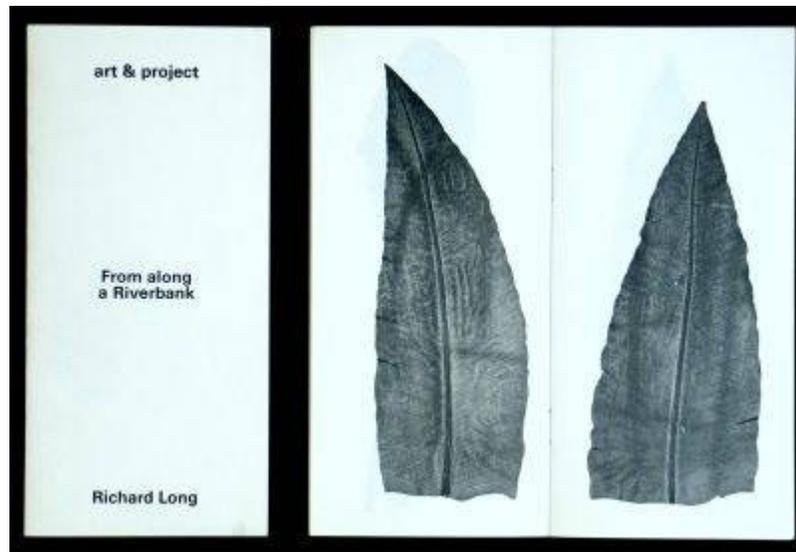
Daniel Buren
Sin título
Tinta sobre
papel
1970
Publicado en la
revista *Studio*
International,
julio-agosto
1970



Los libros eran un formato atractivo para los artistas de esta época: eran razonablemente baratos, accesibles y transportables. 'Los libros son una fuente neutral. Los libros son "contenedores" de información', como mencionó Siegelaub. Por otro lado, había convenciones y expectativas con las que jugar y subvertir (como Ed Ruscha ya había mostrado) así como las había con el arte. La mayoría de los artistas conceptuales produjeron libros y, junto con catálogos de exposiciones y revistas, todavía dan una idea extraordinaria de aquel arte y de su periodo. Normalmente eran objetos pequeños y alusivos, como *From Along a River Bank* de Richard Long (producido por Art & Project en una edición de 300), un delgado

panfleto de 10 x 20 cm con diecinueve fotografías en blanco y negro de juncos y pasto, más un par de hojas de trébol que uno supondría que Long había tomado de la orilla del río. La imagen que crea el libro, con sus ecos de las flores aplastadas que uno guarda en los libros, es la de lo 'ya encontrado' como un recuerdo. Dichos libros daban desde el principio, en su inevitable sentido de rareza y preciosidad, la sensación de una pequeña publicación. Cuando yo era estudiante no me parecían baratos: ¿por qué debería pagar tanto por los *Statements* de Lawrence Weiner, un libro de apenas veintiséis páginas, que lo único que cada una tenía era un enunciado parco, cuando podría comprar dos libros de texto que necesitaba por el mismo precio? Sólo después me di cuenta que eran baratos en tanto arte. Pero incluso si uno no los compraba, había galerías donde uno podía ir a verlos.

Richard Long
From along a
Riverbank
1971
Libro de artista



El deseo de Douglas Huebler de hacer un arte de lo cotidiano hacía eco en otros. 'Lo que estoy tratando de hacer es producir arte que esté tan cerca de la vida real como sea posible sin que sea la vida real', dijo Tom Marioni. Si el arte se hacía arte al estar en un museo o galería, ¿dejaría de ser arte cuando saliera? Esta incertidumbre era crucial para el crecimiento de 'espacios alternativos', normalmente manejados por artistas, que actuaban como laboratorios experimentales públicos así como espacios intermediarios entre el museo y la calle. La división entre el contexto artístico y no artístico fue especialmente esclarecida en una serie de obras de Buren que fueron colocadas tanto adentro como afuera del museo o galería. En su instalación en la galería John Weber, sus franjas características eran exhibidas en una tela que era colgada en una línea, como banderas que pendían de la ventana y cruzaban la calle; en su instalación de 1969 en Wide White Space, las franjas estaban pegadas en

las paredes en el interior y el exterior. Si dentro eran preservadas como objetos de arte, afuera estaban sujetas a la lluvia, nieve y a la inoportuna atención de los perros que pasaban.

Daniel Buren
Obra In Situ
1969
Tal como fue
instalada en
Wide White
Space,
Amberes



Tom Marioni
The act of
drinking beer
with one's
friends is the
highest form of
art
1970



Habiendo trabajado como curador en el Centro de las Artes de Richmond en California, Tom Marioni estaba consciente de la naturaleza social del museo. Algunos de sus primeros performances se llamaron *The act of drinking beer with one's friends is the highest form of art* y lo incluían a él o a Allan Fish, el nombre que asumía para estas y otras obras, poniéndose borracho. Pero el elemento clave era el beber 'con los amigos de uno' -se trataba de comunicación, de la cual el compartir las cervezas era un emblema. Los residuos del evento, botellas vacías y demás, eran dejados

como una exposición. De modo que cuando creó su propio 'museo' o 'espacio alternativo', era la función social la que le interesaba especialmente. Aquí era donde podías venir y tomarte un trago y platicar. Era un sitio para performances e instalaciones, no un depósito de objetos. En 1970, en la inauguración de un espacio alternativo que Marioni llamaba airadamente el Museo del Arte Conceptual en San Francisco, Paul Kos exhibió una pieza llamada *Sound of ice melting*, en la que dos bloques de 11 kg eran rodeados por ocho micrófonos que grababan y amplificaban el sonido. (En una exposición de 1969, Kos había bloqueado la entrada del Centro de las Artes de Richmond con 3,080 kg de hielo y le dio hachas a los visitantes para que se abrieran camino hacia el museo). La pieza de 1970 de Kos formulaba una pregunta imponderable -¿qué sonido hace el hielo cuando se derrite?- pero en algunos aspectos era una especie de evento Fluxus, así como la pieza de Tom Marioni que la acompañaba: subió una escalera y orinó en una cubeta puesta abajo, para consternación del público.

Paul Kos
Sound of Ice
Melting
1970
Instalación con
hielo y
micrófonos
Tal como fue
instalado en el
Museum of
Conceptual
Art, San
Francisco



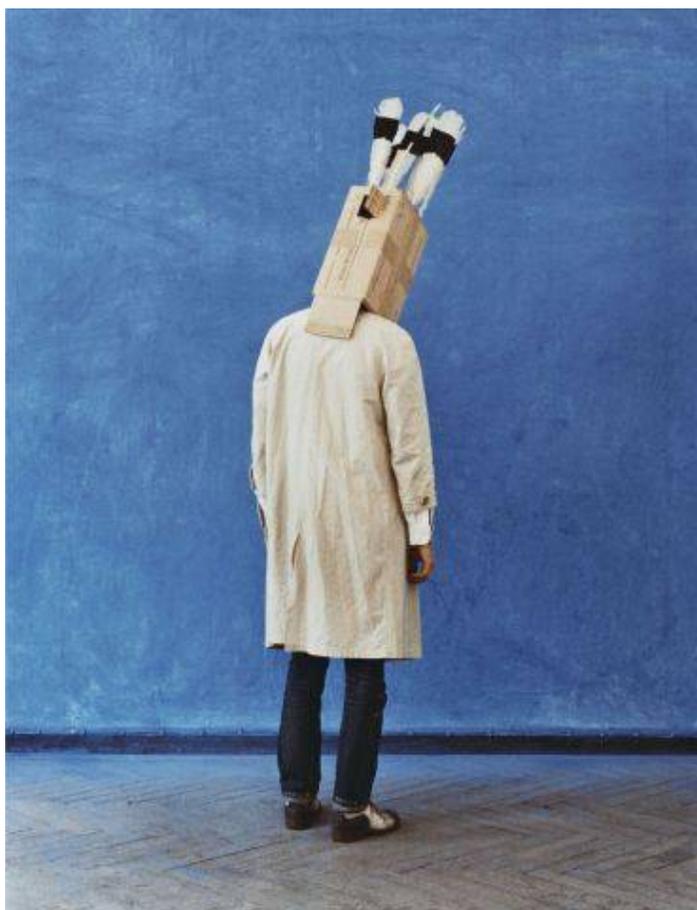
Si el arte era cotidiano entonces podría ser hecho en situaciones cotidianas. ¿Por qué no guardarlo donde uno guardaría otras cosas -como

el refrigerador? Por pura necesidad, aquí era guardado *Apartment Object II* de Reiner Ruthenbeck, un enorme bloque de tinta china congelada. Había escrito en un texto anterior que 'estaba interesado en la quietud, en el silencio que emana de los objetos. Veo esta quietud como una forma de energía que estos objetos irradian'. (Posteriormente, Ruthenbeck se involucraría en la meditación trascendental). La fotografía también era un buen medio para preservar esta quietud. 'Trato que [el objeto artístico] funcione como una obstrucción, de modo que la gente se irrite. Me molesta que las personas siempre ponen el arte en la pared -el muro se ha vuelto el ghetto del arte. Otro aspecto de mi trabajo que me interesa especialmente es que preferiría colgar arte de una ventana o ponerlo en un refrigerador, para hacer que el espectador esté más consciente de él. Quiero confrontar al espectador o al coleccionista con mi arte. Cuando, de repente, el arte está en la lavadora, tiene que pensarlo'. El bloque de hielo negro es inesperado, paradójico (esperaríamos que el hielo sea translúcido) y no es consumible. Ruthenbeck estaba plenamente consciente de que lo que significa un objeto de arte depende de dónde esté puesto. Sus objetos son deliberadamente difíciles de definir: existen en algún punto entre lo 'utilitario' y lo 'poético'.

**Reiner
Ruthenbeck**
Objeto de
Apartamento II
1971



**Lothar
Baumgarten**
Makunaíma
1970



Entre 1968 y 1971, Lothar Baumgarten creó varias acciones u objetos efímeros en su estudio o en la calle. A veces eran muy simples: una pirámide de pigmento en un bosque. A veces eran más complejas: una fotografía de la piel de un jaguar sobre un atril en el bosque, como si fuera una partitura que debieran cantar los animales; la pluma roja de un pájaro sudamericano aparentemente descubierta debajo de la duela; mariposas tropicales en su refrigerador; el artista de pie con una caja en su cabeza. Todas son efímeras o fugaces: 'la calle es mi galería', dijo. Los objetos eran dejados para que se desintegraran: cualquiera podía verlos -si es que los notaba. Mucho de su trabajo mostraba una fascinación por las culturas nativas de Sudamérica; eventualmente se iría a vivir con los indios Yanomami en Venezuela en 1978 por dieciocho meses. Era una época en la que los artistas deseaban ver otras culturas no como meramente exóticas, como entretenimiento de turista ni como una prueba de lo 'primitivo', sino como estructuras sociales alternativas. Las obras habrían de ser vistas en aquel momento en forma de una proyección de diapositivas titulada *A voyage or 'With the MS Remscheid on the Amazon': The account of a voyage under the stars of the refrigerator*, en la que imágenes y citas de libros de antropología de principios del siglo XX a menudo eran intercaladas, de modo que distintos lenguajes y posiciones eran puestos en una dialéctica.

**Lothar
Baumgarten**
Un viaje o 'Con
la Sra
Remscheid en
el Amazonas':
El Informe de
un viaje bajo
las estrellas del
refrigerador
1968-1971
Detalles de una
serie de 81
diapositivas



Adrian Piper tomó las calles. 'Alrededor mío veo galerías y museos tambaleándose o cerrando, mientras la estructura capitalista en la que están cimentados se desmorona. Esto me hace darme cuenta que el arte como una mercancía, la verdad, a fin de cuentas, no es tan buena idea'. Así escribió en 1970. Tras el bombardeo de Camboya por los Estados Unidos, el tiroteo de cuatro estudiantes que protestaban en la universidad de Kent State y el crecimiento del movimiento feminista y de conciencia negra, Piper se había vuelto radicalmente consciente de su propia negritud y su condición de mujer. Se puso en contra de los galeristas que no esperaban de ella algo más que ser 'una recepcionista de galería excepcionalmente creativa'. Su presentimiento de que el mundo del arte capitalista estaba al borde del colapso era comúnmente compartido. Ella resentía su elitismo: 'Debe haber algún modo de hacer arte emocionante y de calidad que no presuponga una educación intensiva del Arte desde 1917 a fin de apreciarlo'.

En respuesta, dejó de hacer obras Conceptuales austeras, documentadas por texto en un papel, y comenzó a hacer lo que ella llamaba acciones 'Catálisis'. Creía que el objeto artístico -material o conceptual-, en su suposición de separación y estabilidad, ya no podía relacionarse con una sociedad en agitación. Hizo performances que hacían que la percepción de la gente de lo cotidiano se volviera extraña: cada acto era un 'agente catalizador entre el espectador y yo' (un agente catalizador es algo que causa un cambio pero él mismo no cambia). No quería hacer Happenings,

así que actuaba relajada, como si no estuviera pasando nada. Quería preservar el impacto y la naturaleza incategorizable de la confrontación. En *Catalysis III*, pintó su ropa de blanco, se puso un letrero que decía 'Pintura Fresca' y fue de compras a Macy's por unos guantes y unos lentes oscuros.

Adrian Piper
Catalysis III
1970



Vito Acconci había empezado su vida como poeta, pero para 1969 también estaba haciendo performances que apuntaban a la relación entre el artista y el público: que invadían espacios personales o exponían el suyo. Representó *Security Zone* con el artista Lee Jaffe para la exposición *Pier 18*. Su propuesta iba así:

1. Una persona es escogida como mi escolta y/o mi oposición. Es escogido específicamente: alguien hacia quien mis sentimientos sean ambiguos, alguien en cuyos movimientos no confíe totalmente. 2. Estamos juntos en el muelle: tengo los ojos vendados, mis oídos tapados, mis manos están amarradas detrás de mi espalda -giro un par de veces para perder la orientación. 3. Camino por el muelle -trato de ganar confianza al caminar por el muelle (poniéndome en el control de la otra persona ((no sé nadar)) - aprendiendo a confiar en ese control- probando si debo confiar en ese control). La otra persona determina cómo quiere usar la confianza que estoy forzado a tenerle. 4. La pieza está diseñada para nuestra relación en particular: pone a prueba la relación, trabaja sobre ella, posiblemente pueda mejorarla.

Vito Acconci
Security Zone
1971

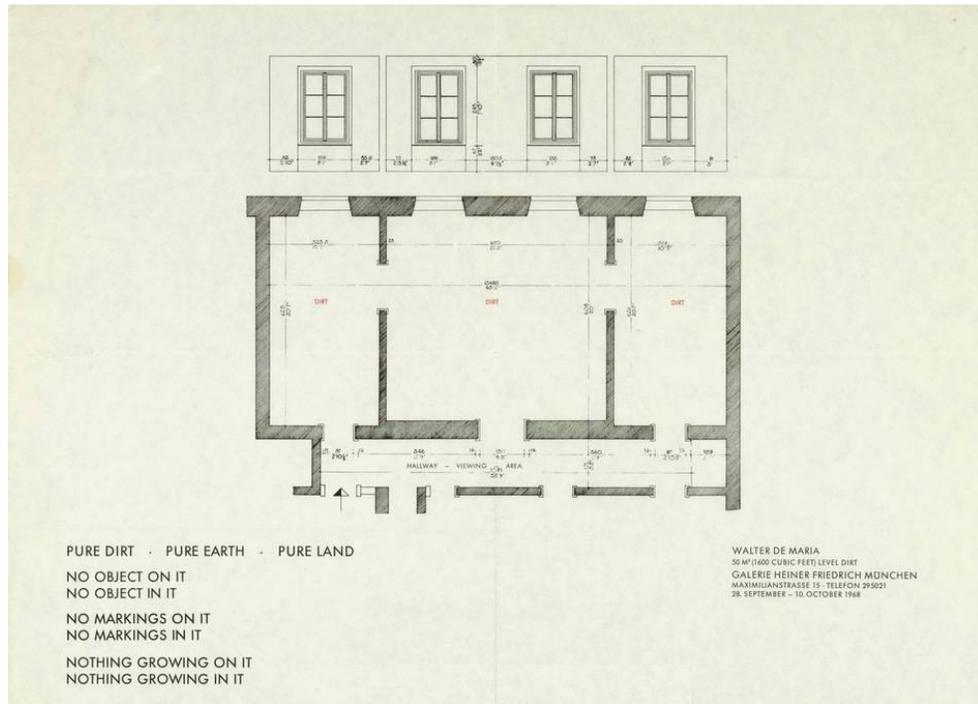


Si la calle podía ser un foro para el arte Conceptual, ¿por qué no la naturaleza? Cuando Walter de Maria llenó una sala en una galería de Munich con 50 m cúbicos de tierra, parecía un acto altamente material, aunque el plano de la pieza es una obra de concepto tanto como cualquiera de Lawrence Weiner. Uno podría discutir que obras como la monumental *Spyral Jetty* de Smithson, que curva 457 m dentro del Great Salt Lake de Utah, con sus incontables toneladas de escombros, también es Conceptual en cierto modo -la idea es lo que más importa. Ha habido una tendencia a interpretar el arte de la tierra como algo no verdaderamente Conceptual, porque creó objetos tan grandes y porque se piensa que tiene una filosofía más o menos acrítica, sentimental o nostálgica. Pero la distinción entre el arte Conceptual y el de la tierra no es claro, y aun más entre el arte Conceptual y el arte Povera, o entre el arte Conceptual y el performance.

**Robert
Smithson**
Spiral Jetty
1970
Roca, sal,
cristales, tierra
y agua
diam. c.457 m
Great Salt
Lake, Utah

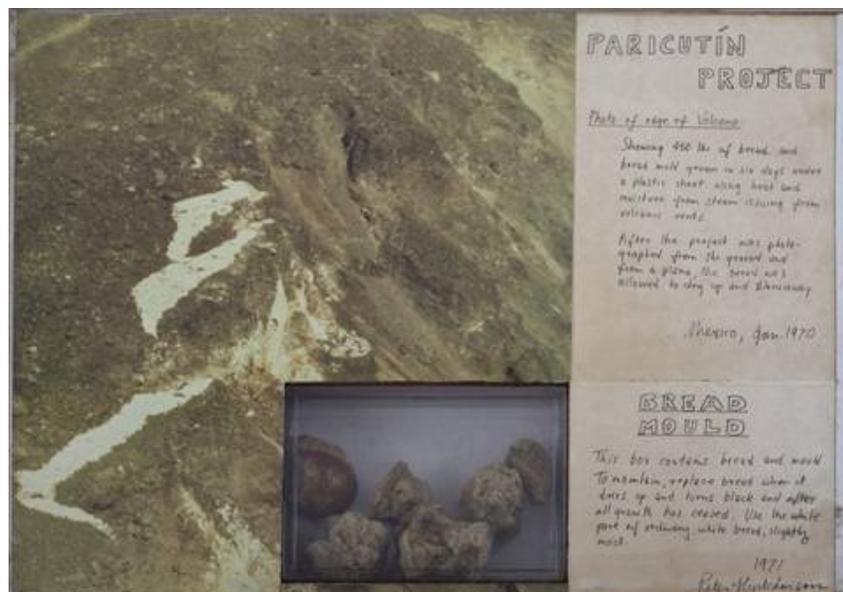


**Walter de
Maria**
Anuncio para
The Landshow,
impreso en el
catálogo para
Prospect 68
1968



Para estos artistas, la naturaleza era donde las ideas podían adquirir forma, hacerse evidentes y ser probadas. Si Smithson estaba obsesionado con la entropía, Peter Hutchinson estaba obsesionado con la persistencia viral de vida. Habiendo recibido apoyo de la revista *Time* y de la galerista Virginia Dwan, escaló a la cima del volcán Paricutín en México y puso 204 kg de pan blanco alrededor del borde. Era un lugar donde la vida no debía existir, pero con los gases sulfurosos del volcán y cubierto con plástico, creció moho abundantemente sobre el pan, cambiando de blanco a rojo a naranja y negro en seis días. Tal y como Baldessari había relegado su 'autoría' a un rotulista y Haacke a los visitantes del museo, también Hutchinson, en esta obra procesual, le dio la autoría a las fuerzas de la naturaleza.

**Peter
Hutchinson**
Paricutin
Project
1970



7

¿El Fin?

¿Declive o diáspora del Arte Conceptual?

This is the end, intimate friend.
This is the end, my only friend, the end.
The Doors, 'The End', 1967

Debemos dejar de una vez por todas de describir los efectos del poder en términos negativos: el poder 'excluye', 'reprime', 'censura', 'abstrae', 'enmascara', 'oculta'. De hecho, el poder produce; produce realidad; produce dominios de objetos y rituales de la verdad. El individuo y el conocimiento que pueda ser ganado de él le pertenece a esta producción.

Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, 1975

¿Murió el arte Conceptual a principios de los setenta? ¿Mientras la guerra de Vietnam se acercaba a su clímax y conclusión, se volvió más o menos político? ¿Hubo un arte Conceptual hecho fuera de las democracias occidentales? Estas son las preguntas en las que nos enfocaremos en este capítulo.

El 24 de noviembre de 1969, mientras millones de familias se encontraban frente a sus televisores esperando noticias del retorno triunfal de la misión Apolo 12 desde la luna, CBS presentó una entrevista con un soldado liberado desconocido, Paul Meadlo. '¿Cómo le disparaste a los bebés?', le preguntaron. 'No sé', dijo, 'es sólo una de esas cosas'. '¿Cuántas personas te imaginas que murieron ese día?', 'yo diría que unas 370'.

Meadlo estuvo en My Lai, un pequeño poblado al sur de Vietnam, cuando el 16 de marzo del año anterior la compañía C Charley fue enviada a 'neutralizarlo'. Aunque los habitantes no respondieron al fuego, los soldados estadounidenses estaban volcados en un frenesí de destrucción, matando el ganado, quemando las casas, violando a las mujeres (a veces también mutilándolas), disparándole a niños y ancianos. Más de un centenar de aldeanos habían sido acorralados y llevados a una zanja donde Meadlo y su comandante de pelotón, el teniente William Calley, les dispararon.

Cuatro días antes de que Meadlo apareciera en televisión, cuatro fotografías de la masacre (mujeres y niños llorando, esperando a que les

dispararan, niños heridos andando a rastras en el suelo, la pila de cuerpos en la zanja) habían aparecido en el periódico *Cleveland Plain Dealer*, y posteriormente en el famoso noticiero de Walter Cronkite. La mamá de Meadlo fue entrevistada después de su confesión televisada: 'lo crié para que fuera un buen chico. Peleó por su país y mire lo que le han hecho -lo volvieron un asesino'. A Calley se le acusaba de matar a 109 'seres humanos orientales'.

1st Photos of Viet Mass Slaying

WEATHER
Some flurries and
colder today.
High in the upper 20s.
Details on Page 5-C.

THE PLAIN DEALER

FINAL
Stocks & Races
Dow-Jones off 5.21

OHIO'S LARGEST NEWSPAPER

128TH YEAR—NO. 324

CLEVELAND, THURSDAY, NOVEMBER 20, 1969

96 PAGES

10 CENTS



A clump of bodies on a road in South Vietnam.

Exclusive

This photograph will shock Americans as it shocked the editors and the staff of The Plain Dealer. It was taken by a young Cleveland area man while serving as a photographer with the U.S. Army in South Vietnam.

It was taken during the attack by American soldiers on the South Vietnamese village My Lai, an attack which has made world headlines in recent days with disclosures of mass killings allegedly at the hands of American soldiers.

This photograph and others on two special pages are the first to be published anywhere of the killings.

This particular picture shows a clump of bodies of South Vietnamese civilians which includes women and children. Why they were killed raises one of the most momentous questions of the war in Vietnam.

Cameraman Saw GIs Slay 100 Villagers

By JOSEPH ESTERHANS
(c) 1969, The Plain Dealer

The Plain Dealer
20 de noviembre de 1969

THE PLAIN DEALER, THURSDAY, NOVEMBER 20, 1969

5-B



South Vietnamese man and child shot to death on road.

Two South Vietnamese civilians shot to death, Hesterhans said, by American soldiers.



Dead bodies in front of burning hut at lower right, Hesterhans says the people were killed by U.S. soldiers and the hut were then set on fire.

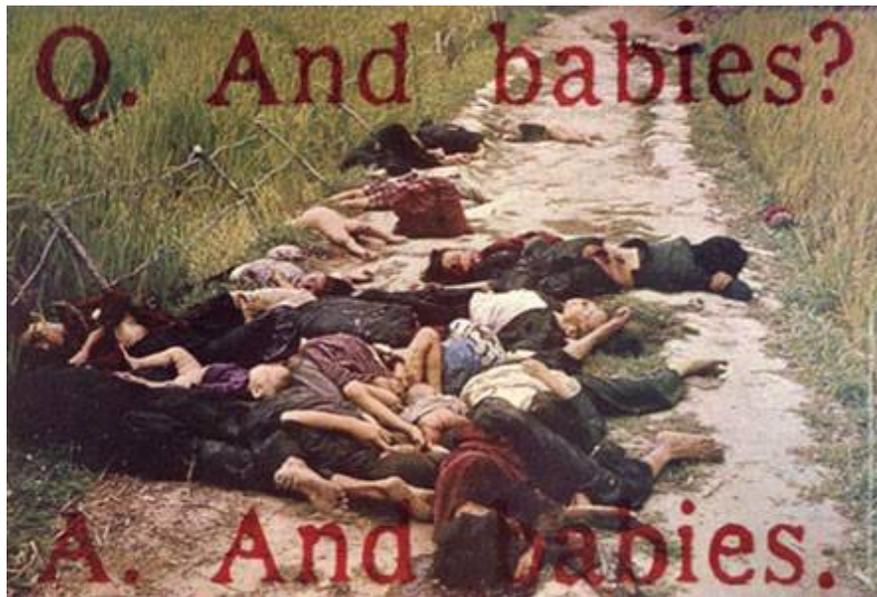


The Photographer

Joseph L. Esterhans, 28, works as an industrial supervisor at a downtown manufacturing company. He is a 1969 graduate of Fairview Park High School and a 1968 graduate of Ohio University. He was drafted April 4, 1968 after completing three years at Ohio University. He took his basic training at Ft. Benning, Ga., and was trained as a mortarman at Ft. Ord, Calif. He was assigned to the 101st Infantry Brigade in Hawaii and served as a sergeant. "I put in some paperwork to get into photography," he said. He was assigned to Vietnam as a combat photographer and arrived there in December, 1968. He went on numerous combat missions. "That day was in the My Lai village in the Pleikville Sector March 1969 will forever be etched on his memory. "I wanted to tell my story," he says. "Because there is a greater truth here which must be told."

La fotografía de los cuerpos en la zanja fue hecha póster por la Art Workers Coalition (cuyos miembros incluían a Carl Andre, Robert Morris y Mel Bochner) y se le imprimió el lacónico slogan 'P. ¿Y bebés? R. Y bebés'. Fue distribuido alrededor del mundo. Algunos miembros de la Coalición protestaron, llevando el póster al Museo de Arte Moderno, donde se plantaron frente al *Guernica*, la protesta de Pablo Picasso ante el bombardeo en la Guerra Civil Española. Era justo el lugar para protestar, porque los hombres que se sentaban en el consejo administrativo del museo eran los mismos hombres que poseían aquellas enormes compañías estadounidenses que proveían la maquinaria de guerra -y que se beneficiaban de ella. El crítico Gregory Battcock alegó en una conferencia que eran estos 'miembros amantes del arte, comprometidos con la cultura... los que se estaban beneficiando con la guerra en Vietnam'. Se intentaba que los museos y universidades, afirmó Carl Andre en 1970, fueran instituciones apolíticas y tranquilas, a fin de suprimir la discusión y protesta política, mientras que la 'guerra de Vietnam es una guerra de opresión punitiva, estamos matando gente con el pretexto de mantener la lógica de la libertad artística'.

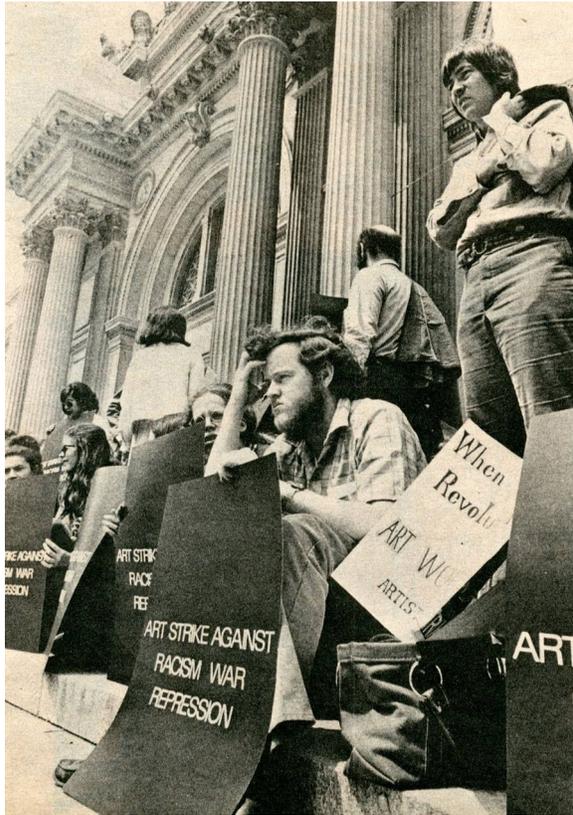
Art Workers
Coalition
(Ronald
Haerberle y
Peter Brandt)
Q. And Babies?
A. And Babies
1970
Litografía a
color
63.5 x 96.5



Esto parecía el momento de la horrible verdad, cuando la cruzada por la democracia parecía ser no sólo eufórica, sino psicópata. Pero el caso no prosperó. Aparte de Calley, veintinueve soldados tenían bastante evidencia en su contra por crímenes de guerra mayores, pero sólo dos fueron a la corte marcial. El resto fue absuelto. Tres días después de su condena y al inicio de una sentencia de por vida a trabajos forzados, el Presidente Nixon liberó a Calley de la cárcel a un arresto domiciliario, en espera de apelación. Tres años después, fue liberado.

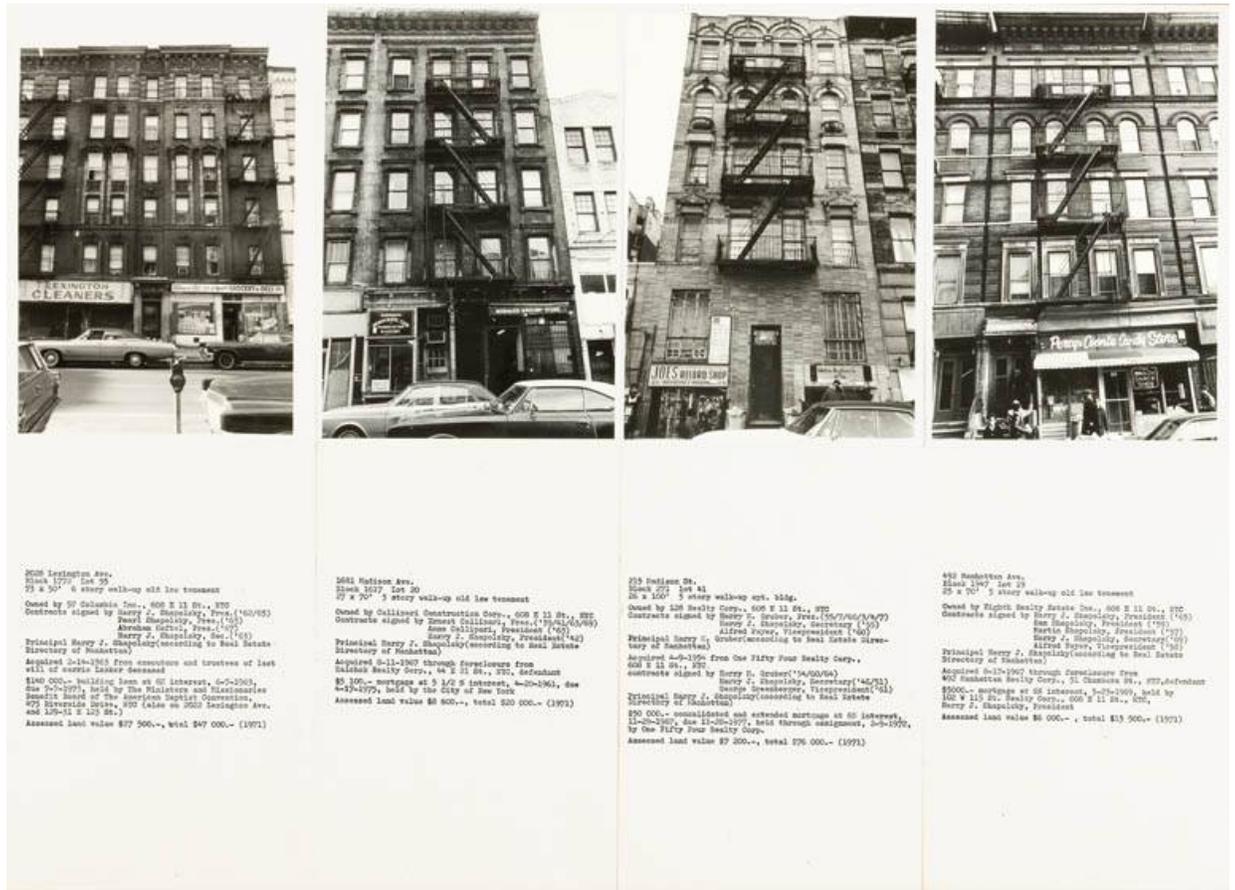
En esta secuencia de masacre, encubrimiento, exposición y tapaderas, es una gran ironía final que la aldea ni siquiera se llamara My Lai. Convenientemente, la inteligencia estadounidense le había dado un nuevo nombre a todos los poblados circundantes en esta área y los numeró. Tu Cung era el nombre real del sitio que llamaban My Lai 4. Un desprecio por los nombres, parece, precede a un desprecio por las vidas humanas.

Plantón en el Metropolitan Museum of Art como parte de la Huelga de Arte de Nueva York, 1970.



La guerra había hecho más políticamente conscientes a los artistas. En marzo de 1970 la Art Workers Coalition había exigido que los museos debían ser gratuitos, que los miembros de la junta directiva fueran artistas, que hicieran más por estimular a mujeres y negros y que aceptaran que los artistas siempre mantuvieran control de su propio trabajo. El 22 de mayo organizaron la Huelga de Arte de Nueva York, tratando de vaciar los estudios y cerrar los museos. Se sentaron en las escalinatas del Museo Metropolitano de Arte con pancartas que decían 'Huelga de arte contra el racismo, represión y guerra'. Fue el último involucramiento de Mel Bochner con la coalición, pues sentía que estaba siendo tomada por grupos radicales. Al igual que Lawrence Weiner, otro muchacho de clase trabajadora, Bochner estaba más interesado en temas prácticos como un seguro médico para artistas, pero a los ejecutivos de la coalición, muchos de ellos de un trasfondo acomodado, no les interesaban semejantes asuntos prácticos.

Hans Haacke
Shapolsky et
al. Manhattan
Real Estate
Holdings, a
real-time socio
system as of
May 1, 1971
1971



Algunas intervenciones artísticas, ciertamente, tenían un efecto al generar conciencia sobre temas específicos. En 1971 una exposición propuesta por Hans Haacke al Museo Solomon R Guggenheim en Nueva York fue cancelada. Se suponía que fuera una retrospectiva de la obra de Haacke con sistemas sociales o naturales como incubación de pollos y colonias de hormigas, pero en lugar de eso, recientemente había comenzado a centrar su atención en sistemas de propiedad. Dos nuevos proyectos (documentados con fotografías e información disponible al público) apuntaban a la propiedad de viviendas paupérrimas en Nueva York por dos firmas de bienes raíces. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* consistía de dos mapas y 142 fotografías de edificios (cada uno acompañado por detalles de cómo había sido adquirida la propiedad) al tiempo que seis tablas mostraban la compleja red de terceros e hipotecas. Pensando que esto no era arte y que también podrían ser calumnias, el director del museo canceló la exposición. Cuando el curador Edward Fry se quejó públicamente, lo despidieron. Fry dijo que 'sentía que el museo debe pensar en cómo encarar el aspecto cambiante del arte y jugar un rol más importante en la comunidad porque, en varios sentidos, esto es lo que muchos artistas jóvenes están haciendo'. Irónicamente, la exposición tuvo más publicidad por ser cancelada de la que hubiera tenido si de hecho hubiera sido montada.

Museo, Herman Abs, quien ayudó a adquirir el cuadro para el museo. Abs había sido consejero del Deutsche Bank durante el tercer Reich y había servido en cincuenta distintos consejos directivos bajo el régimen. Tras la guerra, pasó seis semanas en una prisión británica antes de ser exonerado, como se hizo con tantos hombres de negocios Nazis. Ni él ni el museo querían que esto se recordara. 'Estaríamos dándole una evaluación absolutamente inadecuada a la iniciativa espiritual de un hombre si uno se pusiera a relacionar, en cualquier forma, la cantidad de cargos que tuvo en momentos de su vida totalmente diferentes con un compromiso tan idealista', le dijo el director del museo a Haacke. 'Un museo no sabe nada de poder económico; sin embargo, sí sabe algo de poder espiritual'. Para Haacke, esta declaración apestaba a mistificación e hipocresía. En protesta, la obra fue expuesta en la galería de Paul Maenz, en Colonia, con una reproducción a color del *Racimo de espárragos* de Manet en vez del cuadro de verdad. Buren pegó una versión reducida a escala de la pieza de Haacke sobre su propia obra en *PROJEKT 74*. 'El arte sigue siendo político', rezaba un póster que agregó, como una parodia del zalamero slogan oficial: 'El arte sigue siendo arte'. Inmediatamente después de la inauguración, el museo tapó la instalación de Buren. LeWitt y Andre ya habían retirado su obra de la exposición; ahora, con esto, otros lo hicieron.

Daniel Buren
pegando
reproducciones
de la obra
Manet
PROJEKT 74
de Hans
Haacke sobre
su propia obra
Colonia
1974



Mientras los setenta avanzaban, la comunidad artística tendía a polarizarse entre aquellos cuya obra estaba volviéndose más politizada, como Haacke, y aquellos que no. Los artistas con agendas políticas se volvían más doctrinarios y juiciosos: Susan Hiller recuerda una junta en Londres en la que Victor Burgin y Jeff Wall estaban actuando como comisarios,

diciéndole a los demás lo que era aceptable y lo que no. Las diferentes posiciones se atrincheraban: Feministas, Marxistas, el Partido de los Trabajadores Revolucionarios, el Partido de los Trabajadores Socialistas, etcétera. Pero, en general, el cambio estaba lejos de semejante involucramiento 'político': incluso los artistas Conceptuales comenzaron a interesarse más en hacer sus obras bien, incluso elegantemente. El refinamiento, no la revolución, era lo que buscaban.

Michael Craig-Martin

An Oak Tree

1973

Vaso de vidrio,

estante de

vidrio,

ménsulas de

metal cromado

15 x 46 x 14 cm

Australian

National

Gallery,

Canberra



Por ejemplo, si el espectador hubiera ido a la galería Rowan en Londres en 1974 para ver la exposición de Michael Craig-Martin, habrían entrado a la sala para encontrar nada más que una repisa de vidrio (como la que uno encontraría en un baño) con un vaso de agua sobre ella, colocada a casi 3 metros sobre el muro. Una cédula cercana explicaba que esta pieza se llamaba *An Oak Tree*. Sólo había otra cosa en la galería: una hoja de papel con una serie de preguntas y respuestas anónimas:

P: Para empezar, ¿podrías describir esta obra?

R: Sí, por supuesto. Lo que he hecho es cambiar un vaso de agua en un roble maduro sin alterar los accidentes del vaso de agua.

P: ¿Los accidentes?

R: Sí. El color, la sensación, el peso, el tamaño.

P: ¿Qué no, simplemente, has llamado roble a este vaso de agua?

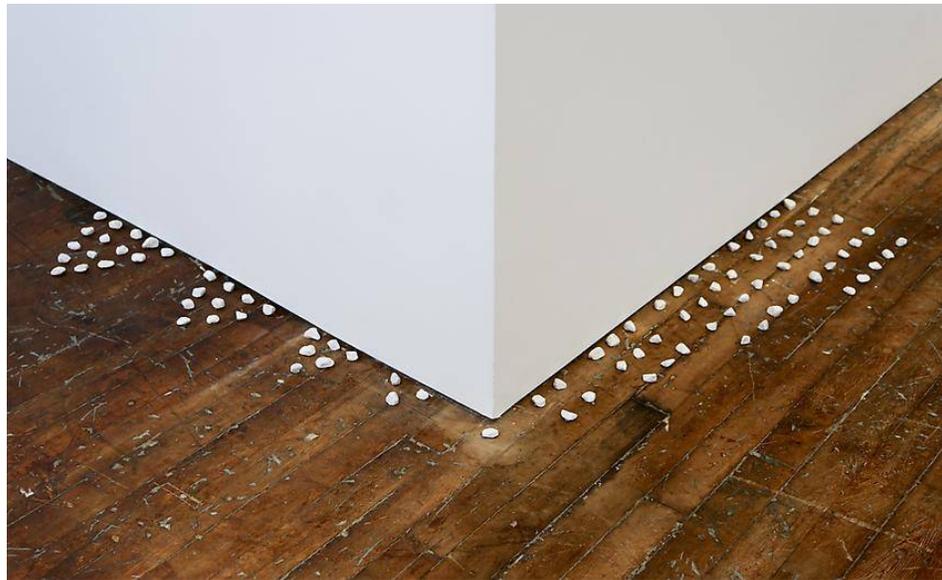
R: En lo absoluto. Ya no es un vaso de agua. He cambiado su sustancia real. Ya no sería preciso llamarlo un vaso de agua. Uno puede llamarlo como quiera, pero eso no altera el hecho de que es un roble...

P: ¿Consideras que cambiar un vaso de agua en un roble constituye una obra de arte?

R: Sí.

Esta era una instalación limpia, simple y elegante. La obra daba por hecho que el espectador supiera algo de arte Conceptual: que ahora dicho arte, de hecho, había desarrollado una historia -incluso una tradición. La obra también asumía, o al menos esperaba, que el espectador fuera lo suficientemente sofisticado para reconocer el tono más bien severo de la filosofía escolástica. En una reseña nada atípica, Caryn Faure Walker obviamente estaba empezando a cansarse de semejante malicia Conceptual, y se quejaba en *Studio International* que 'Craig-Martin ha gastado toda su fanfarronería para la invención en un escenario escasamente decorado. Una originalidad similar en el diálogo no está más que ausente. Nadie, salvo los analfabetas en filosofía, encontraría este modo de argumentar como algo fresco'. El punto ya no era decir algo nuevo sino, más bien, decirlo de manera precisa.

Mel Bochner
Triangular and
Square
Numbers
1971



Mel Bochner siempre había echado pestes de la noción de desmaterialización ('incluso esta hoja de papel es un soporte', reiteró) y su obra, aunque aún se basaba en el pensamiento abstracto, se volvió más y más física. Una pieza como *Triangular and Square Numbers* -una de muchas series de piezas basadas en las matemáticas- usaba piedras de un modo no muy distinto al del Arte Povera, con su uso 'poético' de las cosas del mundo real. El arte todavía está 'en' el concepto, uno podía volverlo a hacer con otras piedras, pero este sería su último conjunto de obras así. En 1973 empezó a pintar figuras geométricas sobre muro y, eventualmente, regresó a finales de los setenta a pintar sobre lienzo.

Aunque los artistas Povera refinaron su posición, también se iban alejando cada vez más de una estrategia sorpresiva hacia otra en la que trataban sus objetos y materiales como si fueran autográficos. Lo más importante de los montones de café hechos por Janis Kounellis ya no era su cotidianidad, sino su mística como un símbolo de la vida del artista. Como Beuys, Kounellis y otros artistas Povera, efectivamente, habían creado mitos alrededor de ellos mismos y el primer paso para entender su trabajo era necesariamente una referencia a sus propias historias de vida. No era ninguna sorpresa, por lo tanto, que Kounellis y otros se alinearan con la pintura deliberadamente personal y expresiva que dominó desde principios de los ochenta con artistas como Georg Baselitz y Francesco Clemente.

La exposición más importante de 1972, *Documenta V* en Kassel, fue anunciada como un 'Cuestionamiento a la Realidad - Las imágenes de hoy' y puede ser vista como el punto culminante y al mismo tiempo como el final del Conceptualismo como un movimiento aparentemente distinto. En el catálogo, la realidad era definida como 'la suma de todas las imágenes -artísticas y no artísticas'. A fin de realizar este ambicioso proyecto, Harald Szeeman y sus co-curadores idearon una 'declaración oficial de categorías' alrededor de la que se explorarían sub-temas. Estos incluían el Realismo Trivial, Trivialidad Emblemática, Realismo Social, Pintura de los Mentalmente Afectados, El Reino de las Imágenes y la Piedad, Mitologías Individuales I y II y Procesos, y el arte Conceptual se mezclaba dentro de estas categorías. Este acercamiento programado fue atacado tanto por los artistas involucrados como por los críticos. Mientras que en 1969 Szeeman había declarado emocionadamente que 'nunca antes el ser interior del artista se había volcado tan directamente sobre una obra de arte', en 1972 declaraba que la actividad del artista venía de 'otro mundo, un mundo de bellas ilusiones, un mundo de ensueño, un mundo intermedio'. Si ese era el caso, el arte contemporáneo era un mundo aparte, más que un factor decisivo e integral en el mundo contemporáneo. El carácter subversivo o revolucionario del arte era minimizado y absorbido, al grado que ahora no parecía mucho más que otra herramienta en el arsenal de lo establecido (algo que difícilmente podría sorprendernos cuando uno considera que el 95% de todo el presupuesto había sido provisto por el gobierno alemán, la provincia de Hesse y la ciudad de Kassel).

En un nivel más práctico, un número de artistas objetó ser forzados en

categorías con el fin de conformar la arrogante visión curatorial. En una carta colectiva, un grupo que incluía a Andre, Morris, Judd, LeWitt y Smithson, expresaron consternación con la organización de la muestra, y muchos retiraron su obra mientras que la condición de Smithson para aparecer en el catálogo era que pudiera incluir un texto en el que criticaba a los museos. Muchos sintieron que el espíritu de colaboración que había existido en *When Attitudes Become Form*, cuando a los artistas les habían dado la libertad de hacer obra en el mismo espacio y decidir cómo sería exhibida, ahora era sacrificado en favor de una 'exposición como espectáculo'. Incluso Lawrence Alloway, uno de los críticos más imparciales, concluyó que 'el resultado' del proyecto era 'algo entre un supermercado y un *wunderkammer* [gabinete de curiosidades]'. Condenó toda la empresa con el más débil de los halagos.

Art &
Language
Index 01
1972

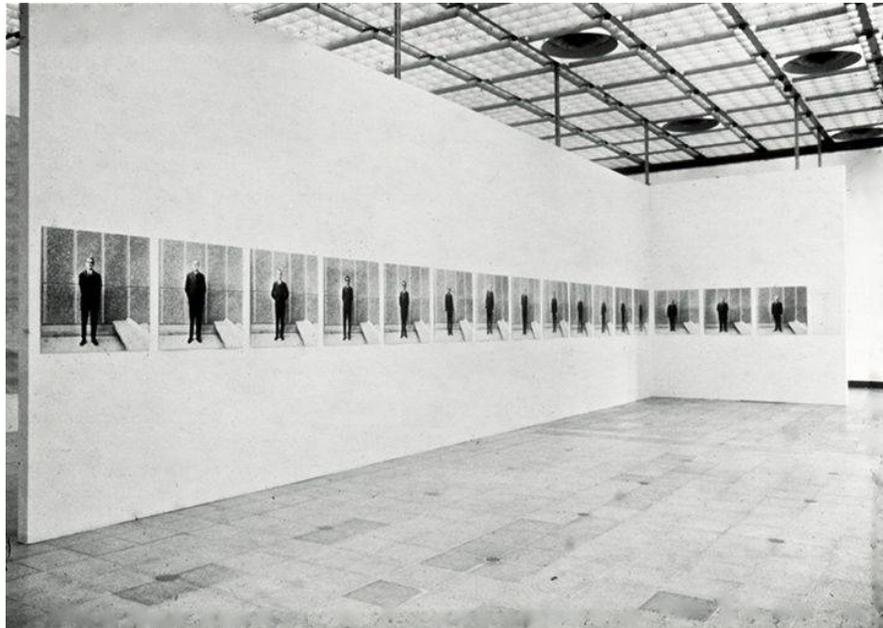


No obstante, fueron expuestas algunas piezas significativas de la historia del arte Conceptual en *Documenta V*. La instalación de Art & Language *Index 01* fue expuesta por primera vez en esta ocasión. Consistía de 8 archiveros metálicos, cada uno con seis cajones, en cuatro pedestales grises. Los cajones contenían textos publicados en *Art-Language*, junto con otros textos sin publicar por miembros de Art & Language ordenados en orden alfabético y sub-alfabético, dependiendo de la fecha y el grado en que estaban terminados. Los muros alrededor de los ficheros estaba cubiertos con los resultados de su sistema de índices de diferencia cruzada, que incluía alrededor de 350 citas textuales ordenadas de acuerdo a la compatibilidad, incompatibilidad y carencia de valor relativo (denotado por los símbolos '+', '-' y 'T'). Por lo que la naturaleza del análisis textual desarrollado por los miembros del grupo, como un esfuerzo común, era hecho explícito. La obra suscitó preguntas típicas del

proyecto Art & Language en general, centrándose en la naturaleza del público para este tipo de arte. Sobre todo, era como un modelo de procesos de pensamiento y reflexión humanos.

Dos años después, Atkinson y otros abandonaron el grupo. 'Una buena parte del empuje y la energía del conceptualismo había sido dirigida a hacer de la práctica artística una práctica sin hogar', remarcó en 1992, 'desenterrando y sacando a la práctica fuera de sus cerrados terrenos filosóficos. En 1974, sin importar cuán exitoso había sido, el Conceptualismo empezaba a sentirse como un terreno filosófico. Su estilo era reconocible de inmediato, y el Índice me parecía conllevar la impronta de una mera editorial enfocada en lo conceptual'. La razón de ser detrás de Art & Language, como otros grupos, era que actuaría como un grupo democrático de expertos, donde la teoría se mantuviera abierta, pero Atkinson creía que la hegemonía de Baldwin sobre el índice lo hacía imposible. Creía que podía sustentar el ímpetu teórico del arte Conceptual únicamente fuera del Conceptualismo, en su caso, en la pintura.

Keith Arnatt
An
institutional
fact
Tal como se
instaló en The
New Art,
Hayward
Gallery,
Londres
1972



Las protestas y las quejas alrededor de *Documenta V* no podían encubrir el hecho de que el arte Conceptual se había vuelto una especie de nueva institución, un nuevo formalismo. Había un consenso creciente de que, o había acabado, o había perdido la dirección o se había vuelto justo aquello que no debía ser: una nueva academia. Otra exposición de 1972, en la galería Hayward en Londres, *The New Art*, demostró de manera similar la aceptación institucional de las prácticas Conceptuales. Pero el título parecía irónico; al ser aceptado, este arte ya no era 'nuevo'. Más aun, muchos de los artistas habían alcanzado el punto en el que su obra se

estaba moviendo en círculos más y más estrechos de autoreferencia. Era hora de desarrollarse o seguir adelante. Así es como lo veía Keith Arnatt. En vez de piezas tan autorreferenciales como el reloj digital que había expuesto en Art & Project, o la propuesta '¿Es posible que mi contribución a la exposición sea no hacer nada?', mostró grandes fotografías de cada uno de los guardias del museo -una obra que llamó *An Institutional fact*. Después de eso dejó de exponer por siete años y se comprometió totalmente con la fotografía.

Alrededor de 1973, muchos artistas anteriormente comprometidos con la filosofía lingüística empezaron a interesarse en temas políticos (ahora la filosofía lingüística se veía como algo académico y por lo tanto, institucional), o a otras cosas, como la teoría crítica de escritores franceses como Michel Foucault y Jacques Lacan, quienes comenzaban a ser traducidos al inglés. Una excepción era Adrian Piper, quien estudiaba un doctorado sobre Immanuel Kant. Alegó ásperamente que los demás habían abandonado la obra basada en el lenguaje porque era muy demandante y porque sus esfuerzos habían sido descartados burlescamente por los filósofos académicos.

Quizá quien lamentó más elocuentemente el supuesto fin del arte Conceptual fue Lucy Lippard en la conclusión de su libro *Six Years: the dematerialization of the art object*, publicado en 1973: 'Parecía que en 1969, nadie, ni siquiera un público ávido de novedad, pagaría dinero, o algo, por una fotocopia que se refería a un evento que ya había pasado o que nunca había sido percibido directamente. Tres años después, los conceptualistas más importantes estaban vendiendo obra por sumas sustanciales en Estados Unidos y Europa; son representados por (y aún más inesperado -exponiendo en) las galerías más prestigiosas del mundo'. Lamentaba que el arte Conceptual no hubiera roto las barreras a otras disciplinas sociales y académicas. Porque los artistas eran ignorantes en lo teórico, por su mentalidad cerrada, porque aceptaban la estructura de poder del mundo del arte, por haber renunciado a llegar a 'las masas' con arte de avanzada, ya no tendrían más efecto que cualquier otra forma de arte en el mundo -tal vez aun menos. Pero el lamento parece extrañamente sentimental. Eran los críticos más que los artistas quienes habían proclamado dichas esperanzas.

En 1982, Douglas Huebler escribió que:

el arte conceptual realmente nunca estuvo empeñado en colapsar las

instituciones -las galerías de arte, los museos, los coleccionistas- a través de las cuales su naturaleza debía ser comunicada. Hay quienes, erróneamente, perciben al Conceptualismo como si hubiera tenido esa ambición, y hay quienes declaran que todo el proyecto fue copado porque (necesariamente) permaneció de lleno dentro del sistema de arte. La conducta de las actividades ideológicas en el mundo 'real' siempre pueden ser virtuosas, siempre políticamente 'correctas', simplemente por ser ejercidas a través de la confrontación directa con una ideología opuesta. En los sesenta, la actividad Conceptual asumió una posición dialéctica respecto a varias ideologías del mundo del arte porque la confrontación directa hubiera fallado en producir cualquier discurso afectivo, dejándolo, por lo tanto, en un problema sin importancia.

Los análisis más sofisticados del poder y la producción de la verdad, entonces disponibles en los escritos de Michel Foucault, citado al principio de este capítulo, exigían un acercamiento dialéctico similar. Para Huebler, el arte Conceptual era visto como algo acabado porque había sido interpretado erróneamente sólo como otro estilo (en el que el objeto era reemplazado por la idea). De hecho, Huebler afirmó, 'la forma de la práctica Conceptualista que asoció su dialéctica con los fenómenos y eventos en el mundo no sólo *manifiesta* obras: más aun, su potencial para engendrar una visión del mundo apenas y ha sido aprovechada'. Huebler enfatizaba la palabra 'dialéctica': una palabra que algunos artistas hubieran preferido en primer lugar antes que 'conceptual'.

Para 1973, Victor Burgin veía el arte Conceptual 'puro' como la última bocanada del formalismo. El 'discurso', escribió, 'de la comunidad artística, las obras y los comentarios, se absorbieron a sí mismos y se volvieron anómalos dentro de su contexto histórico, alentando la actitud de "el arte por el arte", cuya más reciente manifestación son los inconexos meandros del arte teórico'. El arte debería preocuparse por cómo las cosas y las representaciones se relacionan entre sí en el mundo de hoy día (es decir, su ideología). Los artistas deberían involucrarse con el mundo en mayores dimensiones: los 'artistas "teóricos"', escribió, 'que no producen arte están en la misma posición que un artesano que le da forma a sus herramientas eternamente pero nunca se pone a producir nada'. No obstante, para Burgin, el arte conceptual 'se había abierto a esa otra historia', una historia de representaciones más que de arte. ¿Cómo era que las imágenes y las palabras que las acompañaban (fueran escritas, habladas o referidas) creaban a la sociedad? ¿Cómo es que los artistas podían intervenir efectivamente en este incesante flujo de ideología?

Jóvenes
durante el
festival
Celebration of
Life, McCrea,
Louisiana
1971



Ni siquiera la persona más ingenua creería que la revolución se encontraba a la vuelta de la esquina. La euforia alegre y gozosa que había caracterizado al verano del amor de 1967 se había disuelto. El forcejeo edípico enunciado por Jim Morrison en la canción 'The End' - 'Father I want to kill you!' - citada al principio de este capítulo, no era un llamado revolucionario a las generaciones más jóvenes para tomar el poder después de todo, sino solamente un signo de disfunción psicológica. '¡A la chingada, vamos a bailar!', gritó el público en el festival de rock Celebration of Life en 1971 cuando el líder espiritual Yogi Bhaerjan se paró en el escenario y pidió una meditación de un minuto en silencio. En 1970, John Lennon se quejaba que 'las personas que están al mando y en el poder, en el sistema de clases y en la escena de toda la mamada burguesa es exactamente la misma, con la excepción de que hay un montón de chavos de clase media con el pelo largo caminando por Londres en ropa de moda. No pasó nada, salvo que estamos bien vestidos. Los mismos cabrones están al mando, la misma gente controla todo, es exactamente lo mismo'.

El final de los sesenta y principios de los setenta vio un boom en el mundo del arte. Muchos artistas, sin siquiera intentarlo ni esperarlo, habían ganado dinero: en 1969, Kosuth se había quedado estupefacto cuando un marchante italiano le había ofrecido un fajo de dinero por su obra -una experiencia que se volvió común para muchos de estos artistas. El mercado había sido lo suficientemente fuerte como para soportar incluso un anti-mercado del arte. Pero el boom colapsó a mediados de los setenta y todo el mundo tuvo que trabajar duro para sobrevivir: ya no podían ganarse la vida. Algunos se comprometieron con el mercado, otros confiaron más en dar clases. En general, llegaron a nociones más pesimistas de cómo estaban las cosas. Ian Burn, un miembro de la Society

for Theoretical Art and Analyses, quien junto con Mel Ramsden se había vuelto un miembro de Art & Language en Nueva York, escribió en 1975: 'Las ventas de arte están descendiendo y hay un aire de pesimismo. La sensación de opulencia de los sesenta se ha hecho polvo. Como artistas, hemos tendido a entender el mercado del arte en su capacidad para premiar, y hemos preferido ignorar la "ciencia funesta" de la economía. Pero ya no más, eso parece'. Un entendimiento simple de la economía mostraría que el arte no sólo terminó siendo una mercancía, sino que siempre empezó así. Los artistas estaban cegados al pensar que sostenían una posición anti-mercado, dado que el arte y el mercado estaban hermanados. Burn continuaba: 'Querer abolir el elitismo en el arte es equivalente a querer abolir el arte moderno en sí. Por un lado, me asquea el aletargamiento del estatus quo -¡y por el otro, cualquier acción desesperada por escapar del estatus es celebrada como parte de la "innovadora lógica" del sistema!'.

A nivel teórico, el arte Conceptual a menudo estuvo envuelto crónicamente en sus propias inconsistencias: en el tercer y último número de *The Fox*, la artista Kathryn Bigelow señaló la paradoja inherente de la revista: 'la teoría sobre problemas de clase está empacada para la aceptación del mercado... La revista como una *mercancía* no está siendo analizada en función de su ideología, su metodología y sus demandas sociales... ¿la oposición a la cultura capitalista es sólo un *tema* de la crítica o la revista en sí es una metodología para la oposición? ¿*Dónde* está la oposición?' Quizá lo más importante de la crítica de Bigelow es que criticaba el supuesto de que las condiciones de clase en el mundo del arte fueran un paradigma de '*la* lucha de clases'. Del otro lado del espectro, a los artistas más extravagantes y juguetones se les habían acabado las ideas (o los chistes) y les quedaba poco qué decir. La tolerancia fácil de finales de los sesenta había llegado a su fin: al reseñar una pieza de comunicación oral de Ian Wilson en la galería John Weber en 1975 para *The Fox*, el historiador del arte Michael Corris la desestimó sumariamente: 'No me gusta Ian Wilson y pensé que su discusión era aburrida, así como irrelevante para la idea que cualquiera tenga del discurso'. Los días en que la gente estaba deseosa de ir por ahí a escuchar divagaciones auto indulgentes se habían acabado.

Muchos de aquellos involucrados en el mundo del arte se inclinaron por actividades políticas más prácticas. Ya desde 1971, Seth Siegelaub había dejado de organizar exposiciones y se concentró en trabajar en un contrato legal que le daría a los artistas el quince por ciento del valor de

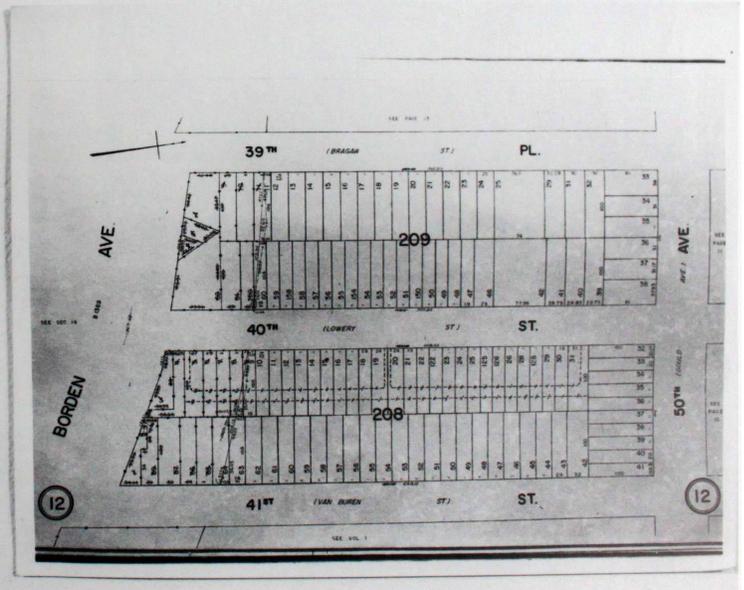
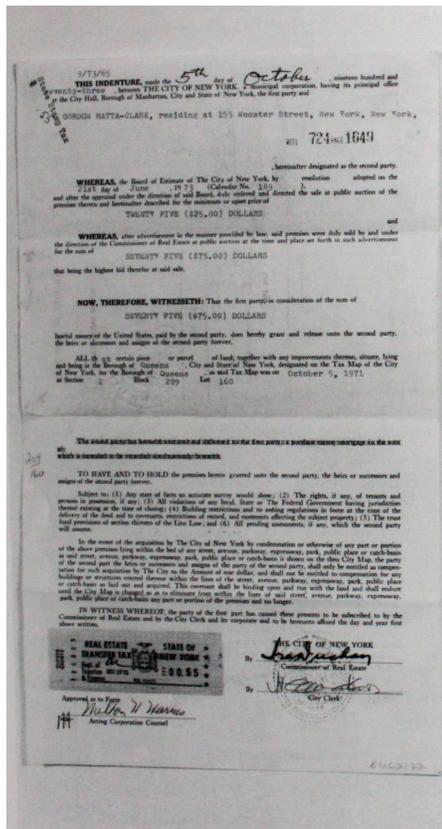
reventa de su obra y, después, trabajó en el United States Serviceman's Fund, un organismo dedicado a asegurar libertad de expresión a los soldados. Isi Fizman volcó toda su energía en publicar revistas de política, vendiendo su colección de arte para financiarlo. Piero Gilardi había dejado de hacer arte en 1968, intentando en su lugar vivir lo que él veía como la verdadera filosofía del Arte Povera: como un militante político que se oponía al imperialismo estadounidense y trabajando como voluntario en un sanatorio mental.

Después de 1972, las galerías que alguna vez fueron radicales se volvieron más como un negocio: aquellas como la de Konrad Fischer o Art & Project adquirieron locales más grandes y contrataron personal extra. Trataban de cazar a los artistas de otras galerías. Había más coleccionistas por entonces, pero eran menos arriesgados. Para muchos, simplemente ya no era emocionante. Anny De Decker lamentó que en 1972 ella 'veía menos y menos artistas y más y más galeristas'. No sólo era el negocio, sino que el arte se estaba volviendo apagado: 'los artistas estaban teniendo más y más exposiciones, y siempre veía las mismas cosas una y otra vez, ya no lo aguantaba. Encontré esto fútil. Como que ya había tenido suficiente del arte Conceptual. Por la inutilidad de esas obras repetitivas. Empecé a encontrarlo un poco seco, un poco aburrido'. Para consternación de sus artistas, efectivamente, cerró la Wide White Space en 1975.

Puede que el arte Conceptual se haya consumido como una fuerza radical, pero había muchos, como Huebler, que no habían hecho alegatos grandilocuentes y seguían desarrollando su obra. Si vemos el arte Conceptual como un movimiento coherente dedicado a la destrucción del sistema de galerías, entonces, sin discusión, había fallado y se había esfumado. Si no, entonces podemos ver que seguía siendo sostenido, quizá menos visiblemente, en varios lugares y de varias maneras -no todas ellas reconocidas como 'Conceptuales'.

Gordon Matta-Clark, quién había sido un estudiante de arquitectura, tenía un fuerte sentido de cómo lo político era revelado en la geografía urbana. Como una manera de mostrar la extrañeza de cómo es demarcada una propiedad existente, compró micro-pedazos de terreno que sobraban en los planos de los arquitectos: una franja de tierra por una carretera, bordes, pequeñas áreas de pavimento. Era absurdo: no podía hacer nada con ellos más que señalarlas y mostrar así cómo 'la propiedad está en todas partes'.

Gordon Matta-Clark
 Reality
 properties:
 Fake estates
 1973



Gordon Matta-Clark
 Splitting
 1974



En 1974, un edificio propiedad del galerista Holly Solomon iba a ser demolido. Matta-Clark lo cortó a la mitad y retiró parte de los cimientos, de manera que empezó a separarse. Obviamente, esto dejaba expuesto el interior del edificio -a menudo, Matta-Clark se refería a la caja en la que vivíamos como el conserje de la civilización. Veía su proceso de cortar edificios, que se encontraban

generalmente en áreas urbanas, como un símil de las acciones de los Situacionistas -como 'cortes' dentro del tejido social. La arquitectura 'social' del capitalismo era 'una industria que propaga cajas urbanas y suburbanas como un contexto para asegurar un consumidor pasivo y aislado -una audiencia virtualmente cautiva'. Matta-Clark señaló que en el área suburbana de Eaglewood, donde se encontraba el edificio de Solomon, muchos de los vecinos sentían que había una alusión sexual en lo que hacía, que de algún modo era impropio. Pero su objetivo principal era hacer que el edificio se evidenciara a sí mismo como un edificio: 'lo que el corte ha hecho es articular más el espacio, pero la identidad del edificio como un lugar, como un objeto, es preservada fuertemente, aumentada'.

Marcel Broodthaers
Musée d'Art Moderne,
Département des Aigles,
Section des Figures
1972
Kunsthalle,
Düsseldorf



Marcel Broodthaers también estaba expandiendo su arte de crítica institucional, pero el suyo era un complejo arte de doble filo en el que la crítica misma era enriquecida por su evidente deleite por hacer objetos y por los caprichos de su imaginación. 'La invención del Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (Departamento de las Águilas), que tomó la forma inmediata de un acomodo de cajas, postales e inscripciones -esta invención, un revoltijo de nada, compartía una conexión con los eventos de 1968, es decir, con un tipo de evento político experimentado por cada país'. Esta era su descripción de la exposición que tuvo lugar en su casa durante un año y que viajaría por varios museos europeos durante los siguientes cuatro años. Fragmentos de floreros antiguos, etiquetas de

vinos, pinturas, tiras cómicas -lo que sea que tuviera un águila- podían ser incluidas en vitrinas, pedestales o sobre la pared. Cada una de las doscientas piezas o más eran etiquetadas con un número de catálogo y la inscripción 'Esto no es una obra de arte'. Aquí había un revés consciente de Duchamp, de quien escribió en el catálogo declaradamente académico: 'Ya sea un urinal firmado "R Mutt" (1917) o un objet trouvé, cualquier objeto puede ser elevado al estatus de arte. El artista define este objeto de un modo tal que su futuro está únicamente en el museo. Desde Duchamp, el artista es el autor de una definición'. La exposición era una proposición y, obviamente, a pesar del serio catálogo, era una exposición cómica. Pero ninguna exposición puede ser más que eso. Una exposición o un museo parecen ofrecer la verdad y la historia, pero de hecho sólo ofrecen objetos a los que se les ha dado significado por una cierta presentación, una cierta taxonomía. Quien sea que determine esta presentación, determina el significado. El museo era un sitio de poder, un sitio de ideas falsas donde, o al menos eso creía Guy Debord (ver capítulos 3 y 6), la historia de las cosas era consagrada en lugar de la historia de las vidas vividas.

Seguramente es correcto ver a Broodthaers como un artista que, al mismo tiempo que se involucraba con el arte Conceptual, también hacía una farsa de él. Como dijo Benjamin Buchloh, 'construía objetos en los que los logros radicales del arte Conceptual eran travestidos de inmediato'. Su rol a menudo ha sido visto como el de un bufón: al referirse a los círculos de clase alta de Bruselas en los que se movía, De Decker mencionaba que 'la gente lo veía como un animador, un artista de sociedad que había sido invitado porque siempre contaba algunos chistes. La gente no le compraba su obra, pero lo invitaban porque hacía reír a todo el mundo'. Podrá haber sido crítico, pero su trabajo siempre era muy poético: el águila no era sólo un artilugio para demoler el museo, sino una de varias imágenes que Broodthaers, como cualquier poeta tradicional, usaba para crear un universo personal.

**Marcel
Broodthaers**
Fémur de un
Hombre Belga
1964-65
Fémur de una
Mujer Francesa
1965
Hueso Pintado



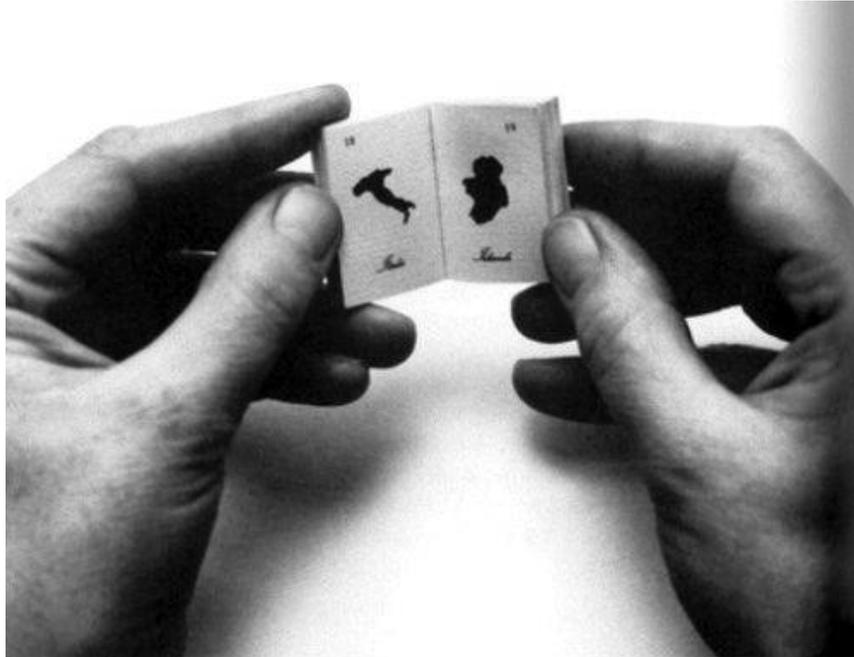
**Marcel
Broodthaers**
*A Voyage on
the North Sea*
1973
Cada página 15
x 7.5 cm



Muchas de sus obras se burlan del absurdo del nacionalismo, como los dos huesos etiquetados como los fémures de un hombre belga y una mujer francesa y que por lo tanto -con aparente lógica- estaban pintados con los colores de esas naciones. La arbitrariedad de los mapas y las representaciones es ridiculizada en *La Conquista del Espacio: Atlas para Uso de Artistas y Militares* de 1975: un pequeño libro en el que los mapas de ocho países son reproducidos al mismo tamaño en siluetas. No podría ser más inútil, pero juega con nuestro gozo por las miniaturas, algo afín quizá a nuestra afición por coleccionar. Si se trata de 'leer', su *A Voyage on the North Sea* juega con cómo definimos una cosa y cómo vemos una imagen. Existe como una película de cuatro minutos y como un libro de treinta y ocho páginas. El libro muestra detalles de un cuadro amateur de la era victoriana de un barco en un mar picado intercalados con fotografías en blanco y negro de un yate. La mayoría de las páginas tienen cuatro detalles, a menudo repetidos, como en el montaje de la edición de la escena de una película, con la cámara entrando y saliendo de la escena. Esto, por supuesto, no es distinto de cómo vemos una pintura, centrándonos en un detalle, regresando, saliendo, recordando otra cosa. La película está organizada, paradójicamente, por los números de las páginas. (Sólo para confundir, Broodthaers también hizo otras dos películas basadas en esta pintura: sistemas y representaciones proliferan en su obra como virus). Ver y organizar (y están íntimamente conectados: es como conocemos y cómo hacemos de ese conocimiento un lenguaje) son los temas principales de la farsa filosófica de Broodthaers. Su propia imagen

se volvió un elemento de esa farsa: ponía fotografías de sí mismo en botellas y jarras en obras que podrían parecer Pop Art pero que, de hecho, son parodias del mismo.

Marcel Broodthaers
The Conquest of Space: Atlas for the Use of Artists and the Military
Cada página 3.8 x 2.5 cm



Quizá la última réplica burlona a los setenta y al triunfo del conservadurismo (Juan Pablo II fue declarado Papa en 1978, Margaret Thatcher fue elegida en 1979 y Ronald Reagan sería reelegido en 1980) vino en 1980 de Art & Language (después de años de discusiones internas y puñaladas por la espalda, ahora sólo tenía dos miembros, Baldwin y Ramsden). Exhibieron una serie de cuadros titulada *A Portrait of V I Lenin in the Style of Jackson Pollock*. La idea, de acuerdo a Charles Harrison, era producir un número de cuadros pequeños de varios temas, estilos y asociaciones culturales. Desde 1977, Art & Language se había concentrado en el tema de, exactamente, qué es lo que representan las imágenes y cómo, subrayando las propiedades materiales de los cuadros como cosas producidas dentro de un contexto histórico específico, más que como manifestaciones de inspiración inducida trascendentalmente. Su objetivo era hacer a un lado la lectura icónica de estas imágenes (el tipo de lectura que se enfoca en lo que las imágenes parecen representar), y enfatizar su 'carácter genético', las circunstancias materiales que habían llevado a su creación. Después de hacer pastiches en varios estilos y temas, los fotocopiaban tres veces y los cortaban para reacomodarlos: el primero era rearmado para reproducir el original, pero los otros dos eran desordenados y mezclados para formar una obra semi-abstracta, similar a los cuadros gestuales de Pollock, pero supuestamente retratando a Lenin. Estaban uniendo dos iconos culturales contrarios: Pollock, el

paradigmático pintor modernista (laureado por la pureza formal de sus obras) y Lenin, el héroe revolucionario por excelencia.

**Art &
Language**
Portrait of V I
Lenin with
Cap, in the
Style of
Jackson
Pollock III
1980
Esmalte sobre
tela
239 x 210 cm



En 1988, cuando se le pidió que explicara este regreso a la pintura aparentemente herético, Ramsden respondió: 'Empezamos a escuchar que describían nuestra obra como arte conceptual clásico, y lo que hicimos fue que organizamos un accidente para la obra. La idea del arte conceptual como una especie de estilo clásico es un chiste. Sabes que el arte conceptual no tiene que ver con palabras en los muros. Se trata de encontrar alternativas para un cuestionamiento crítico y un sentido de ironía corrosiva'.

Hasta el momento, nuestra atención se ha enfocado casi exclusivamente en el arte hecho por hombres trabajando en las democracias occidentales. ¿Era el arte Conceptual algo específico de Occidente? ¿Qué estaba pasando en la Europa Comunista del Este, en Latinoamérica o en la España fascista? ¿Si había un arte Conceptual en estos países, en qué sentido era distinto? ¿Y se terminó también?

En Checoslovaquia, tras el fin del régimen liberal de Alexander Dubček en

1968, la obra de Milan Knizak se había vuelto más introspectiva. Viviendo en las afueras de Praga en una comuna, compuso música de rock y organizaba simples ceremonias que eran menos Dadaístas y más discretas que sus primeras piezas influenciadas por el Happening. En 1971 organizó las *Catedrales Instantáneas*, en las que, en sus propias palabras, 'se construyen círculos con rocas en el fondo de una cantera abandonada. Cada persona trabaja en el suyo. Entonces, cada uno se queda parado en silencio en su círculo, se sienta y dibuja su propio símbolo mágico en el piso dentro de su propio círculo. Después, con un silencioso y monótono zumbido, va con los otros a las rocas colina arriba, desde donde observa los círculos de rocas dejados en el piso de la cantera'. Los participantes no eran artistas profesionales sino un fogonero, una sirvienta, un portero de una bodega, un asistente de ingeniero, un plomero, un obrero y un chofer. Si comparamos esto con los cráteres que Lawrence Weiner explotó en el paisaje o con los que Richard Long hizo en laderas escondidas, nos damos cuenta que aquí hay una dimensión social ausente en la mayor parte del arte occidental -también es anti-heroico y amigable.

Milan Knizak
Templos
Instantáneos
1970-71



Como en uno de sus primeros eventos al aire libre, *Templos Instantáneos*, existía una franqueza, de hecho una inocencia, ya no era posible en occidente. Como la literatura *samizdat* con la que hacía paralelo (manuscritos a máquina pasados de mano en mano), este tipo de arte Conceptual al mismo tiempo era secreto y se trataba de comunicación.

La influencia de Fluxus era más positiva aquí: el juego tenía una calidad transgresora que no podría existir en occidente. Muchos de los objetos hechos en Europa del Este pueden parecer burdos o ilustrativos, como el

Monumento de 1956 (año de la fallida revuelta anticomunista) del húngaro Gyula Konkoly, en el que mezclaba colorante rojo sobre un gran bloque de hielo de modo que lo que parecía una alberca de sangre aparecía por debajo mientras se derretía. No había necesidad de fineza excesiva: Lucy Lippard nunca iba a venir a evaluarlo en comparación con la 'desmaterialización' de Nueva York. Lo que era importante era expresar o problematizar algo tan clara y convenientemente como fuera posible. El eco con el corazón sangrante de Cristo no era desintencionado: mucho arte Conceptual de Europa del Este giraba alrededor de ceremonias, cuasi religiosas o no. '*Era necesario*', alegaba Knizak acerca de estos eventos y ceremonias. 'No había ningún propósito en hacer arte. (No había a quién venderlo y no había museo que exhibiera semejante tipo de obra). Era sólo una manera de comunicarse. Una forma de aprender y enseñar -cómo hacer que la gente escuche, piense y exista'.



Gyula Konkoly
Monumento de
1956
1969
Hielo y
colorante

En la Unión Soviética durante los setenta, aquellos artistas que no encajaban con las formas oficialmente aprobadas del arte, que previamente se habían conformado con mostrar su obra en las casas de unos y otros, empezaron a trabajar con proyectos Conceptuales y performances. Andrei Monastrysky, el teórico del grupo Acciones Colectivas, señaló que 'en Rusia, donde no hay mercado para promover objetos artísticos, no vale la pena crearlos. Es por esto que muchos artistas que trabajan con objetos abandonan Rusia rumbo a Occidente. Sólo los artistas como nosotros pueden sobrevivir aquí, porque no hacemos "cosas", sino, más bien, percibimos el arte como una forma de existencia. Dado que los viajes son restringidos en Rusia, decidimos iniciarlos saliendo de casa, construyendo

“ciudades” imaginarias, esos son nuestros performances'. Acciones Colectivas había sido fundado en 1975 por siete artistas y poetas muy influenciados por John Cage y su noción de dejar que se escuche el silencio. Los participantes eran invitados a verse muy adentro en el campo, donde podría ser que vieran una cuerda de 7 km extendida a través del campo, o ser instruidos a caminar desde un campo nevado y regresar por la misma ruta. Le tocaba a cada participante interpretar su propia experiencia. Stalin había llamado a los artistas 'los ingenieros del alma humana', pero estos artistas querían regresarle esta responsabilidad al espectador.

**Grupo
Acciones
Colectivas**
Tiempo de
Acción
1978



**Komar &
Melamid**
Autorretrato
doble como
Lenin y Stalin
(de la serie
Arte Sots)
1972



Así como el arte Conceptual en Occidente era hecho en oposición al formalismo y a menudo producido, paradójicamente, en términos formalistas, del mismo modo el arte del Este era hecho en oposición al Realismo Socialista y a menudo tenía la pinta de ser como una versión 'en

esteroides' del realismo. Así que, cuando Vitaly Komar y Aleksander Melamid, dos artistas jóvenes que trabajaban en colaboración, hicieron su primer ensayo sobre lo que ellos llamaban 'Arte Sots' en 1972, era un retrato del padre de Melamid en la más grandilocuente parodia de un arte que ya de por sí era grandilocuente.

Erik Bulatov
Horizonte Rojo
1971-72
Óleo sobre tela
140 x 180 cm



En el Este, el arte Conceptual no estaba necesariamente en contra de la pintura. Los artistas de los países comunistas estaban reaccionando contra un estilo de pintura en particular, más que contra una teoría idealista de la misma. Esto está evidenciado por las pinturas de Eric Bulatov, que superficialmente parecen arte Pop pero, de hecho, eran *détournements* del Realismo Socialista. En un cuadro de 1971-72, *Horizonte Rojo*, una franja en rojo y dorado bloquea nuestra visión del horizonte, destruyendo la vista panorámica. Aunque está en los colores patrióticos de la Unión Soviética, destruye la apacible vista marina que la gente esperaba. Otro lenguaje había sido introducido abruptamente en el lenguaje de las promesas Soviéticas. La tradición de la pintura era, como afirmaba Bulatov en una entrevista, muy diferente a la de Occidente: 'incluso desde el siglo XIX hay distinciones reconocibles. En Occidente una pintura es, básicamente, un objeto correctamente a la moda (sin tener en cuenta cuestiones de calidad), mientras que en Rusia es un desafío'. Su entrevistador, el artista Ilya Kabakov, estaba de acuerdo: 'lo que cuenta con nosotros, sobre todo, es la forma en que el cuadro es entendido. Su valor no está en la cosa misma sino en su interpretación, su mensaje. No juzgamos al objeto, sino lo que nos dice'. Kabakov, quién se había involucrado periódicamente con

Acciones Colectivas, se interesaba por la naturaleza cotidiana de la vida Soviética, los rituales de vivir en un departamento: el verdadero tema del 'realismo' debían ser cosas como el calendario del servicio de basura. Típico en él, Kabakov trata un calendario semejante con cierta seriedad estética.

Ilya Kabakov
Horario de
Recogimiento
de Desechos
Esmalte sobre
masonite
150 x 210 cm

За чистотой!		Расписание бизнеса поочередно бедра № 24 подвезд. 6 улица п.п. В. Бардина № 35 в Бауманского р-на.					
1979 г.	Владимир И. Сидоров	Ирина П. Петрова	Май Илья	Илья Илья	Владимир И. Сидоров	Владимир И. Сидоров	
1980 г.	Ирина П. Петрова	Май Илья	Илья Илья	Илья Илья	Владимир И. Сидоров	Владимир И. Сидоров	
1981 г.	Владимир И. Сидоров	Ирина П. Петрова	Май Илья	Илья Илья	Владимир И. Сидоров	Владимир И. Сидоров	
1982 г.	Ирина П. Петрова	Май Илья	Илья Илья	Илья Илья	Владимир И. Сидоров	Владимир И. Сидоров	
1983 г.	Владимир И. Сидоров	Ирина П. Петрова	Май Илья	Илья Илья	Владимир И. Сидоров	Владимир И. Сидоров	
1984 г.	Ирина П. Петрова	Май Илья	Илья Илья	Илья Илья	Владимир И. Сидоров	Владимир И. Сидоров	

Grupo Nido
Intento de
media hora por
materializar a
Komar y
Melamid
5 de octubre de
1978



Como siempre, el contexto cambia el significado: la pieza del grupo Nido *Intento de media hora por materializar a Komar y Melamid*, en el que los tres miembros del grupo se quedaban viendo a sillas con los retratos de los dos artistas con los que solían trabajar, parecería una mera charada Fluxus en Occidente, pero en el Este, tenía una cierta profundidad. Komar y Melamid se habían ido a Nueva York y la acción fue interpretada en el día de 1978 en el que inauguraban su primera exposición en el emporio capitalista. Un proyecto de Nido de 1981, *Acerquémonos un metro*, involucraba a cada uno de ellos en un lugar diferente del mundo, cavando un hoyo de un metro de profundidad de modo que, literalmente, se

acercaban un metro entre sí, incluso si esa cercanía era, efectivamente, únicamente simbólica.

Grupo Nido
Acerquémonos
un metro
Belyaev
1977



También sería erróneo asumir que los artistas en la Europa del Este eran naïve o no tenían una formación correcta: *Mitologías*, de Roland Barthes, fue traducido al polaco antes de ser traducido al inglés. En Polonia, Jarosław Kozłowski estaba produciendo obra tan sofisticada como cualquiera en su análisis de cómo entendemos la realidad. En *Metafísica*, una exposición en la influyente galería Foksal en Varsovia, proyectó una imagen de un interior cualquiera en la pared. Cada objeto estaba numerado. Una grabadora enunciaba en inglés, francés, alemán y polaco: 'Número 1. ¿Qué es esto? Es un cuarto. ¿Es un cuarto? Número 2. ¿Qué es esto? Es una silla. ¿Es una silla?' La cédula de la exposición agregaba otro elemento a este catequismo: '¿Qué es esto? Es metafísica. ¿Esto es metafísica?' 'La realidad legitima al arte, el arte, a su vez, introduce orden y le da una dimensión metafísica a la realidad', remarcaba Kozłowski. El año siguiente, en una muestra llamada *Física*, colgó una fotografía idéntica a la de la proyección, del mismo tamaño y en la misma pared. El año después de eso, en una exposición llamada *ICSs*, sólo se veían los números mientras una grabadora describía los objetos ausentes: pobres, atractivos, despedazados, impresos, peludos, dañados, baratos, pálidos, azules. Para Kozłowski, las actitudes no sólo eran forma sino un comportamiento ético: 'en arte, aunque no sólo ahí, la actitud se materializa a sí misma en la acción, a través de actos de elección conscientes, tomados en confrontación con los eventos o las situaciones que demandan la definición de la posición de uno'. Eventualmente, como los artistas en Occidente, Kozłowski abandonó sus exploraciones lingüísticas. 'Noté que me estaba sintiendo más y más cómodo con ellas. Disfrutaba de componer varias configuraciones conceptuales, hacer combinaciones con más y más

juegos ingeniosos y paradojas de la lógica. De nuevo, sentí la necesidad de abandonarlo, salirme de la “estupefacción por la forma”’.

**Jaroslav
Kozłowski**
Metafísica
1972
Texto y
fotografía
Tal como fue
instalada en la
galería Foksal,
Varsovia



What is it?
Qu'est que c'est?
Was ist das?
Co to jest?

It is a metaphysics.
C'est une métaphysique.
Das ist eine Metaphysik.
To jest metafizyka.

Is it a metaphysics?
Est-ce une métaphysique?
Ist das eine Metaphysik?
Czy to jest metafizyka?

Quizá los artistas de Europa del Este estaban más desilusionados por el 'fracaso' del arte Conceptual que los de Occidente. 'Al principio, el arte Conceptual era considerado como una oposición a la corrupción de la consciencia y a la ética burguesa del artista. El que esto haya sido comprobado por sus contrapartes en Occidente,' escribieron los yugoslavos Zoran Popović y Jasna Tijadović, 'que el arte Conceptual sólo era una perpetuación de la tradición burguesa occidental, ha sido sentido profundamente por ciertos artistas yugoslavos'. El grupo OHO había empezado a hacer obra tipo Fluxus en 1966, se movieron al arte de la tierra y después, en 1970, crearon formas lingüísticas, pero lo dejaron todo en 1971. Otro grupo, <EKÔD, habiendo ayudado a traducir y publicar textos de Burgin, Kosuth y Art & Language, aparentemente estaban tan horrorizados al descubrir que las obras de arte Conceptual occidental se estaban vendiendo en \$10,000 cada una que también lo dejaron. Pero, en general, los artistas en Europa del Este sólo lo sobrellevaron y, de hecho, parece que allá se hizo más arte Conceptual después del 'fracaso' que antes de él.

Grupo OHO
Sin título (de
Proyectos de
Verano)
1969
Plata sobre
gelatina
8.9 x 14 cm



Los artistas que trabajaban bajo regímenes fascistas o militares en España y Latinoamérica adoptaron estrategias Conceptuales similares por razones similares. En Cataluña, el poeta Joan Brossa, quien antes había vivido de importar libros ilegales a España, hizo 'objetos poema', que eran una reprimenda al sentido común de un régimen torpe y represivo. Fue una inspiración para toda una generación de artistas catalanes jóvenes como Ferrán García Sevilla o el Grup de Treball quienes en una de sus acciones hicieron un mapa de las rutas a la prisión tomadas por los 113 delegados a la asamblea regional que fueron arrestados por los fascistas el año anterior.

Joan Brossa
Burocracia
1967
Poema objeto
30 x 23 x 1.5
cm



Victor Grippo
Construcción
de un horno
rural
tradicional
para hacer pan
1972



En una plaza pública en Buenos Aires, en 1972, Victor Grippo construyó un horno. Por dos días, él y algunos colegas hornearon pan y se lo dieron a los que pasaban. Entonces la policía vino y lo destruyó. La noción de un arte basado en compartir y en la comunidad, más que en la individualidad y en el control, era inaceptable. El horno era uno específicamente rural, y su colocación dentro de la capital llamaba la atención por la dramática división entre la ciudad y el campo en Argentina. El 'concepto' de Grippo para el horno era como sigue:

Construcción de un horno rural tradicional para hacer pan.

Intención: trasladar un objeto conocido en un determinado entorno y por determinada gente, a otro entorno transitado por otro tipo de personas. **Objeto:** revalorizar un elemento de uso cotidiano, lo que implica, además del aspecto constructivo escultórico, una actitud.

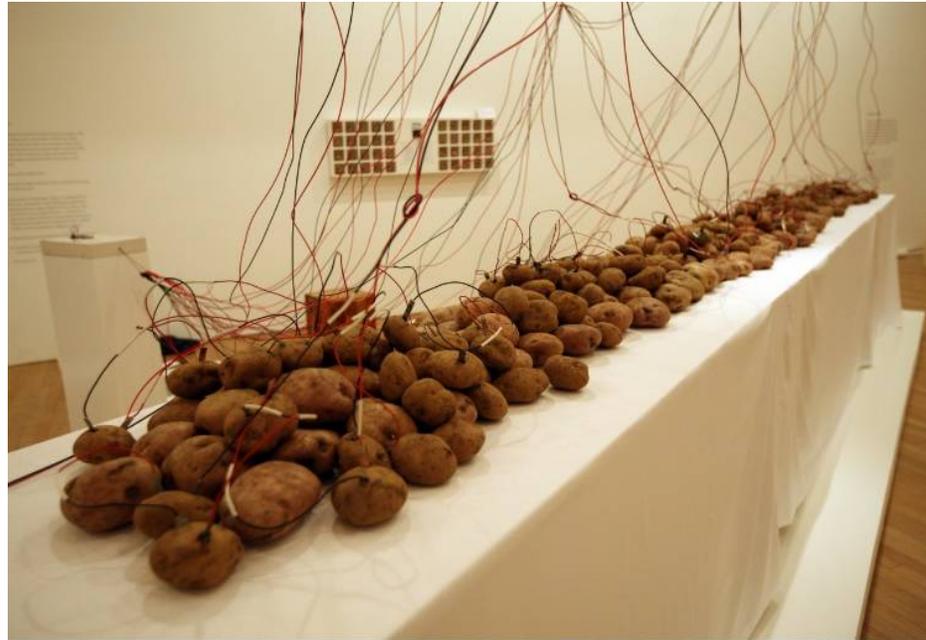
Acción:

- a) construcción del horno
- b) fabricación del Pan
- c) partición del Pan.

Resultante pedagógica: describir el proceso de construcción del Horno y

de la fabricación del Pan. La distribución de un folleto. Será posible la participación del público mediante un intercambio de información.

Victor Grippo
Analogía I
1977



En otras obras a partir de 1970, Grippo usó papas, la comida arquetípica de los pobres en el continente americano. A menudo, las papas estaban conectadas a medidores electrónicos que mostraban cómo es que estos tubérculos generaban energía. Dispuestos en mesas grandes, también evocaban comidas comunales y la dignidad de la vida ordinaria.

Cildo Meireles
Cruceiro del
Sur
Cubo de pino y
roble
h.0.9 cm

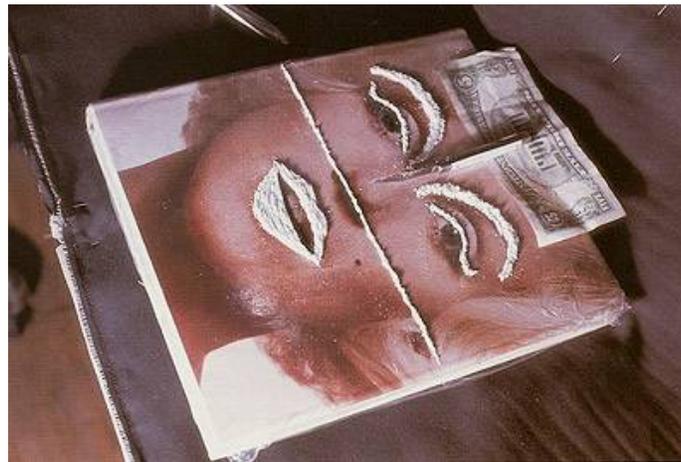


El brasileño Cildo Meireles estaba menos interesado que Grippo en procesos científicos convencionales y, en lugar de ello, dirigía su atención a procesos que tenían un elemento alquímico en ellos. Ya desde principios de su carrera contemplaba el espacio, lo evocaba de maneras paradójicas y poéticas. Su *Cruceiro del sur* es un pequeño cubo hecho de partes iguales de pino y roble, árboles que en Tupi -una de varias lenguas amazónicas- representan seres míticos. Cuando son frotadas entre sí, estas maderas

producen fuego, y Meireles especifica que su cubo, por pequeño que sea, debe ser colocado en un área individual de al menos doscientos metros cuadrados. También llama la atención la energía potencial contenida dentro de la materia, a pesar de ser aparentemente insignificante.

Mientras, Hélio Oiticica estaba viviendo en Nueva York, perdiendo ese sentido comunitario que tanto lo distinguía al principio de su carrera. En retrospectiva, las obras que había hecho allí usando cocaína tal vez representan mejor la tranquila autoindulgencia de un periodo en que el sentido de lo comunal parecía estar dando paso a la 'generación Yo', cuando la fantasía reemplazó a la acción.

Hélio Oiticica
Quasi-Cinema
Block
Experiments in
Cosmococa,
CC3
MAILERYN
1973



8

¿En dónde estaban? *El Curioso Caso de las Mujeres Artistas Conceptuales*

You seem not to be listening
Nico, 'You forget to answer', 1974

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal como un significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo.

Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, Otoño de 1975

Así como fue el momento del arte Conceptual, el final de los sesenta, también había sido el momento en que el Feminismo comenzó como movimiento masivo. Aunque al parecer muy pocas mujeres hacían arte Conceptual. En muchas formas el Feminismo funcionaba como un movimiento separatista, así que quizá no es de sorprender que las artistas Feministas trataran de establecer un ambiente sólo para ellas, lejos del patriarcal mundo del arte. Dado el tono en contra del sistema y la inclinación liberal del arte Conceptual, no obstante, el que fuera rechazado por tantas mujeres artistas, o el rechazo de estas por los artistas Conceptuales, sigue siendo desconcertante.

Una respuesta puede ser que había mujeres artistas Conceptuales, pero que eran ignoradas por la prensa de arte sexista. En respuesta a aquellos que alegaban que no habían mujeres artistas Conceptuales, Lucy Lippard organizó una exposición itinerante titulada *7,500*, de veintisiete artistas mujeres, incluyendo a Hanne Darboven, Christine Kozlov y Adrian Piper, en 1973. Para asegurarse de que la exposición pudiera itinerar, la obra de cada artista debía caber en una caja. Mucha de la obra tenía que ver con temas de identidad o experiencia femenina. Laurie Anderson tomó fotografías de todos los hombres que se le habían insinuado. Mierle Ukeles declaró que el personal de limpieza de cada museo, generalmente mujeres, eran artistas. La mayoría de las reseñas eran escritas por hombres y eran desdeñosas, no obstante, las pocas reseñas de mujeres eran positivas, y la exposición se volvió el lugar de muchas discusiones sobre identidad,

discriminación en el mundo del arte y los múltiples estereotipos de la 'mujer' y el 'artista'. Estas discusiones, quizá, eran más importantes que la obra misma.

Vista de
instalación de
7,500 en el
Walker Art
Center, Nueva
York, 1973



Una segunda respuesta puede ser que las mujeres artistas que hacían piezas igualmente críticas no eran clasificadas como Conceptuales porque su obra era diferente en algunos aspectos, especialmente en su negativa a rechazar la emotividad. Dado su estatus poco privilegiado, un arte crítico hecho por mujeres, Feministas o no, frecuentemente era hecho no sólo en respuesta al arte 'de los hombres', sino que también era una parodia de él. Cuando Ana Mendieta, una artista estadounidense de origen cubano, le hizo un irónico homenaje a Duchamp en 1972, era declaradamente político -se hizo un bigote con los pelos de la barba de un amigo, del mismo modo que en *LHOOQ*. También era fetichista, como ella misma señaló: 'Lo que hice fue transferir su barba a mi cara. Al transferirla, quería tomar un objeto de un sitio y ponerlo en otro. Me gusta la idea de transferir cabello de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona'. También es un revés del readymade de Duchamp, pues ya no es la cara lo que es el readymade sino el cabello mismo: en resumen, el objeto o fetiche del poder masculino se vuelve el readymade. Dado que hoy día sabemos, por la biografía de Calvin Tomkins, que Duchamp tenía una total aversión al vello femenino, era más irónico de lo que probablemente ella misma pensaba.

Ana Mendieta
Facial Hair
Transplant
1972



Muchas de las primeras obras de Mendieta involucraban el uso de sangre. 'Creo', dijo, 'que es una cosa poderosa, mágica. No la veo como una fuerza negativa. La verdad, la tomé porque estaba trabajando con mi sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban metidos en el arte conceptual y estaban haciendo cosas muy limpias'. Mendieta no veía su trabajo como arte Conceptual, pero en algunos aspectos, corría en paralelo a él. En una pieza de 1973, usó sangre casi del mismo modo en que Buren o Toroni usaban 'pintura': había sangre derramada afuera de su departamento y fotografió a la gente que se detenía a verla. Como readymade, no estaba usando franjas u objetos indistintos, sino un material con el que todo mundo reacciona subjetivamente.

Ana Mendieta
Rape Scenes
1973

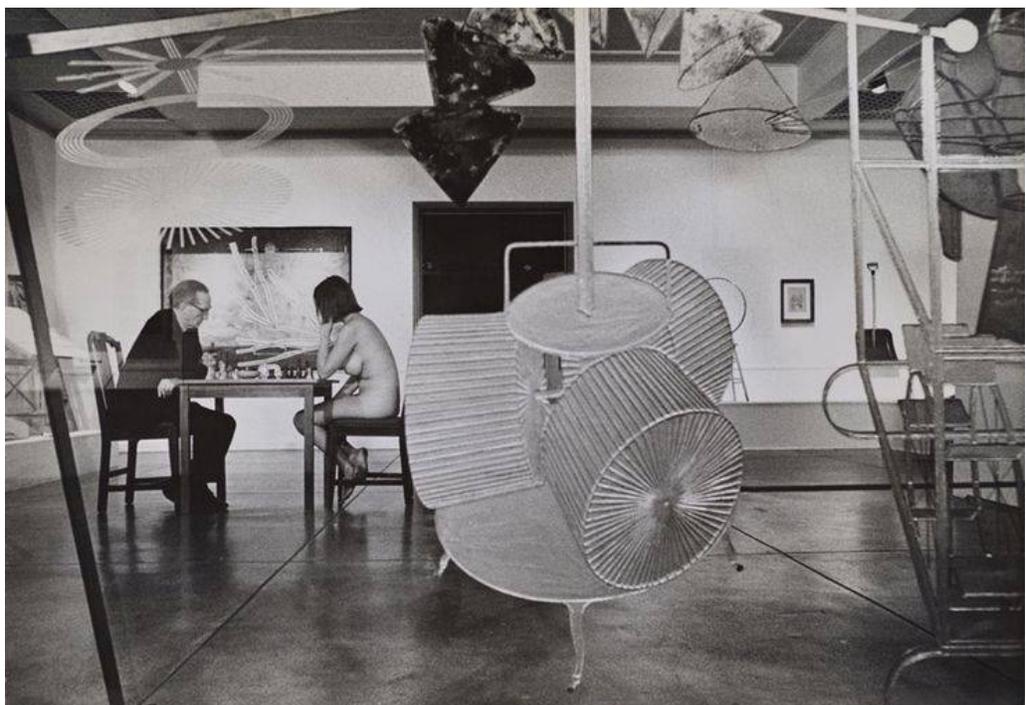


Mientras su obra avanzaba, este tipo de simbolismo se volvió más pesado -un desarrollo típico de muchas mujeres artistas de ese periodo. El aspecto juguetón, tan crucial en mucho del arte Conceptual, era reemplazado por

un abierto sermoneo. Su obra más polémica era *Rape Scenes*. Tras la violación y asesinato de una estudiante en su escuela, invitó a amigos y colegas a su departamento, en donde la encontraron amarrada a una mesa, desnuda de la cintura para abajo y llena de sangre; platos rotos y más sangre estaban desparramados por todo el piso. La mujer -la víctima- se había vuelto el objeto de arte: el readymade. Esto podía ser visto como un intento por reclamar su propio cuerpo y los de otras mujeres del poder del hombre, que los volvía sexo, arte u objetos -como está ejemplificado por la inundación de pornografía que en aquel entonces atiborraba las librerías.

Ciertamente el sexismo estaba latente entre los artistas Conceptuales, aun cuando no fuera tan endémico como en otras áreas. Por ejemplo, en sus primeras obras en fotografía, tanto Baldessari como Huebler mostraban cuerpos femeninos desnudos, aparentemente, sin pensar en las políticas de representación de género. Pero quizá la imagen arquetípica de la mujer en el arte Conceptual de los sesenta estaba en las fotografías de Duchamp jugando ajedrez con una mujer desnuda en su exposición retrospectiva de 1963. Muchos supusieron que Duchamp lo había arreglado todo, y que la mujer, cuyo cabello cubría su rostro, era de hecho, en plena tradición Surrealista, un maniquí -un otro verdaderamente sin voz y sin nombre, un portador de significado pero, definitivamente, no un productor de significado. De hecho era una chica llamada Eve Babitz, una amiga de Walter Hopps, el director del museo. Pero la elección de Wasser por dejarla sin rostro en las imágenes y el que Duchamp lo supiera era sintomático de ese periodo.

Julian Wasser
Marcel
Duchamp
jugando
ajedrez con
Eve Babitz
vistos a través
del Gran Vidrio
en el Pasadena
Museum of Art,
1963



Las mujeres comenzaban poco a poco a rechazar dichas posiciones sin rostro ni voz, y también rechazaban la pose individualista, macha y heroica de los hombres. Según una historia de 1967, mientras Jim Morrison estaba en ácidos en el Castle, una casa de huéspedes en Los Angeles, subió a la cima de la torre con su entonces novia, Nico, y subieron por el estrecho parapeto. Le dijo a Nico que lo siguiera, pero ella se rehusó. A menudo, esto se cuenta como un acto de loco heroísmo rock, como Jim Hendrix quemando su guitarra, pero la visión de Nico era diferente: 'Le dije "¿Por qué?", y no pudo responderme. No era un acto positivo, ni un acto destructivo; no cambiaba nada. ¿Así que, por qué debía hacer algo tan vano sólo por seguirlo? No era algo espiritual ni filosófico. Era un borracho exhibiéndose'.

La obra de Hannah Wilke, como la de Mendieta, se trataba de reclamar el derecho de la mujer a representar su propio cuerpo. Famosa por ser guapa, a menudo aparecía desnuda en sus performances, apropiándose irónica y conscientemente de las formas y poses que una Feminista en ascenso identificaría como sintomáticas de la cosificación patriarcal de la mujer, tanto social como culturalmente. Por ello, a menudo se ha criticado a Wilke de narcisismo y exhibicionismo, pero ella sostenía que celebraba la sexualidad femenina. En esta ambivalencia, su obra ha ganado un público más sensible en una generación post-Feminista.

Hannah Wilke
What Does
This
Represent?
What Do You
Represent?
(Reinhart)
1978-1984



Sus performances y las fotografías que de ellos resultaban a menudo eran agresivamente polémicas, como en *What Does This Represent? What Do You Represent?* (Reinhart), en la que se sentaba, desnuda y con tacones, con las piernas abiertas, rodeada de pistolas de juguete, ametralladoras y otros juguetes. Los fetichistas tacones, las formas fálicas de las pistolas, todos estos objetos están asociados con hombres o niños, de modo que sugería que la mujer desnuda y los juguetes eran equivalentes en su estatus como objetos de gratificación y entretenimiento masculino. Paradójicamente, también se encuentra en una posición de control sobre esos deseos. Lejos de quedar potencialmente como la víctima de la cosificación masculina, podría decirse que la elección de Wilke por hacer eso revierte la balanza del poder, burlándose del espectador y jugando con la ambigüedad de la mirada deshumanizante, un proyecto que desarrolló durante toda su vida. La pieza redirige el slogan de Reinhardt especialmente a las políticas de representación de género.

El rechazo del Feminismo hacia el Modernismo estaba basado en objeciones políticas y de género, así como estéticas: la escultura y la pintura sobre lienzo parecían inseparables de la retórica masculina del héroe que el discurso Feminista estaba intentando romper. La colaboración era otra estrategia usada frecuentemente para escapar de esto, junto con el uso de técnicas 'artesanales menores propias de lo femenino' como el tejido. Si la obra de estas artistas parece emotiva y declamatoria en muchos casos es porque, conscientemente, estaban reclamando toda un área de discusión: sus vidas y sus cuerpos, la representación de los mismos.

La obra de Martha Rosler está más separada y es más cínica en sus procedimientos, y por lo tanto es más fácilmente reconocible como un tono de lo Conceptual. Tomando el hecho de que la televisión a menudo era vista como una proveedora de respuestas, y que tenía un aire espurio de imparcialidad, Rosler hizo vídeos que exponían suposiciones codificadas culturalmente, apuntando así a su fragilidad y sus perniciosas implicaciones. En *Semiotics of the Kitchen*, Rosler aparece parada frente a la barra de una cocina. Empieza a recitar el alfabeto, levantando un utensilio de cocina para cada letra ('Aceite, Batidora, Cuchillo') e ilustrando mecánicamente cómo se usaba cada uno de los artículos, clavando el tenedor, moviendo la cuchara en el aire, golpeteando ruidosamente un tazón de metal con un batidor de huevos. Cuando llega a las últimas seis letras, deja de mostrar objetos y lanza cuchilladas en el aire. Al mismo

tiempo que es una parodia del estereotipo de la mujer como una extensión de la cocina, también es una parodia de la semiótica (el estudio de los signos y los símbolos que era conducido por Roland Barthes, Umberto Eco y otros).

Martha Rosler
Semiotics of
the Kitchen
1975
Stills de un
video en
blanco y negro



La obra de Adrian Piper, aunque en un principio estaba claramente influenciada por su participación con Seth Siegelaub, se volvió más y más politizada, enfocándose en su posición como una artista mujer de raza mixta. En abril de 1970 creó *Untitled Performance for Max's Kansas City*, que describió en 1981 de la siguiente forma: 'Max's era un ambiente de arte, repleto de Consciencia del Arte y sobre la Consciencia del Arte. Sólo caminar en Max's implicaba ser absorbida por la Consciencia Autoconsciente colectiva del Arte, ya fuera como objeto o como colaboradora. No quería ser absorbida como colaboradora, porque eso significaría que mi propia consciencia fuera copada y modificada por la de los demás. Significaría permitir que mi consciencia fuera influenciada por sus percepciones del arte, y exponer mis percepciones del arte ante sus consciencias, y yo no quería eso. Siempre he tenido una veta individualista muy fuerte. Mi solución era privatizar mi propia consciencia tanto como fuera posible, privándola de cualquier estímulo sensorial de aquel ambiente; aislarla de toda retroalimentación táctil, auditiva y visual. Al hacer esto, me presentaba a mí misma como un objeto pasivo, silente y secreto, aparentemente listo para ser absorbido dentro de sus consciencias como un objeto. Pero aprendí que la absorción absoluta era imposible, porque mi pasividad *voluntaria* como objeto implicaba actividad y elección agresivas, una presencia independiente confrontando el ambiente de la

Consciencia del Arte con su autonomía. Mi objetualidad se volvió mi subjetividad'. El problema, como siempre, era cambiar la manera en que las mujeres se veían a sí mismas y cómo eran vistas por otros. Dada la manera en que las identidades eran impuestas sobre ellas, la autoconsciencia era un tema aun más problemático para las mujeres de lo que era para los hombres. Si la mirada masculina determinaba cómo actuaban las mujeres, entonces era esencial una crítica de esa mirada y de las representaciones que conllevaban.

Adrian Piper
Untitled
Performance
for Max's
Kansas City
1970



Susan Hiller había trabajado como antropóloga antes de mudarse de los Estados Unidos a Londres en 1970, donde ha vivido desde entonces. Como muchas artistas mujeres trabajando en esa época, Hiller evitaba la idea de arte Conceptual como un medio basado en las palabras y describía su linaje artístico como una amalgama de Fluxus y Minimalismo. Mucha de su obra ha sido una meditación sobre aspectos olvidados o poco explorados de la cultura popular. Una de las primeras manifestaciones de esto es su proyecto (comenzado en 1972) titulado *Dedicated to the Unknown Artists*. Al presentar más de 300 postales recolectadas de centros turísticos costeros británicos, cada una con la leyenda 'Mar Agitado', Hiller sienta un

foro para el debate, dado que estas postales son curiosas en muchos sentidos. Por cada pregunta que surge, varias respuestas se presentan por sí solas. ¿Son las postales una obra de arte, y si lo son, el rol de Susan Hiller al colocarlas es el de la curadora o el de la artista? Quizá la respuesta a la primera pregunta puede ser encontrada en una declaración de la teórica literaria Susan Stewart, a la que la misma Hiller ha citado en relación con sus obras basadas en colecciones: 'la colección no está construida por sus elementos: más bien, llega a existir por su principio de organización'. *Dedicated to the Unknown Artists* ha sido exhibida, desde 1976, como una instalación de catorce paneles grandes en los que las postales son montadas junto con gráficos y mapas. También hay un juego de notas en las que Hiller registra las reacciones y reflexiones que la creación de esta obra ha provocado en ella. Al escribir sobre ellas, Hiller ha dicho, 'amamos estas imágenes porque congelan un momento que de otro modo nunca podríamos ver'. ¿Pero por qué nos gusta ver estos mares encrespados? ¿Por el romanticismo detrás de las borrascosas ráfagas de viento? ¿Su elemental destructividad? ¿Las olas pretenden provocar el encantador terror de lo sublime o sus arrebatadas erupciones deberían apuntar a metáforas más animales?

Susan Hiller
Dedicated to the Unknown Artists
 1972-76
 14 paneles
 Cada panel 66 x 104.8 cm



Es importante tener en mente que no todas las mujeres que hacían arte en este periodo querían ser identificadas exclusivamente dentro del movimiento de las mujeres, y Susan Hiller es uno de estos casos. El proyecto podía ser leído sistemáticamente, como si fueran pedazos de cerámica pegados por un arqueólogo o, más íntimamente, como si fuera un diario de sueños. Un aspecto crucial para su obra desde 1972 fue su relación con la escritura automática -en la que ideas e imágenes subconscientes salen a flote- y la forma en que esta revelaba la insustancialidad de la identidad autónoma del individuo.

Annette
Messenger
Mis Castigos
Voluntarios
1972
Dimensiones
generales 188 x
300 cm



Annette Messenger, una artista francesa, toma un acercamiento igualmente oblicuo a la política de género. *Mis Castigos Voluntarios* es una colección de fotografías de los infinitos tratamientos y manipulaciones que las mujeres sufren en busca de la belleza y la juventud. Cataloga un espeluznante despliegue de artilugios a los que se somete el cuerpo femenino: ser planchada, aporreada, electrocutada, descarapelada, amarrada y acorralada. Estas máquinas de belleza de los setenta a menudo parecen instrumentos de tortura. Hay otras fotografías, no obstante, que parecen curiosamente fuera de lugar; ¿cuánta gente -hombres o mujeres- describirían al ejercicio, un jacuzzi o incluso una mascarilla como un castigo?

Las piezas de Messenger tienen una sensación íntima, usa materiales que pueden ser encontrados en casa, y gran parte de la intriga en su obra viene del desplazamiento de estos materiales de su escenario doméstico al espacio público. Los ecos de sus asociaciones íntimas y domésticas chocan con su forma y lugar modificados. Entonces, cuando un espectador se encuentra con sus *Proverbios* de 1974, pañuelos en los que bordó proverbios sobre las mujeres ('Puedes confiar en tu perro, pero nunca en tu esposa', 'A las mujeres se les enseña por naturaleza, a los hombres por los libros', 'Donde hay una mujer, nunca hay silencio'), es probable que la primera reacción sea el reconocimiento de un objeto cotidiano, seguido rápidamente por un acuerdo o desacuerdo con el contenido del mensaje bordado.

Annette
Messenger
Proverbios
1974
Pañuelo
bordado
34.5 x 27 cm

(Traducción:
"La mujer tiene
las faldas largas
y el espíritu
corto")



Sin embargo, sería demasiado simple decir que su obra condena directamente las actitudes o el comportamiento de cada sexo. Como ella misma dijo, 'cuando, como artista, transcribo una receta, estoy imitando un gesto, la actividad práctica de una mujer real, de un modelo de mujer de verdad, pero dentro de esta parodia hay un elemento de admiración'. En contraste con las mujeres trabajando en Estados Unidos, Hiller y Messenger se sienten más felices explorando el campo de la ambigüedad que divide el arte de la política en vez de tratar de unir a los dos. Lo mismo puede decirse de la elíptica y enigmática obra de la artista portuguesa Helena Almeida. Como otras, sus acciones fotografiadas se ven como rituales, pero derivan del proceso de hacer arte más que de un intento por invocar un mito. Normalmente la artista aparece en medio de alguna acción, por ejemplo, pintando sobre su propia imagen.

Aunque quizá eran marginadas y subestimadas en aquella época, artistas como estas serían un importante modelo para una generación posterior tanto de artistas hombres como mujeres, por su acercamiento variado y por enfocarse en temas de subjetividad e identidad así como de

significado. Igualmente crucial era una búsqueda paralela en escritos teóricos, como los de Laura Mulvey (citada al principio de este capítulo), para reconstruir la mirada patriarcal y encontrar formas en que las mujeres artistas podían trabajar. Escritoras como estas eran especialmente importantes en el cambio de la filosofía lingüística a la teoría psicoanalítica y post-estructuralista (como sería explicada por Julia Kristeva y Luce Irigaray) como modelos para el arte.



**Helena
Almeida**
Pintura
Habitada
1976
Acrílico sobre
fotografías
Cada panel 46
x 40 cm

9

Viendo a otros *Artistas usando fotografía*

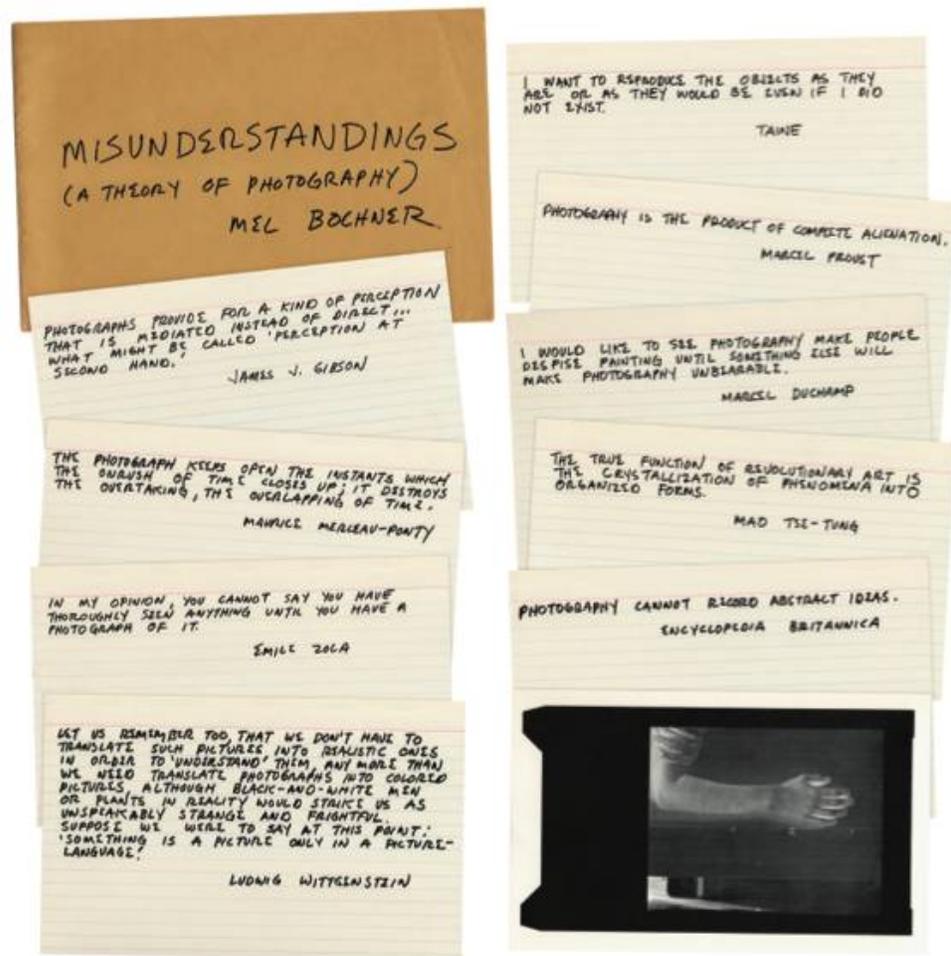
We don't need another hero,
We don't wanna know the way home.

Tina Turner, 'We don't need another hero (Thunderdome)', 1985

Quiero una historia de la mirada. La fotografía es el advenimiento de mí mismo como otro: una astuta disociación de la consciencia de la identidad.

Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*, 1980

Mel Bochner
Misunderstandings (A
Theory of
Photography)
1967-1970
Tarjetas y sobre
manila
Cada tarjeta
12.7 x 20.3 cm



En 1970 Mel Bochner publicó su obra *Misunderstandings (A Theory of Photography)*: un sobre con una fotografía y nueve tarjetas, cada una con una cita de un autor reconocido escrita a mano. Pero la fotografía era paradójica: titulada *Actual size (Hand)*, era una reproducción de una obra anterior de Bochner: una fotografía del brazo y la mano del artista impresas en tamaño real, y tenía que ver con su serie sobre la medición.

Aquí, reducida al tamaño de una tarjeta, ya no era tamaño real y, sobre todo, estaba en negativo. Era un 'malentendido', por no decir una mentira. Y lo mismo aplica para las citas en las tarjetas, en tanto que tres de las nueve fueron hechas por el mismo Bochner. A la fecha, para regocijo de Bochner, nadie ha logrado descubrir cuáles son falsas, y no planea decirlo. Lo que importaba, en lo que a él concierne, no era la fotografía *per se*, sino pensar acerca de la fotografía y cómo la usamos. Esto aplicaba para la mayoría de los artistas Conceptuales que usaban la fotografía.

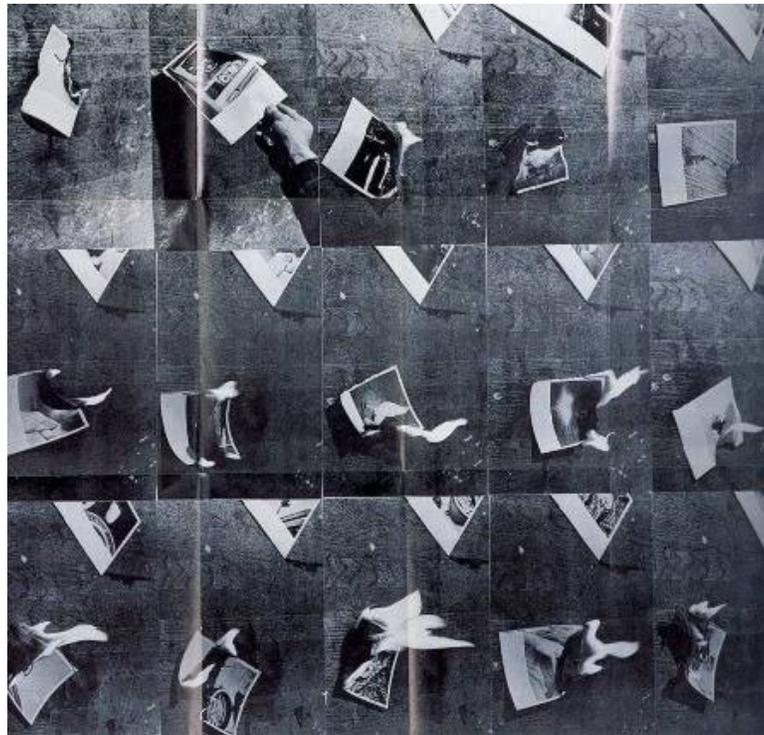
El arte Conceptual ha tenido el mayor efecto posible en cómo es usada la fotografía en el arte, porque no la toma como un medio dado, sino como algo cuyos usos y mecanismos tienen que ser analizados. La fotografía nunca es inocente, sino que está enmarcada por formas de representar que siempre están cargadas ideológicamente. Si el arte Conceptual en su modo lingüístico investiga cómo pensamos y cómo hacemos a otros que piensen, entonces un arte Conceptual de la fotografía debe tratarse de cómo las fotografías son usadas para crear significados. Podría decirse que el corazón del arte Conceptual a finales de los sesenta no era, como suele anotarse, la noción de la obra de arte como algo esencialmente lingüístico, sino más bien como la noción de algo visual y lingüístico simultáneamente. Ciertamente, la combinación de texto y fotografía, gradualmente, se volvió su forma arquetípica.

Sin embargo, suele reconocerse muy poco que esta visión crítica del uso de la fotografía en el arte comenzó con una total resistencia a ella. 'Las fotografías roban el espíritu de la obra', anotó Robert Smithson en una discusión sobre arte de la tierra en 1969. Carl Andre dijo en 1973 que 'La fotografía es una mentira. Me temo que obtenemos una gran parte de nuestros accesos al arte a través de revistas y diapositivas, y creo que esto es fatal, es anti-artístico porque el arte es una experiencia directa con algo en el mundo, y la fotografía es sólo un rumor, una especie de pornografía del arte'. El temor generalizado de que la fotografía era un dispositivo alienante fue resumido por la pregunta formulada a los fotógrafos corresponsales de guerra en Vietnam, '¿Cuando le han disparado a un hombre y está en peligro de muerte, le tomas una foto o vas por ayuda?' Reiner Ruthenbeck había sido un fotógrafo profesional antes de irse a Düsseldorf a estudiar con Joseph Beuys: en 1976 señaló que, 'siempre me gustó la fotografía. Pero después de un rato, encontré que la fotografía te corrompe. Después de un tiempo uno ya no se puede mantener firmemente en medio del mundo. Uno siempre se hace a un lado y lo observa, e incluso en ese caso, lo único que uno ve es un segmento

rectangular de él'. Y, sobre todo, como señalaría Roland Barthes, la fotografía nunca era una imagen de uno mismo, siempre era una imagen de uno como otro.

Aun así, al mismo tiempo, había una aceptación generalizada de que una percepción del mundo afectada por la fotografía ya era algo endémico, así como que el arte era y probablemente sería conocido en primer lugar a través de la reproducción fotográfica. La respuesta del artista Dennis Oppenheim a Smithson en 1969 era que la fotografía estaba próxima a ser más importante. 'Asumamos', agregó, 'que el arte ha abandonado su fase manual y que ahora se interesa más en la locación del material y la especulación. De modo que, más que ser hecha, la obra de arte ahora debe ser visitada o abstraída de una fotografía'.

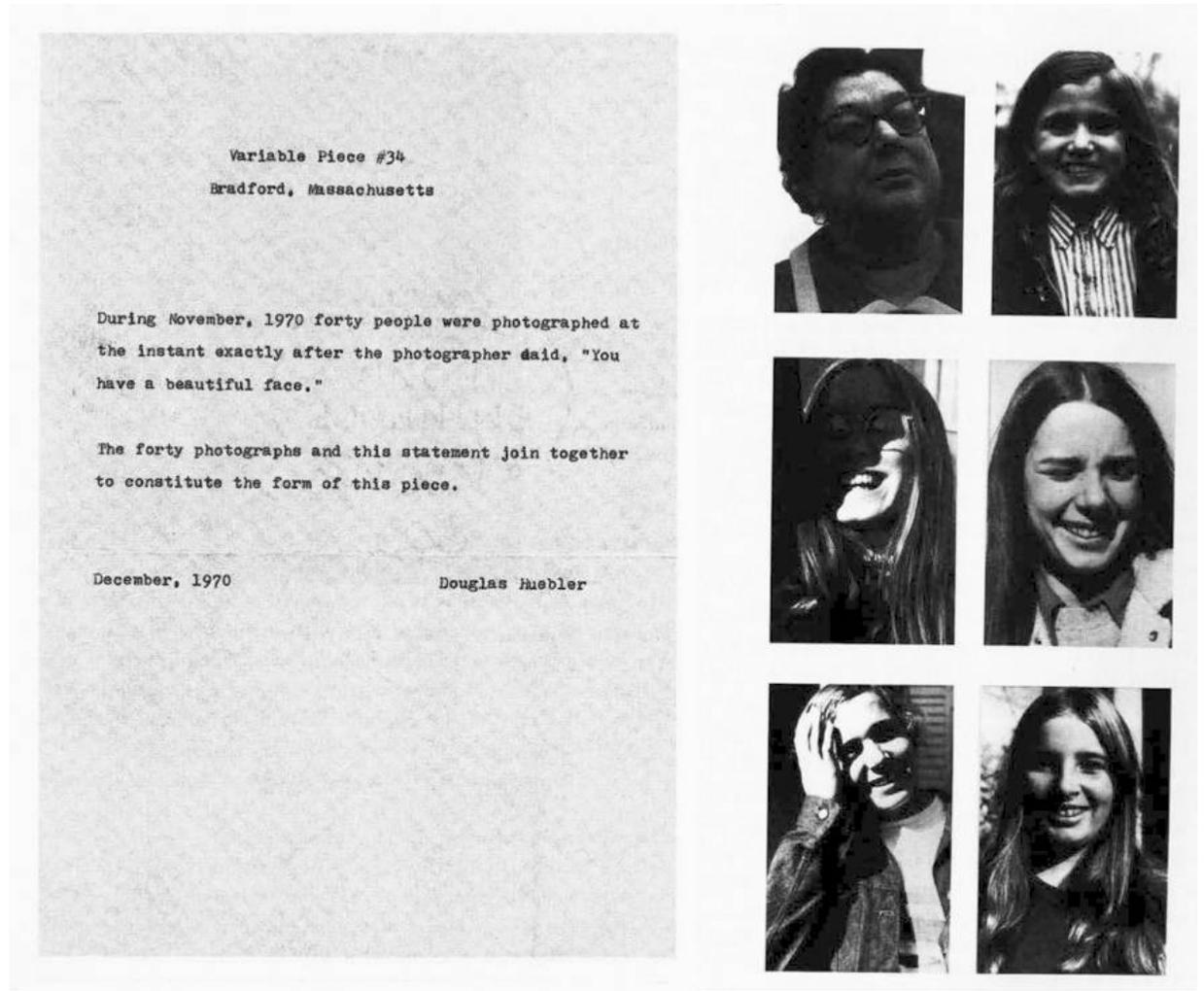
Bruce Nauman
Burning small
fires
1967



El rol inicial de la fotografía en el arte Conceptual era documentar acciones o fenómenos. Esto aplica a las obras de Bruce Nauman. Estas fotografías poseen una cualidad lacónica que le debe mucho a los libros de Ed Ruscha. En un curioso acto de homenaje en 1967, Nauman hizo un libro desplegable titulado *Burning Small Fires*, que consistía de una secuencia fotográfica de él quemando una copia del libro de Ruscha, *Various Small Fires and Milk*. Más a menudo, usaba filme para documentar sus actos y tomaba sus limitaciones como un dispositivo estructural: su cámara corría en carretes de 122 m, por lo tanto, todas sus películas duran nueve minutos. Durante nueve minutos, podía pintarse de negro con

maquillaje, rebotar dos pelotas entre piso y techo o tocar una nota en el violín mientras caminaba en círculos en su estudio.

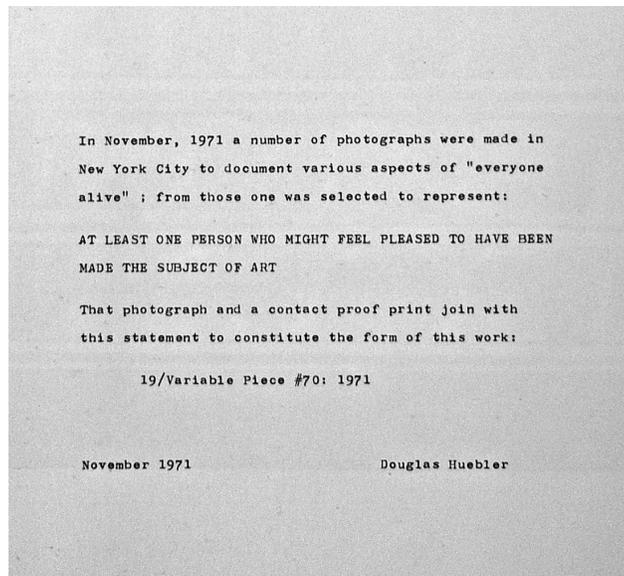
**Douglas
Huebler**
Detalles de
Variable Piece
#34
1970



Del mismo modo, Douglas Huebler había empezado a usar la cámara como un instrumento de registro 'ingenuo'. La mirada ingenua que subyace en muchas de las primeras fotografías hechas por artistas Conceptuales radicaba en que la cámara era un 'dispositivo de copiado sin opinión', como el curador Donald Karshan dijo en 1970. Era una manera de apuntar o indicar algo en el mundo. Esta mirada se volvió insostenible en tanto que los artistas empezaron a notar sus implicaciones ideológicas. Por ejemplo, Huebler se dio cuenta que las personas se volvían demasiado conscientes cuando estaban frente a la cámara. Al dejar el estudio, no sólo estaba entrando en el espacio real, había entrado al 'espacio social'. Su trabajo empezó a reflejar esto: cada fotografía era una transacción social. Por ejemplo, fotografiaba a desconocidos al momento de decirles 'tienes un bello rostro'. Esto hace un eco y hasta cierto grado es un pastiche de las técnicas de los sociólogos y los psicólogos del comportamiento. La manera en que estos científicos construían archivos de este tipo de datos a

menudo era arremedado por los artistas Conceptuales.

Douglas
Huebler
Variable piece
#70
1971



En el más ambicioso de estos proyectos de archivos, *Variable Piece #70*, Huebler pretendía documentar a todo ser humano vivo. Un elemento de este proyecto inevitablemente inacabado, *100E/Variable Piece #70*, involucraba a Huebler jugando con la arbitraria relación entre las palabras y las imágenes al darle a sostener a la gente uno de ochenta letreros al azar mientras eran fotografiados, cada uno con un cliché escrito en él, como, por ejemplo, 'Una persona tan linda como una foto' o 'Una persona que siempre tiene la última palabra'. Los rituales científicos no sólo eran parodiados discretamente, también eran usados para darle significado a la experiencia cotidiana. Como el crítico Jack Burnham dijo en 1972, 'Huebler aísla lo mundano en una serie de pequeños actos estéticos. La función del arte es ese sentido de orientación que acompaña a la constante repetición del acto artístico en el aquí y el ahora'.

Douglas
Huebler
Variable piece
#70 (in
process): 166A
1975-1976



También puede encontrarse un interés en lo cotidiano en *Landscape Manual*, del artista canadiense Jeff Wall. Conscientemente desaliñado, como mucho del arte Conceptual de los sesenta e implacablemente anti-romántico, las piezas ven el mundo a través de un parabrisas y un espejo que alude tanto a las *road movies* como a la sensación de estar, pero sin pertenecer al paisaje. Las tachaduras y las correcciones a mano trataban de representar un modo de pensar en voz alta y marcar una diferencia con la ingeniosa pero insustancial bitácora de viaje. No obstante, mientras que Huebler ha seguido usando la cámara como 'un aparato duplicador cuyo operador no hace decisiones "estéticas"', Wall habría de volver a acoger, por razones a considerar, lo 'estético'.

Jeff Wall
Landscape
Manual
1970

Once these photographs are processed, there are several uses to which I might put them. For example, someone might be invited or constrained to hold the 36 small photographs on his lap in a moving car, flip through them as the car moves along, and attempt to "relate" them to a particular journey. I might bury them alongside the roadway or try to have them published in an automobile magazine. The car, just by its very nature & seemingly unconsciously, has created here a vast defeated region in which all information is ren-

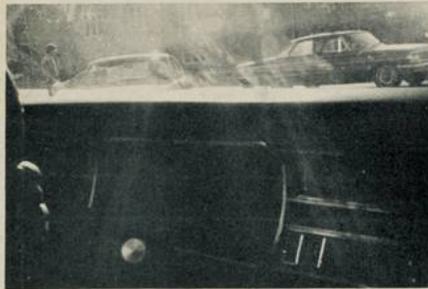


PHOTO 33 TIME 4:35 P.M.
SUN BREAKING

dered useless through the continuous and apparently imperceptible (at least to those not speaking this particular language) input of "energy" in the form of simultaneously continuous and apparently fragmented imagery.

In any case, whatever the process to which these small flat casebook photographs are subjected, they will comprise a basic and central factor in the structure of this ongoing analogue for real experience. As the project continues, however, it is becoming more and more apparent that this "ongoing analogue for real experience" is a great deal more "real" than much "other" experience—which is considered ceaselessly to be insistently "real". The high degree of self-consciousness in this analogical situation never detracts from its immediacy, but instead distinctly intensified that immediacy, meanwhile adding a functional precision. For art-making, this condition reduces one's needs—on all levels—to the near-zero point. (see photos attached)



attached photo - (extension)
precise drawing - away inter-
sections - interlocked (multiple)
possibilities etc.

A - possible (future) LOCATION



attached photo (reflection-extension)
Note - divisions (further
projected movement within A & B

TWO CAR RIDES

The two car-rides are—in another way of speaking, two aspects of the same car ride. That is, one of the car rides is a "reconstruction" of the other car ride, using photographs, maps possibly, written accounts, film-strips, tape recordings, even verbal accounts by some of the people involved in the car rides.

John Hilliard
Camera
recording its
own condition
(7 Apertures,
10 Speeds, 2
Mirrors)
1971
Fotografías
sobre cartón
sobre perspex
216.2 x 183.2
cm

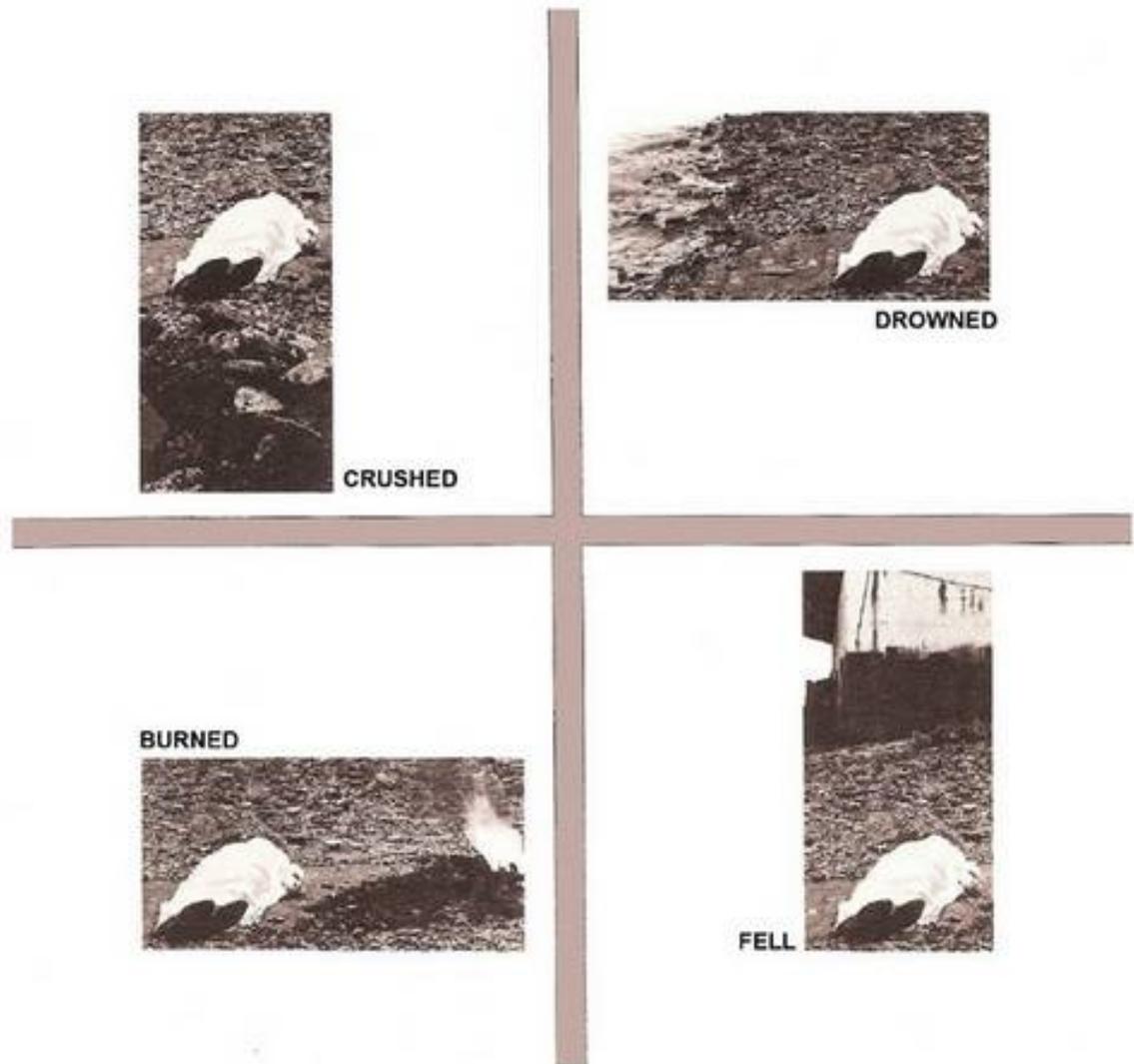


El inglés John Hilliard había comenzado como escultor y, como muchas de sus esculturas eran efímeras o para un lugar específico, era esencial documentarlas con su cámara. Eventualmente se dio cuenta que, en efecto, sólo estaba haciendo esculturas para fotografiarlas. Se preguntó entonces: '¿Por qué no, de hecho, concentrarme en la fotografía?' Al año siguiente, Hilliard tomó el paso lógico de cambiarse enteramente a la fotografía y empezó un análisis sistemático de cómo la cámara creaba significado. Todos los mecanismos de la cámara eran explorados: cortes, enfoque, exposición, revelado. El título *Camera recording its own condition* sugiere irónicamente que la cámara hace esto por sí misma, aunque podemos ver el cabello largo de Hilliard detrás de ella, con su dedo en el disparador. La retícula contiene setenta diferentes imágenes de la cámara, graduadas de acuerdo a siete aperturas y diez diferentes tiempos de exposición. Obviamente, la fotografía aquí no estaba dando una imagen de la 'realidad', sino diferentes versiones de la realidad, que eran más o menos 'verdaderas'.

Cause of death? de Hilliard, es una de varias obras que investigan cómo los recortes a una imagen pueden afectar el significado. Una fotografía de un cuerpo con una sábana encima cortada de cuatro diferentes maneras; en la que es mostrado cerca del agua tenemos la leyenda 'Ahogado'; donde tenemos la leyenda 'Caído' hay un puente encima. La 'verdadera'

fotografía, por supuesto, tendría las cuatro opciones. Pero sabemos que los periódicos editan las fotos para dar a entender una historia en particular. La obra también es una investigación sobre el sugestivo poder de la toma. Como Roland Barthes había señalado en su artículo de 1964, 'Retórica de la imagen', las imágenes fotográficas, de hecho, no tienen significados claros y específicos, son 'polisémicas'; es el título, texto o leyenda lo que ancla la imagen a una lectura particular, y esta lectura, al negar otros significados, es represiva.

John Hilliard
Cause of
Death?
1974
Fotografías
sobre cartón 4
paneles, cada
uno 50 x 50 cm



Artistas como Hilliard, cuya obra se presentaba cada vez más bajo la apariencia de fotografías, no obstante, eran muy cautelosos de llamarse a sí mismos 'fotógrafos'. En primer lugar, porque la idea que llevaba a tomar la fotografía y exhibirla siempre era más importante que el objeto final; en segundo, porque no querían que se les asociara con la 'Fotografía de Arte'. La noción de Fotografía de Arte, que dominaba en ese tiempo, estaba aferrada a una vieja noción idealista de creatividad y verdad. Grandes

fotografías eran tomadas por grandes genios. Fotógrafos como Edward Weston o Ansel Adams eran un paradigma de esto. La frase recurrente era la del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, 'el momento decisivo' -esa fracción de segundo de la imagen pura y perfecta, en el que alguna 'verdad interior, más profunda' era revelada al genio fotográfico que la 'capturaba'. (Hablando en términos generales, los fotógrafos que se veían a sí mismos como artistas tomaban fotografías, y los artistas que usaban fotografías las hacían o construían). La Fotografía de Arte, por otra parte, estaba asociada con el voyeurismo. ¿Qué no el tema arquetípico de la Fotografía de Arte era una mujer desnuda (tomada por un hombre)? Pero en las manos de Hilliard y de otros, la fotografía no era usada como si fuera transparente, sino más bien como algo reflexivo, siempre volviendo a sí misma, preguntándose lo que hacía.

Había un sentido cada vez mayor de que, en un nivel teórico, había algo intrínsecamente malo con la cámara y la manera en que exponía al mundo. Su punto de vista fijo y monocular parecía tratarse, a fin de cuentas, de control y dominación. No era coincidencia que la fotografía fuera un medio tan ideal para la pornografía y la vigilancia. Esto debía ser cuestionado. Debía haber no sólo una crítica de la representación, sino una crítica de la visión.

Una alternativa al acercamiento estructural de Hilliard, de encontrar cómo funcionaban la fotografía y el acto de ver, era examinar cómo era usada -entenderla en su contexto social y humano. Era necesario, por lo tanto, no tanto tomar fotografías, sino recolectarlas y examinarlas -tal como Hiller y Messenger habían hecho.

El artista de Düsseldorf Hans Peter Feldman empezó a hacer libros pequeños con algunas fotografías banales que se había encontrado o que había tomado él mismo. A menudo, exhibía estos libros colgando de cuerdas, como si fueran tan insignificantes y mundanos como ropa secándose. Tomar uno de estos pequeños libros y ver sus fotografías con el grano reventado de rodillas de mujeres, montañas o zapatos, sólo daba un vestigial placer voyeurista -y, más importante aun, al espectador se le hacía consciente del acto de observar. En 1972, en una de las entrevistas más ingeniosas que *Avalanche* haya publicado, respondió a preguntas con fotografías. P: '¿Te atrae la idea de trabajar a gran escala?', R: Una foto de un puesto lleno de revistas. P: '¿Podrías ser más específico sobre la relación de tu trabajo con el lenguaje?', R: Una foto de una chica en minifalda en una cabina telefónica. P: '¿Alguna vez consideras las

implicaciones políticas de tu trabajo?', R: Una foto de las juventudes Hitlerianas en una exposición de arte. P: '¿Cómo defines a la escultura actual?', R: Una foto de una silla.

**Hans Peter
Feldman**
Bilder
1968-1971

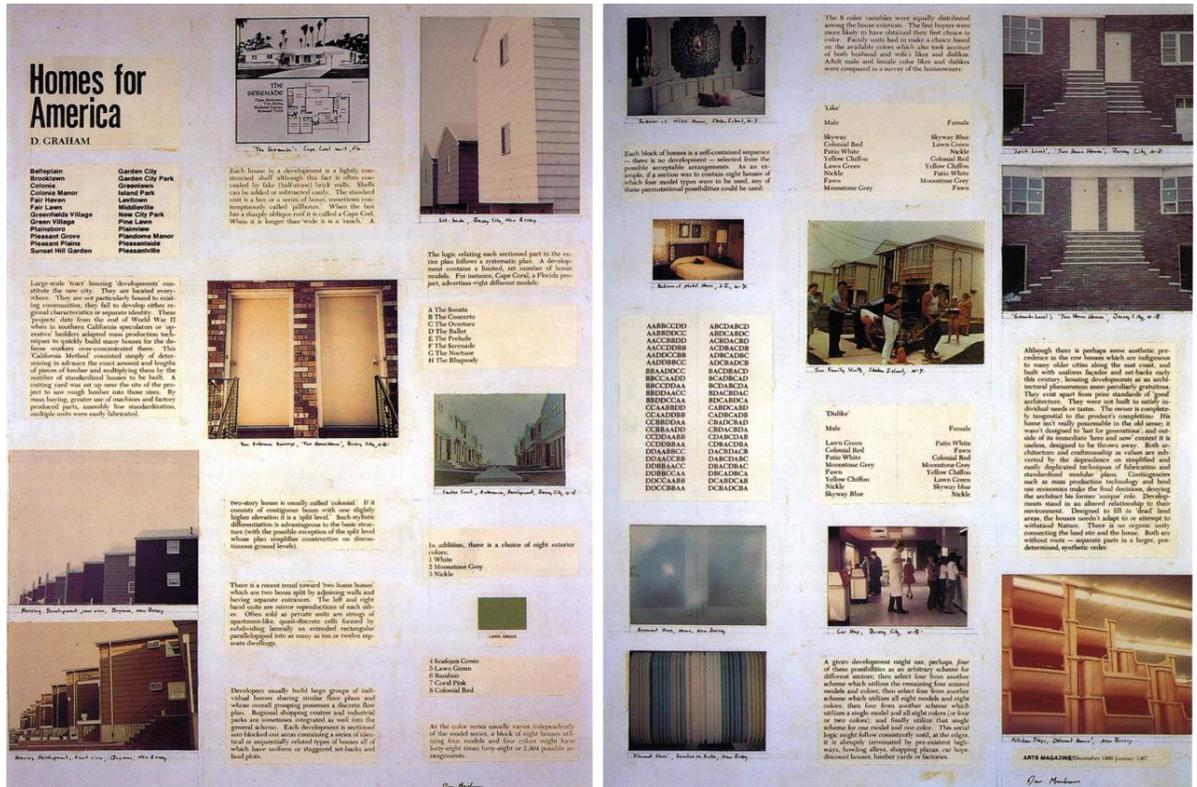


Con Feldman, constantemente existe la sensación de que sus imágenes, aunque sean banales y proliferen infinitamente, de algún modo retienen memorias o están ahí reemplazando un recuerdo. En la película de 1963 *Les Carabiniers*, dirigida por Jean-Luc Godard (quien tuvo una profunda influencia sobre los artistas con sus brutales traslapes entre imágenes y texto), los dos héroes regresan de sus aventuras, pero lo único que tienen para enseñarle a sus novias es una variopinta selección de postales viejas. El patetismo de las fotografías como emblemas de vidas alguna vez vividas era importante para Feldman y esto es en lo que su obra posterior se enfocaría. Como Barthes señala, una fotografía -como cualquier documento- siempre viene del pasado.

Hay también un patetismo en el color de las fotos instantáneas de *Homes for America* de Dan Graham, pero la obra está plagada de ironía. El color estaba asociado con fotos de vacaciones y las brillantes imágenes de *National Geographic*, en tanto que la 'fotografía de arte' era casi exclusivamente en blanco y negro: la distancia que marcaba con la realidad acentuaba una naturaleza puramente 'estética'. Esta es una razón para el uso del color de Dan Graham en *Homes for America*. Originalmente quería publicar la obra en una revista como *Esquire*, para que funcionara como un sorpresivo agregado, como en su anterior pieza, *Figurative*, que había aparecido en *Harper's Bazaar*. Pero sólo pudo conseguir que la publicaran en *Arts Magazine* y, sin entender del todo de qué trataba la obra, cortaron

todas las fotografías salvo una. Ahora, normalmente la vemos en forma de litografías a partir de la obra original. La obra también existe como un collage de trece fotografías en vez de las siete originales. No hay un estado canónico para la pieza. Las fotografías son documentos poco artísticos, el texto original es abiertamente llano. ¿Es esto arte, un reportaje o una crítica irónica? Hasta este punto, Graham había sido conocido como poeta y, ocasionalmente, como un escritor de crítica -no como un artista. ¿Es una crítica o una celebración de la vivienda suburbana? Es crucial verlo como ninguna de las anteriores y, en vez de eso, verlo como algo provocativamente ambiguo, que existe en un estado intersticio.

Dan Graham
Homes for
America
1966-67
Textos escritos
e impresos,
fotografías
montadas
sobre cartón
Cada panel
101.6 x 76.2 cm

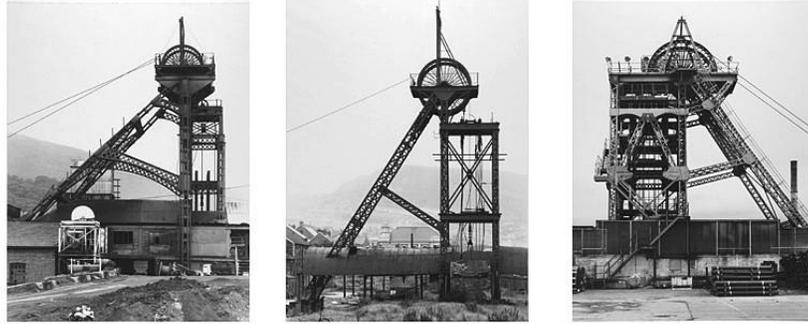


Recientemente, Jeff Wall ha afirmado que esta pieza es la clave para establecer un camino de lo autorreferencial del arte Conceptual hacia un uso constructivo -pero crítico- de la fotografía:

Como mucho del conceptualismo, intenta romper con el dominio de las formas establecidas del arte y articular una crítica de ellas. Pero, a diferencia de los tipos más académicos de arte conceptual, como el practicado por Art & Language, que sólo pudo llegar a un estado paradójico de establecerse a ellos mismos como obras de arte de manera negativa, al enunciar condiciones para el arte que ni ellos mismos tenían intención de cumplir, el formato periodístico de Graham exige que su obra tenga un tema distinguible y separable. En vez de hacer gestos

artísticos que apenas eran poco más que ensayos de principios, como Kosuth o Art-Language harían, Graham le da forma a su análisis del estatus institucional del arte a través de la dinámica de un tema periodístico.

En otras palabras, la obra analiza el estatus del arte y del estado del mundo.



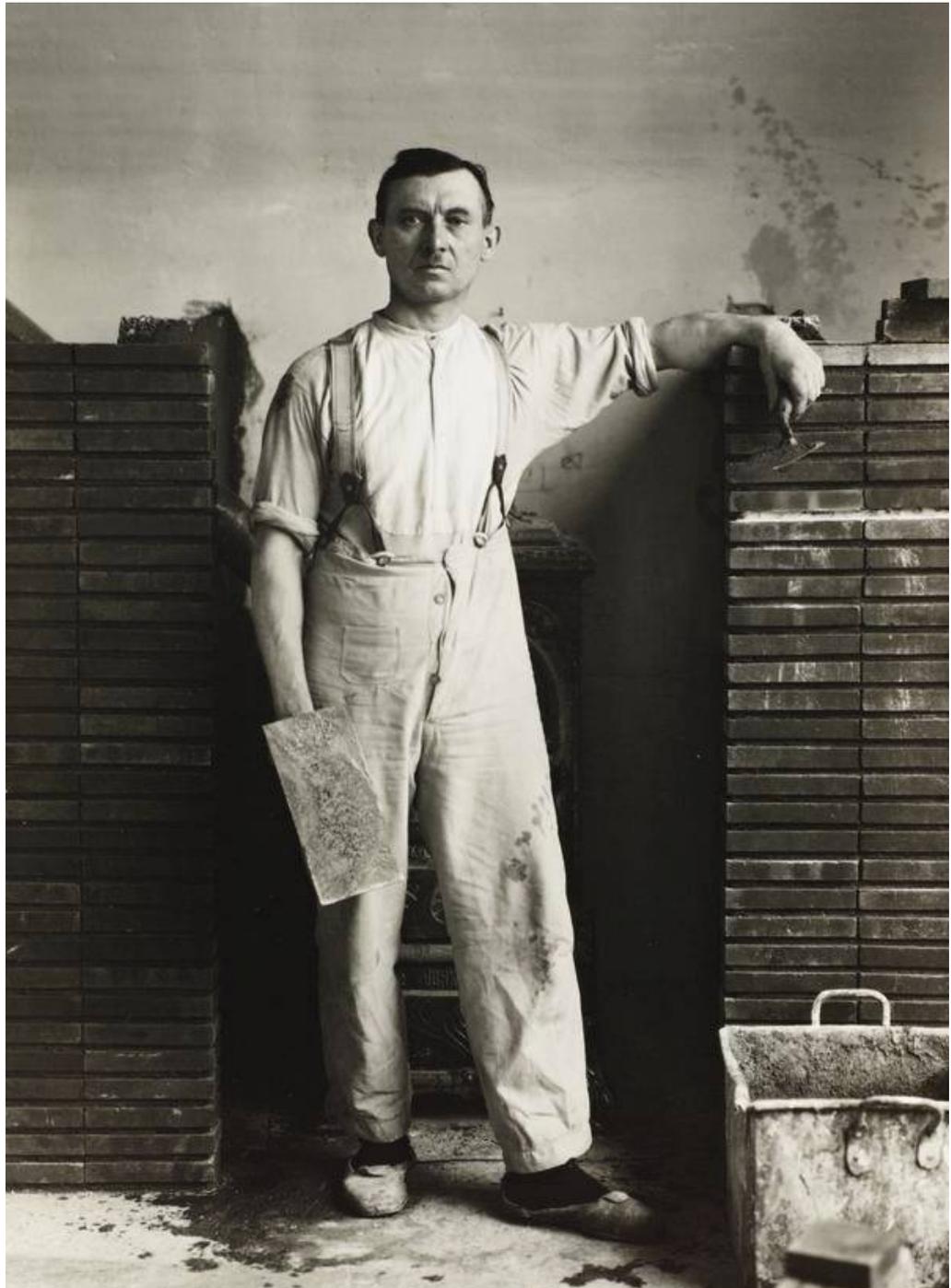
**Bernd y Hilla
Becher**
Torres de
Extracción
1966-1997
Fotografías
blanco y negro
173.4 x 191.1
cm



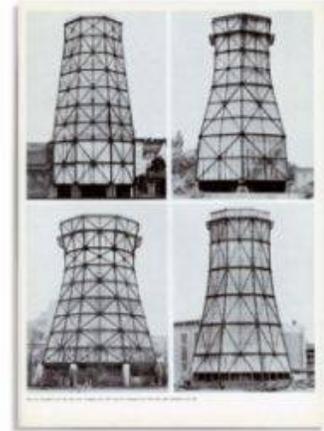
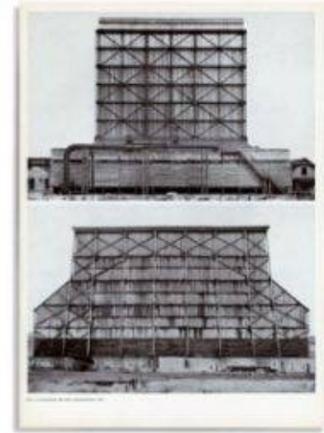
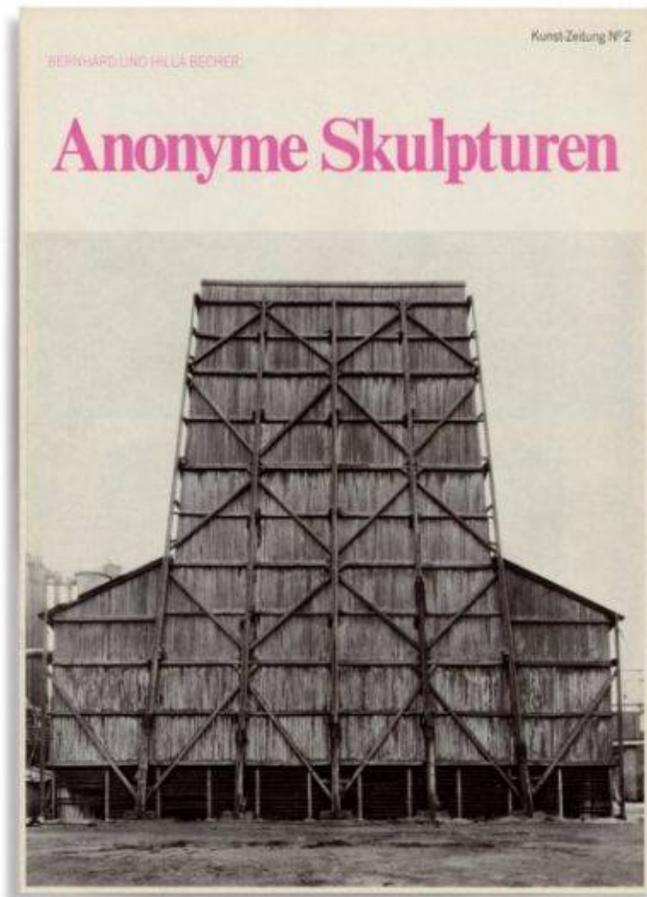
Los dos artistas incluidos en las primeras exposiciones de arte Conceptual que tenían un compromiso definitivo con la fotografía como disciplina eran Bernd y Hilla Becher. Se veían a sí mismos en la tradición alemana de la *Neue Sachlichkeit* o nueva objetividad, que data de los años veinte. El anonimato de su obra y la lógica de su organización le atraía a los Conceptualistas. Su estética parecía Minimalista, su tema eran estructuras cotidianas. Ya desde 1957, Bernd Becher había empezado a documentar monumentos de la industria del siglo XIX inicialmente con dibujos: torres de extracción, torres de agua, casas de campesinos. Muchos de estos

edificios estaban siendo destruidos en aquellos tiempos y eran vistos como monstruosidades. Los Becher vieron una coherencia estética en ellos, una humanidad que debía ser preservada. Influenciados por la fotografía del siglo XIX y el documentalista arquetípico de la sociedad alemana de principios del siglo XX, August Sander, adoptaron una manera de fotografiar que dejó que cada edificio se revelara a sí mismo. Los Becher no estaban tratando de expresarse. Así como en sus publicaciones a menudo usaban una retícula para mostrar las fotos en grupos de nueve o más para dejar espacio a la comparación, al exponerlas en galerías las exhibían en formaciones reticulares.

August Sander
Albañil
1926



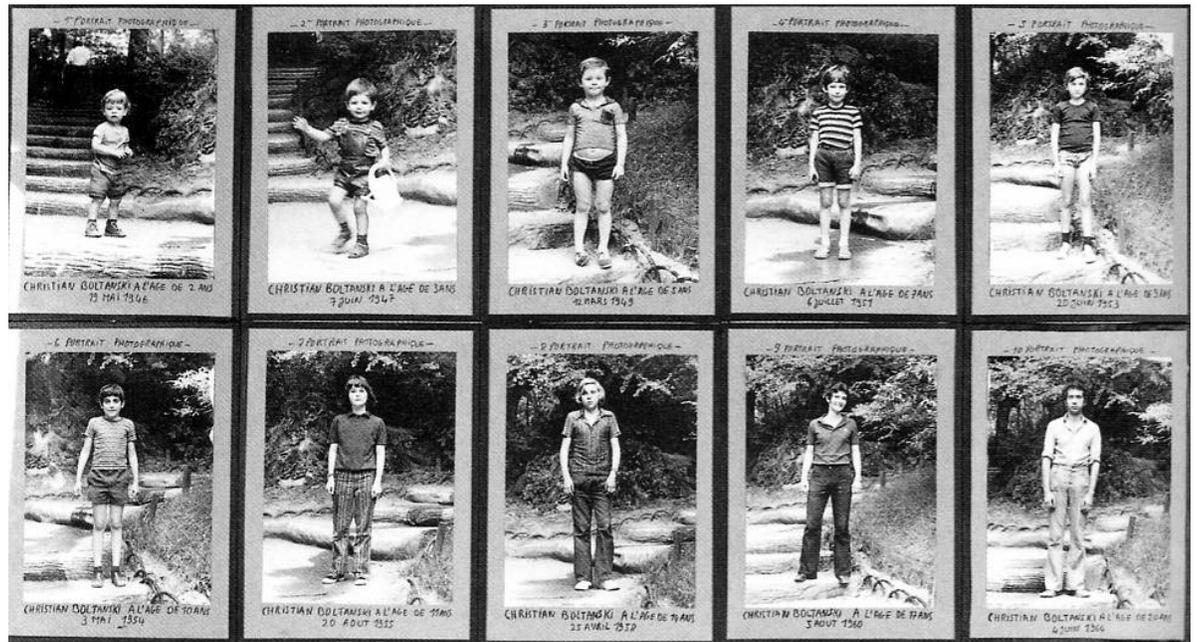
**Bernd y Hilla
Becher**
Esculturas
anónimas
1970



En 1970 publicaron *Esculturas Anónimas: Una Tipología de Construcciones Técnicas*, en donde las descripciones lacónicas de las funciones de los hornos de cal, torres de enfriamiento, hornos, torres de extracción, torres de agua, contenedores de gas y silos eran seguidas de fotografías del tamaño de la página con ejemplos, siempre fotografiados formalmente, sin una sola señal de humanidad. En un breve epílogo, escribieron, 'en este libro mostramos objetos predominantemente industriales en carácter, cuyas formas son los resultados de cálculos y cuyos procesos de desarrollo son ópticamente evidentes. Generalmente son edificios en donde el anonimato es aceptado como el estilo. Sus peculiaridades se originan no a pesar de, sino precisamente por la falta de diseño'.

Otro libro que publicaron el siguiente año, *La Arquitectura de las Torres de Extracción y las Torres de Enfriamiento*, aunque aún estaba organizado por tipologías, contenía innumerables detalles de las estructuras, así como vistas panorámicas de minas de carbón, lo que le daba un contexto tanto geográfico como social. Este libro estaba dirigido más claramente a la arqueología industrial, pero sus imágenes, aunque no replicaban tan claramente las retículas del Minimalismo, anticipaban una obra fotográfica que también buscaba revelar situaciones complejas.

Christian Boltanski
10 retratos
fotográficos de
Christian Boltanski,
1946-1964
1972

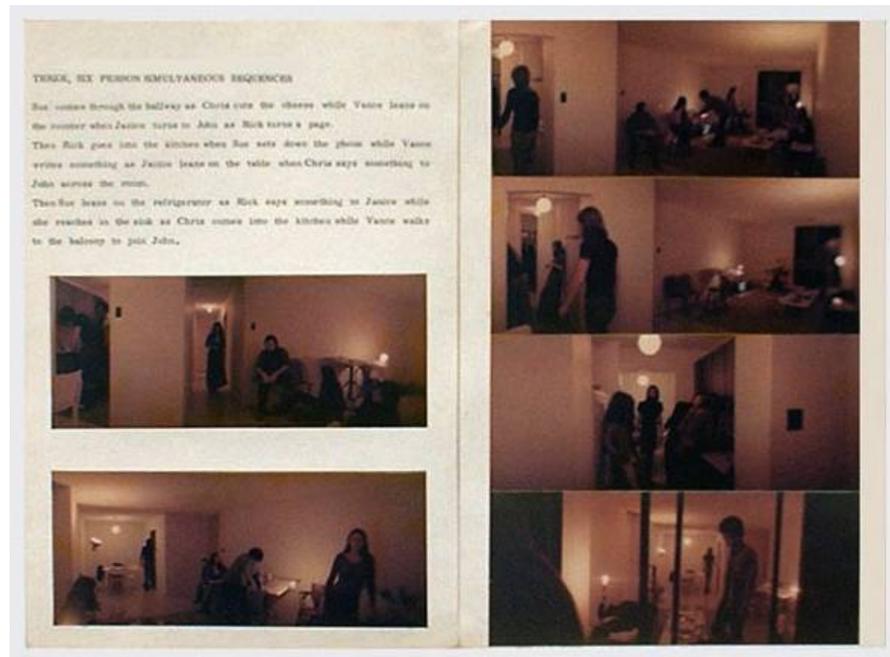


En sus *Variable Pieces* puede que Huebler haya jugado con el engaño, los Becher puede que estuvieran buscando claridad y franqueza, pero el francés Christian Boltanski mentía abiertamente. El patetismo, el engaño y la incertidumbre proliferan en sus primeros libros. En las fotografías que conforman *10 Retratos Fotográficos de Christian Boltanski*, vemos diez imágenes del artista en distintas etapas de su crecimiento hasta la madurez. ¡Qué niño tan lindo era! Pero entonces, con la farsa que caracteriza toda la obra de Boltanski, sufrimos una horrible duda: ¿cómo podía ser un niño delgado a los tres años y ser tan llenito a los cinco?

Aunque cada foto está fechada y tomada en meses distintos, la vegetación y la luz siempre es muy similar. ¿Cómo puede ser? ¿Y cómo es que es que a los catorce años tiene cabello rubio en vez de castaño? Por supuesto, son imágenes de niños a los que Boltanski fotografió en un parque en 1972. La última de las diez imágenes, tal como afirmaba, es de él, pero a los veintiocho, no veinte. Y, por si fuera poco, el fotógrafo no era él, sino Annette Messager.

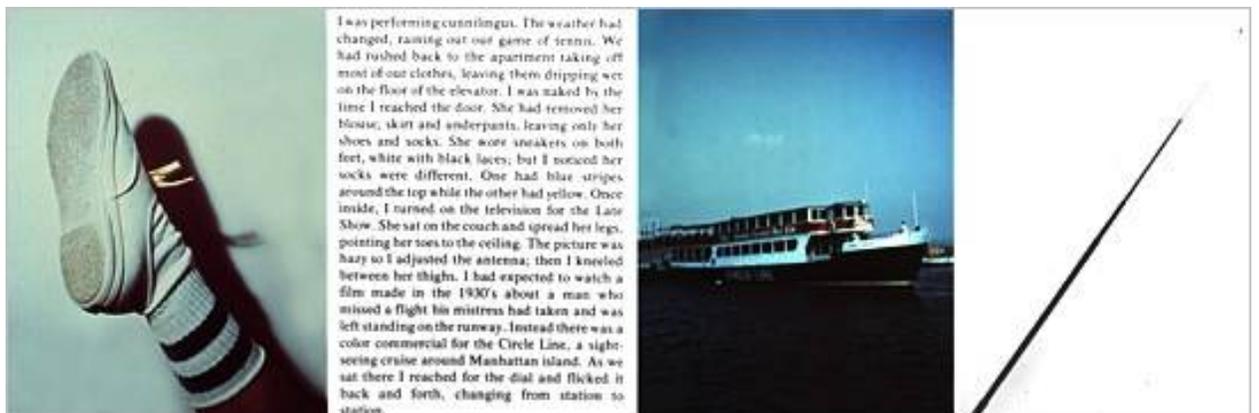
De 1973 en adelante, después de que el galerista John Gibson hubiera montado una exposición llamada *Story*, se vivió un pequeño 'movimiento' normalmente llamado 'Arte Narrativo' -o más bien deberíamos decir que hubo un intento de curadores y marchantes por juntar a aquellos artistas que estaban haciendo arte usando texto e imágenes en una manera más o menos narrativa. Entre ellos estaba John Baldessari, Peter Hutchinson y Bill Beckley. Las narrativas tendían a ser rebuscadas o anecdóticas, con textos e imágenes que a menudo no embonaban muy 'naturalmente'.

David
Askevold
Three six
persons
simultaneous
sequences
1972

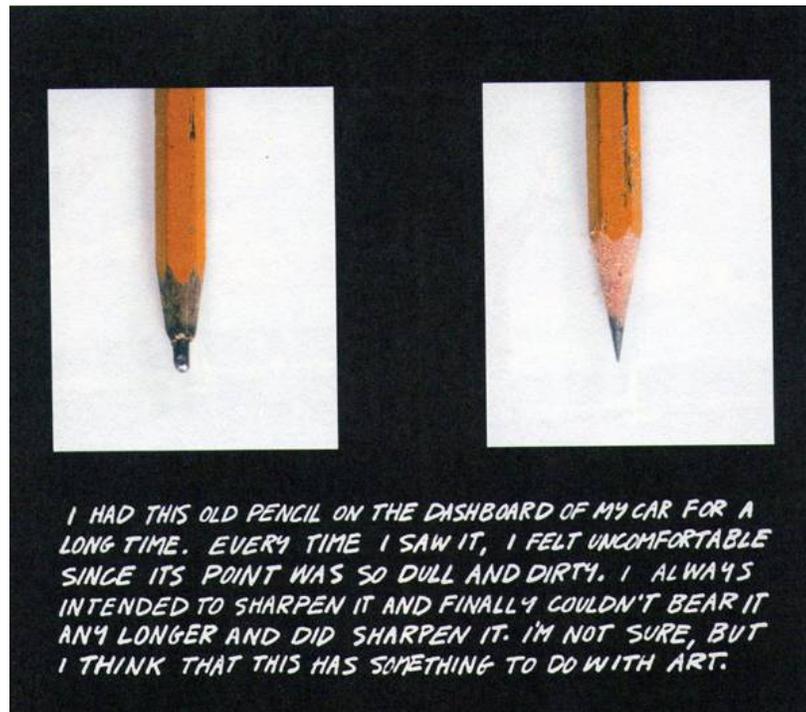


Si *Pencil Story* de John Baldessari es una buena obra de arte, no lo es por su forma bella, porque exprese emociones, porque sea ingeniosa ni porque nos ponga a pensar. Lo es porque es decepcionante, no porque llene nuestras expectativas. La narrativa, por supuesto, había sido excluida del arte específicamente por los formalistas, por lo que era una buena razón para traerla de vuelta; otra razón era el interés en lo cotidiano; otro era el deseo, dada la academización de mucho del arte Conceptual, de ser más accesible. La obra de Bill Beckley, con sus fotografías de gran formato, textos alusivos y sus aparentes desconexiones, es típica de este juego con las técnicas de la publicidad y la fotonovela. Gran parte del arte narrativo era meramente alocado o jugueteón, pero dicho modo se desvía, aunque en una forma más autobiográfica o confesional, en la obra de artistas como Sophie Calle, cuya *Suite Veneciana* de 1983, documenta en fotografías instantáneas furtivas y en entradas en un diario cómo, tras conocer a un hombre, lo siguió a Venecia como si fuera su sombra, imaginando cómo era su vida.

Bill Beckley
The Circle
Line
1974
Fotografías en
cibachrome
101.6 x 304.8
cm



**John
Baldessari**
Pencil Story
1972-73
Fotografías y
lápiz sobre
cartón

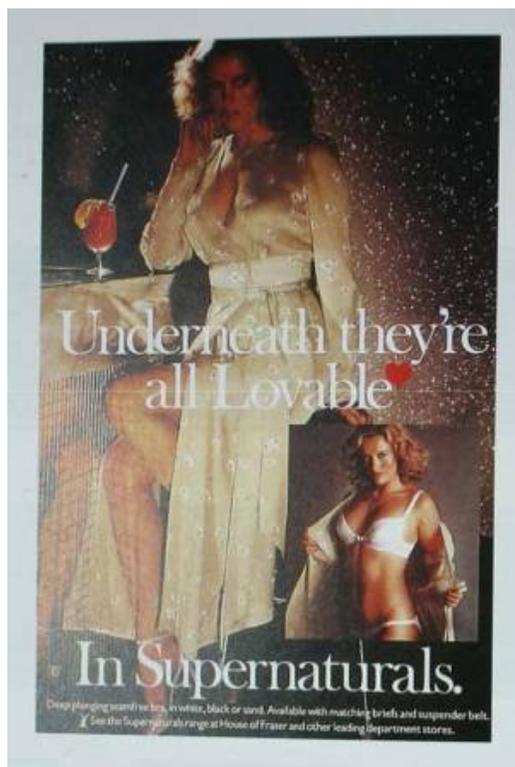


Otra prefiguración de este tipo de obra es la secuencia de dieciocho fotografías, cada una inscrita con una línea de la canción 'Searchin' de The Coasters, titulada *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)* por Bas Jan Ader. En ella, aparecía él mismo dando vueltas por la ciudad en busca de lo poético o lo elusivo. Una vez más, las imágenes no ilustran el texto -batallamos para conectarlos. Nunca pudo terminarse la secuela de la pieza: después de abandonar una exposición en Los Angeles, en la que un coro cantaba canciones de marineros, zarpó desde Cape Cod hacia Holanda, en donde expondría. Pero el artista nunca llegó. Su bote fue encontrado al año siguiente en la costa irlandesa.

Bas Jan Ader
In Search of
the Miraculous
(One Night in
Los Angeles)
1973
18 fotografías
en blanco y
negro, texto



(izquierda)
Underneath
they're all
Lovable
Anuncio, 1979



(derecha)
Portada del
Paris Match
mostrando a
un joven
soldado negro
haciendo un
saludo
Junio-Julio,
1957

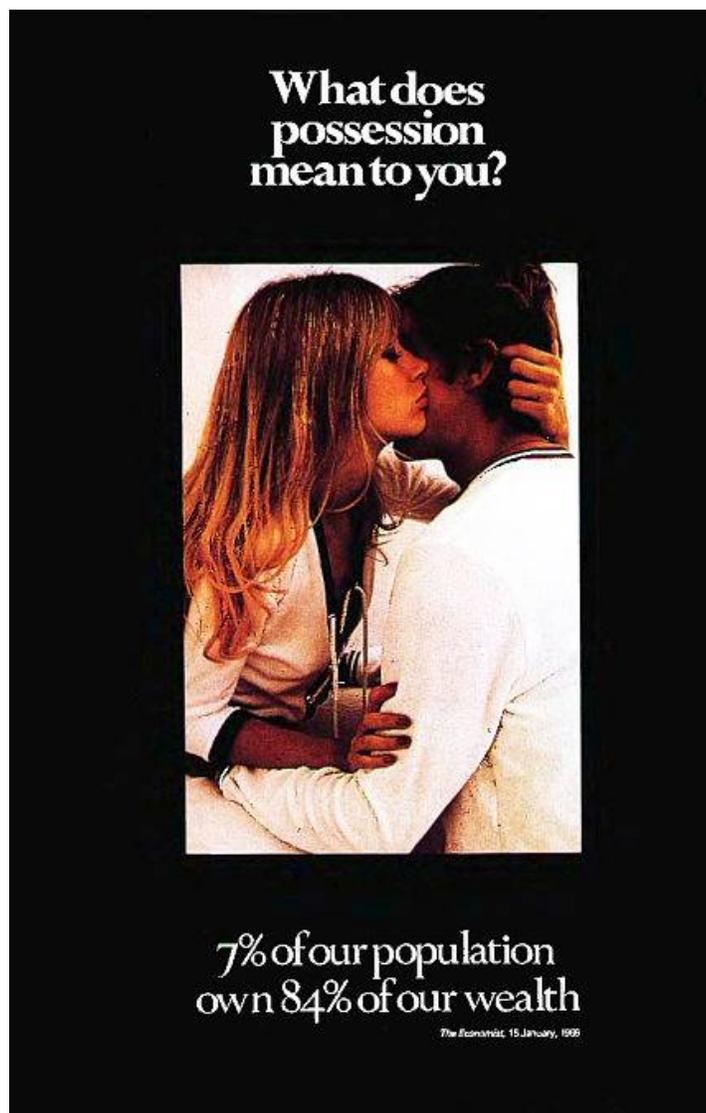


Para muchos, no era la documentación científica ni la foto-historia la que actuaba como un modelo irónico, sino la publicidad. En ella, la ideología o los mitos que estructuran nuestra sociedad y la manera en que actuamos son flagrantemente expuestos. Un anuncio como aquel de un brassiere llamado 'Lovable' -con toda razón odiado por las feministas- es transparente al querer vender un brassiere asociándolo con un cierto estilo de vida, un cierto modo de pensar: que una mujer siempre sería 'sólo' una mujer -femenina, suave, sexy, adorable- incluso si eran abogadas o mujeres de negocios. En su libro de 1957, *Mitologías*, Barthes había mostrado cómo la ideología de una sociedad funciona como un mito, apuntalando las representaciones de modo que las entendamos de una cierta manera: de modo que cuando vio una copia del *Paris Match* con un joven soldado negro haciendo el saludo a la bandera en la portada él, de hecho, vio el Imperio Francés. Sus ojos veían hacia arriba, posiblemente a la bandera tricolor. 'Veó muy bien lo que significa para mí: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin importar su color, sirven fielmente a la bandera, y no hay mejor respuesta a los detractores de un supuesto colonialismo que el fervor mostrado por este Negro al servir a los que supuestamente son sus opresores'.

Como ya hemos visto, en 1973 Victor Burgin estaba buscando formas de convertir la teoría en práctica y crear algún impacto en la consciencia pública a un nivel mayor. Cuando en 1976 le pidieron hacer un póster para

una exposición colectiva en Newcastle upon Tyne, ponderó la posibilidad. Su póster pretendía ser formalmente indistinguible de los cientos que encontramos en paredes y marquesinas en la ciudad (de hecho, Burgin consiguió su foto de un banco de imágenes usado por compañías publicitarias), pero el mensaje era diferente. En lugar de tratar de vender una mercancía, hacía una pregunta: '¿Qué significa posesión para ti?' Debajo había una fotografía de una joven atractiva abrazando a un hombre. Esto se trataba, más que de algo sexual, de un asunto de economía, la posesión era enfatizada con una cita de la revista *Economist* sobre cómo mucho, de hecho, era poseído por tan pocos.

Victor Burgin
Possession
1976



Esta fue la única vez que confrontó a los medios masivos directamente. Terminó viéndolo como algo basado en una noción burda de la ideología: 'el ejercicio se trataba de poner un cierto mensaje en la calle -de nuevo, una noción bastante vulgar de cómo podemos confrontar la falsa consciencia con la verdad desnuda'. La ideología, a través de la lectura de

marxistas tardíos como Louis Althusser y Antonio Gramsci, era más sutil que esto, permeaba a la sociedad y era reforzada por las instituciones, como la educación y el arte. Uno tenía que trabajar a través de estas instituciones, no contra ellas. Uno no podía, de repente, persuadir a las personas para ver la 'verdad desnuda', pero podías tratar de hacerlas pensar en ello. El paradigma de sus siguientes obras fue el seminario o el cuarto de lectura, no el slogan.

Victor Burgin
Possession
1976
Tal como se
colocó en las
calles de
Newcastle en
Tyne



El año siguiente, en Berlín, hizo una serie de ocho dípticos de texto y fotografías titulada *Zoo 78*. En el viejo Berlín Occidental, el zoológico era el centro de la ciudad y era el emblema de una ciudad bajo vigilancia constante. También, alrededor de una estación de trenes cercana, uno podía encontrar tiendas de pornografía y cabinas. En el panel izquierdo de uno de los dípticos vemos, como voyeurs, a una mujer desnuda a gatas, como un animal. Un texto del estudio sobre el control institucional de Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, está sobrepuesto en la imagen. Describe cómo funciona el panóptico de la prisión: un celador puede ver a todos los prisioneros desde la torre central, pero ellos no pueden verlo. Semejante vigilancia, desde la escuela, el lugar de trabajo o la cárcel, asegura nuestro comportamiento en la sociedad moderna. A la derecha, vemos un papel tapiz de motivos florales y un cuadro cursi de la Puerta de Brandenburgo.

Victor Burgin
Zoo 78
1978-79
1 de 8 dípticos
Cada panel
81.3 x 91.4 cm



Podemos acercarnos a estas imágenes en diferentes niveles: leerlas y tener un atisbo de incertidumbre o una referencia cruzada de todas las imágenes y textos, o incluso leer los extensos textos teóricos de Burgin, en los que encontramos una crítica profunda de las políticas de representación. ¿Qué conecta a los tres elementos? La puerta era el símbolo de una reunificación de Alemania que parecía distante -como la mujer, que era un objeto de deseo. El deseo siempre es un deseo por el pasado, por el perdido sentido infantil de plenitud. El deseo siempre se trata de nuestra sensación de carencia. Pero el voyeurismo, como nos dice Freud, está conectado al sadismo: es la mirada del amo y, mientras nos adentramos en la obra, nos damos cuenta de nuestra complicidad en estos mecanismos de control y represión.

Victor Burgin
Love Stories #2
1996
Instalación de
video
Tal como fue
instalado en
Lisson Gallery,
Londres



En los noventa, Burgin se encontraba usando video y su obra era menos austera, dándole más disfrute al ojo. Pero los temas seguían siendo los mismos: la apariencia y la realidad, vida urbana y sexualidad, el espacio que creamos a nuestro alrededor con nuestra propia consciencia. En *Love Stories #2*, tres monitores muestran a tres personas caminando. Un hombre vaga por un corredor de hotel mientras limpia. Una mujer pasea por un parque. Voces desconectadas rumian: '¿Por qué no puedes quererme como soy?' 'Yo pude haber posado para este cuadro'. Una es la voz de Ava Gardner. 'No soy yo como soy en realidad, soy yo como quisiera ser. ¿Por qué no soy así?' Las cintas ruedan por azar, no están sincronizadas y, cuando una termina, acaba con un extendido flashazo de un color sólido -rojo, verde o azul. Detrás, en el muro, reza la leyenda 'manejando rápido

en autopistas vacías'. Como en sus primeras obras, una variedad de elementos son juntados para que nosotros los desmantelemos y los reconstruyamos. De nuevo, como en *Zoo*, esta obra funciona como una invitación a los lectores a formar sus propios pensamientos y asociaciones alrededor de la obra.

**Boris
Mikhailov**
Imagen de
Luriki
1975-85
Fotografía
pintada
60 x 40 cm



Boris Mikhailov, trabajando en Ucrania, tenía una agenda distinta pero sorprendentemente paralela. Las imágenes de sexualidad y desnudez eran para él -dada la represión puritana del régimen Soviético-, liberadoras. A los veintiocho perdió su trabajo como ingeniero porque la policía encontró fotografías 'pornográficas' que había tomado. Se volvió un fotógrafo de tiempo completo, subvirtiendo las imágenes banales aprobadas por el gobierno: por ejemplo, la fotografía turística kitsch reproducida aquí, de tres jóvenes frente a los gigantescos y heroicos monumentos socialistas, de la serie *Luriki*, una palabra derivada del ruso para 'parpadeo'. En su obra comercial, a menudo le pedían a Mikhailov que coloreara fotografías de muertos para sus familiares, pintando los ojos de modo que parecía que estaban parpadeando. Aquí, como en su serie

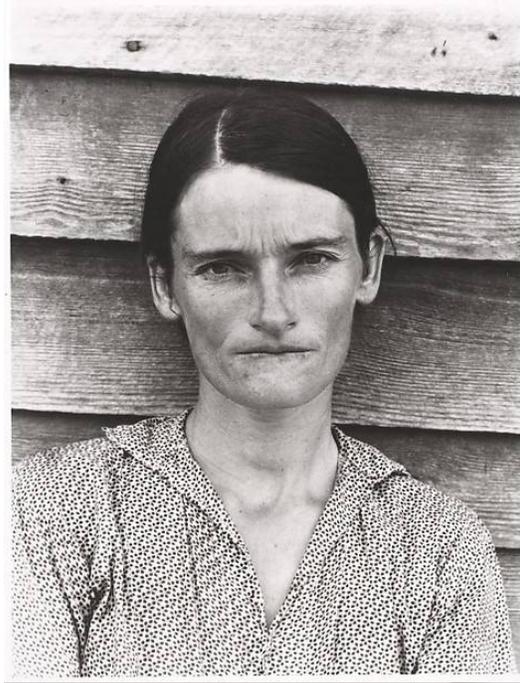
Arte Sots, Mikhailov ha coloreado la imagen a mano, 'enrareciéndola', dejándonos sin saber si debemos afirmar o negar el sentimentalismo.

**Boris
Mikhailov**
Imagen de Arte
Sots
1975-85
Fotografía
pintada
50 x 60 cm



En los años de la revolución rusa, el teórico Viktor Shlovsky había propuesto la '*ostranenie*' (enrarecer algo) como una táctica necesaria. 'El arte existe para ayudarnos a recuperar la sensación de la vida, para hacer a la piedra aun más pétrea. El fin del arte es hacer que las cosas dejen de parecer conocidas'. 'Sólo la creación de nuevas formas de arte puede restaurar en el hombre la sensación del mundo', escribió en 1914. En fotografía, este acercamiento supuestamente revolucionario fue ejemplificado por Alexander Rodchenko, cuyas fotografías tomadas desde ángulos y perspectivas inusuales contradecían nuestro modo habitual de ver las cosas. La manera de Mikhailov de 'enrarecer' las cosas era muy diferente a la propuesta por Shlovsky o Rodchenko. Mikhailov es consciente de que podemos conocer el mundo sólo como una representación, y es al nivel de la representación que este enrarecimiento debe ocurrir. Aquí, agrega color a una imagen en blanco y negro y en donde sea agrega texto. 'Al agregar texto, yo era capaz de aplicar a la fotografía un método que Kabakov había desarrollado [en sus instalaciones]: la introducción de una subjetividad "idiopática" dentro de un ambiente objetivo con el fin de revelarlo. El texto contribuye a enfocarse en la dolorosa vulnerabilidad intelectual que era y sigue siendo inusual para nuestra sociedad, con sus héroes, y al mismo tiempo distorsionándola grotescamente. El texto en la imagen tiene la tarea principal de declararla irreal. El texto subjetivo hace de esta imagen algo aun más irreal, una tautología'.

Sherrie Levine
After Walker
Evans (After
Walker Evans's
portrait of Allie
May
Burroughs)
1981



Un tipo muy diferente de apropiación era ejercido por la artista estadounidense Sherrie Levine en 1981, cuando mostró veintidós fotografías de fotografías tomadas por Walker Evans en los años treinta. Estas eran, no obstante, 'Levines' y no 'Evanses': era su acto y su pensamiento. 'Tomo fotografías de fotografías. Escojo imágenes que manifiestan el deseo que la naturaleza y la cultura nos proveen a través de un sentido de orden y significado. Me apropio de estas imágenes para expresar simultáneamente mi propia añoranza por la pasión y el compromiso, y la sublimidad de la indiferencia'. Como ha señalado, por su rareza, su *ostrananie*, estas obras pueden tener, paradójicamente, más aura que los originales. Pero, al mismo tiempo, eran tomadas como simulacros vacíos del arte. Es importante notar que Levine podía trabajar con un conocimiento mucho mayor de la semiótica y la historia de la fotografía que los artistas de diez años atrás: como mucha de la fotografía reciente, está más 'enterada', es más conscientemente un movimiento estratégico dentro de la historia del arte.

Otras diferencias entre el uso de la fotografía por artistas Conceptuales a finales de los sesenta y en los ochenta pueden verse al comparar *Landscape Manual* de Jeff Wall con sus obras más recientes. Obviamente el estándar técnico de su obra reciente es mucho mayor, lo cual aplica por igual con muchos artistas, incluyendo a Burgin y a Long. *Picture for Women* de Wall, de 1979, marca un cambio con el collage o los contrastes entre texto e imágenes. La fotografía tiene la misma integridad que una pintura

del siglo XIX y es de una escala monumental. De hecho, claramente hace un eco con *Bar en Folies-Bergère* de Édouard Manet. Pero, mientras que en la pintura de Manet vemos a un cliente mirando a la camarera, en la fotografía vemos a Wall observando el reflejo de una muchacha viendo a la cámara, lo que a su vez es reflejado en el espejo; y es desde la perspectiva de la cámara que vemos todo esto.

Jeff Wall
Picture for
Women
1979
Transparencia
en caja de luz
163 x 229 cm



Al hacerlo tan explícito, la mirada masculina, con sus presunciones de control, está frustrada en la imagen de Wall -o al menos podemos interpretarlo de ese modo. Sin estar anclado a un texto, los conflictos y la perplejidad del tema deben estar en la imagen misma: la referencia a la historia del arte y la alegoría son dos claves para facilitar esto. Al hacer la fotografía tan grande y exhibirla como una transparencia en una caja de luz, literalmente tiene una presencia y un aura. La intención, no obstante, no ha cambiado: 'en general, mi objetivo principal es crear una especie de crisis de identidad dentro del espectador de alguna forma, quizá incluso una forma subliminal'.

Podemos ver una diferencia similar si comparamos una obra hecha en 1973 por el artista catalán Ferran García Sevilla, en la que aparecen personas viendo el cuadro *Las Meninas* de Diego Velázquez (una alegoría de la mirada) con las fotografías de Thomas Struth, un estudiante de los Becher, sobre personas en galerías. Las fotografías de Sevilla no son espectaculares, casi son torpes, mientras que las de Struth son de una gran belleza: al ver a sus espectadores, también podemos participar de su placer

visual. ¿Sería un ataque de puritanismo sesentero sugerir que la obra de Struth es, por ser tan bella, un cómplice del espectáculo del museo, que un acercamiento que ha comenzado como una crítica se ha vuelto la nueva estética oficial?

Tomas Struth
National
Gallery 1
1989



Una trayectoria similar de la crítica puritana al restablecimiento tanto del placer como de lo estético puede encontrarse en los escritos de Roland Barthes: sus primeros textos analizaban fotografías de prensa y publicidad sólo en términos de semiótica: 'en fotografía', escribió en 1961, 'contrario a las intenciones de los fotógrafos de exposición, nunca hay *arte*, pero siempre hay *significado*'. Pero para 1980, cuando escribió *La Cámara Lúcida*, un libro centrado en sus reacciones emocionales a las fotografías de su madre después de su muerte, sus respuestas estaban más coloreadas por el placer y la nostalgia. 'La fotografía', escribió seguido de la cita que abre este capítulo, 'representa ese momento tan sutil en el que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto sino un sujeto que siente que se vuelve un objeto: entonces experimento una micro-versión de la muerte (o un paréntesis): verdaderamente me estoy volviendo un espectro'. 'A final de cuentas, la fotografía es subversiva', afirma Barthes, 'no cuando asusta,

repele, o incluso estigmatiza, sino cuando es mediatizada, cuando piensa'. Uno imagina que Wall al igual que Struth creen que están haciendo 'fotografías pensantes', pero uno podría argumentar que también están reintroduciendo el viejo genio del fotógrafo y privilegiando lo visual aislado del lenguaje. ¿Es esto aceptable para una práctica crítica, dado que la mayoría de las imágenes fotográficas que digerimos a diario aún están ancladas y etiquetadas con palabras?

Barbara
Krueger
Untitled (We
don't need
another hero)
1987
Serigrafía
sobre vinilo



Barbara Krueger no estaría de acuerdo con la ruptura de Wall del texto con la imagen, así como tampoco estaría de acuerdo con la retirada de Burgin de la calle. Ella describe su uso del texto y la imagen como un intento por parear 'el congraciamiento de la ilusión con la criticidad del saber. Usar el medio como una forma de llamar la atención de la gente hacia la fotografía, y entonces desplazar el significado convencional que de esa imagen se tiene con un número indeterminado de lecturas'. En otras palabras, destruir la aparente perfección de la unión texto-imagen en la publicidad y el mundo editorial. Ella tiene muy claro lo necesario que es trabajar en contra de la ideología popular de los anuncios y las revistas que retratan un estilo de vida: 'no es de sorprender que la mayoría de las personas estén cómodas con las representaciones populares. A veces estas imágenes emergen como "apariencias de lo bello", como confluencias de puntos del deseo. Parecen localizarse en una especie de zona libre, ofreciendo exenciones a las particularidades mundanas de la vida diaria; boletos a una especie de terreno implacable del desgaste de la belleza y el glamour. Si tú y yo pensamos que no somos susceptibles a estas imágenes y estereotipos, entonces estamos tristemente engañados'. La fotografía, enfatiza Krueger, no se relaciona con la retórica del realismo, sino con la de

lo irreal. Una obra como *Untitled (We don't need another hero)* tal vez sea un poco obvia y tome un tono más bien autoritario, pero si imaginamos que es vista, como se pretende, como un anuncio espectacular en la visión periférica de alguien manejando al trabajo, tal vez haya suficiente complejidad.

**Christian
Marclay**
Amplifications
Impresiones de
inyección de
tinta sobre
algodón
Tal como fue
instalada en la
iglesia de San
Stae como
parte de la
Bienal de
Venecia de
1995



El contexto puede abrir los significados potenciales de una fotografía, así como el texto. En 1995, el artista suizo Christian Marclay instaló seis fotografías instantáneas en San Stae, una iglesia barroca en Venecia. Encontradas en mercados de pulgas o basureros, las fotografías fueron enmarcadas y colocadas en cada uno de los seis altares laterales. También las mandó ampliar, las montó en material translúcido y las colgó en toda la iglesia. Eran fotografías bastante ordinarias, reliquias de vidas poco excepcionales: un hombre con la cara roja tocando la guitarra en una fiesta, una anciana tocando el piano, un niño de cara muy seria prendiendo una grabadora. Quizá esta sea una versión monumental de esa cotidianidad a la que Huebler y Feldman aspiraban. Todas las imágenes tienen que ver con la música, algo que la visión nunca puede duplicar. Su feliz aspecto mundano se contraponía con la decoración grandilocuente de la iglesia y las violentas pinturas de mártires que rodeaban el altar. Las fotografías eran un ready-made, pero por la ampliación y el cambio de contexto se vuelven algo nuevo.

Georgina Starr
Crying
1993
Still de video



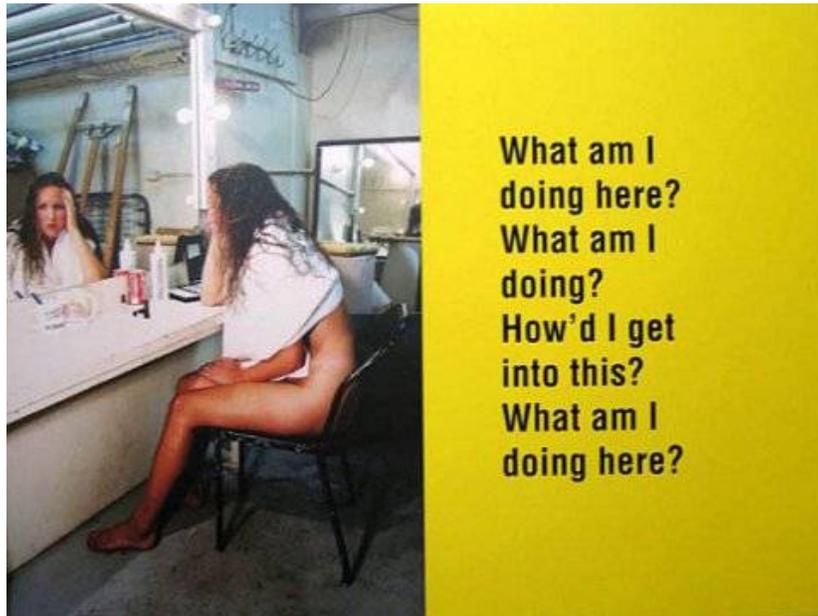
Mucho de lo que hemos dicho acerca de la fotografía también aplica con las obras de video. La colocación es la clave aquí también: ver una televisión en un rincón mostrando una imagen de una chica llorando, sin decir nada, sin dar razón para su llanto, como en *Crying* de Georgina Starr, lo vuelve a uno muy consciente. Nos sentimos incómodos, como si la televisión fuera un sustituto de persona. El video es, como ha dicho Bruce Nauman, un medio privado en un espacio público.

Una premisa mayor que subyace en la fotografía que ha sido afectada por el arte Conceptual, como ya hemos visto, ha sido la destrucción de la mística del fotógrafo como autor y genio. Sin embargo, esto no ha descartado que el mismo artista pueda ser el tema: como en la obra de Arnatt, Acconci, Nauman, Piper y Mendieta. Podían convertirse en el equivalente artístico de una rata de laboratorio o un sujeto sociológico o antropológico, como una manera tanto de contarnos algo sobre ellos mismos como de exponer los mecanismos de las presuntamente llamadas ciencias sociales.

Al final, el gran efecto del arte Conceptual en el uso de la fotografía ha sido hacer que la fotografía funcione como una pregunta y no como una declaración evidente. Por supuesto, el arte Conceptual no puede cambiar la fotografía, pero ha cambiado cómo pensamos acerca de ella. Ha hecho al espectador consciente de su propio acto de mirar. En una imagen, Ken Lum, quien alguna vez fuera estudiante de Jeff Wall, nos muestra una

muchacha afligida en un camerino de mala muerte. Las palabras en el panel que la acompaña parecen ser las palabras que pasan por su cabeza: '¿Qué estoy haciendo aquí?' ¿Alguna circunstancia financiera o alguna tontería la han forzado a volverse una desnudista? ¿O es sólo una actriz con miedo escénico? Nos decimos las palabras a nosotros mismos y también nos preguntamos qué hacemos aquí. Es el mismo chiste que en el '¿Qué es lo que tú representas?' de Reinhardt.

Ken Lum
What am I
doing here?
C-Print
laminado sobre
sintra, laca,
esmalte y
aluminio
182.9 x 243.8
cm



El cambio de lo abstracto a lo particular, de lo genérico a lo autobiográfico, es común en mucha de la obra hecha bajo el signo del arte Conceptual en los últimos años. El tema frecuentemente es la identidad, y la cuestión que poco a poco se hace presente es '¿Quién soy?' en vez de '¿Qué es esto?' Desde los setenta, el arte especialmente hecho por mujeres ha traído lo confesional y la narrativa autobiográfica a los terrenos de un arte crítico y no expresionista. Desde Martha Rosler hasta Georgina Starr, han sido las mujeres sobre todo quienes han volcado la cámara sobre ellas mismas y quienes han lanzado la imagen sobre los espectadores.

En 1992, la artista inglesa Gillian Wearing empezó una serie de fotografías titulada *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*. Iba con la gente en la calle, les daba una tabla con un sujetapapeles y una pluma y les pedía que escribieran lo que estaban pensando y luego los fotografiaba con estos letreros. 'Quería encontrar lo que motiva a la gente. Una gran parte de mi obra tiene que ver con cuestionar las verdades dadas por hecho sin estar idiotizada frente a la televisión'. Hizo cuatrocientas de estas fotos, eventualmente teniendo que detenerse cuando las personas empezaban a reconocerla y cuando la

idea fue usada para una campaña publicitaria. Estas imágenes muestran verdaderos gritos del corazón, quejas, chistes o declaraciones políticas. Una chica en situación de calle: 'denle casas a las personas, hay muchas por ahí, ¡Ok!' Un sujeto con tatuajes: 'He sido certificado parcialmente loco'.

**Gillian
Wearing**
Signs that say
what you want
them to say
and not signs
that say what
someone else
wants you to
say
1992-95
C-print
montadas
sobre aluminio



¿Cómo comparamos esto con una obra coincidentemente similar como la de Huebler? A Huebler le interesa más parodiar la idea del artista como un productor y la noción del archivo. Tiene un elemento de sátira que la de Wearing no tiene. Mientras que la de ella es más directa, más callejera e incluso populista, la de él es de doble filo. Es más incierto hacia dónde se dirige. Su obra adopta la pose del científico social, mientras que la de Wearing adopta la del reportero. En ambas piezas, la fotografía no habla con una sola voz, sino como una miríada de voces: negros, blancos, morenos; hombres, mujeres, transexuales; cuerdos, locos, parcialmente locos. La mirada de la cámara es una mirada de dominio, en la que una ideología dominante dice, señala e insinúa lo que debemos hacer y cómo debemos pensar; pero ocasionalmente hay formas, como estas, para que un artista no domine a sus sujetos con la cámara, para escapar del horror de siempre hablar por los demás, para dejar que los demás tengan una voz.

10 ¿Cual es tu nombre?

Artistas usando palabras desde 1980

... and her name is

G, L, O, R, I, A, G, L, O, R, I, A, Gloria!

G, L, O, R, I, A, Gloria!

I'm goin' to shout it all the night! Gloria!

I'm goin' to shout it every day! Gloria!

Them, 'Gloria', 1965

Cuando, dentro de la consciencia, el nombre *se dice* propio, ya se clasifica y se oblitera al *llamarse*. No es más que un nombre que presuntamente *se dice* propio... La batalla de los nombres propios sigue a la llegada del extranjero, y eso no es ninguna sorpresa.

Jacques Derrida, *De la Gramatología*, 1967

**Felix
Gonzalez-
Torres**
Untitled
1994
Camiseta de
algodón



Es 1994 y una mujer camina por la calle. Está usando una camiseta blanca, sin decoración alguna salvo por las palabras 'Nadie es mi dueño' en letras verdes bajo el lado posterior del cuello. ¿Qué es lo raro de todo esto? Visualmente no es llamativo a primera vista, pero una mente inquisitiva pronto empezará a encontrarlo irritante o al menos le hará pensar. Normalmente, lo que vemos en la espalda de una camiseta, si acaso, es el nombre de la marca, pero en lugar de eso vemos este mensaje elíptico. ¿No es una obviedad? Por supuesto, nadie es dueño de uno: todos somos, supuestamente, libres. Pero entonces, ¿no podría decirse que al comprar cualquier producto que exhiba el nombre de la marca hemos sido

nombrados, capturados e incluso poseídos por el anuncio y la mercadotecnia de ese producto?: nos hemos vuelto un Mitsubishi o una Gucci. Esta camiseta en particular es un rechazo a ese tipo de posesión subrepticia. En una era de más y más vigilancia y control del estado, es una afirmación de esa persona de que su cuerpo le pertenece a ella y a nadie más.

La camiseta fue comisionada por la marca francesa Agnes B y diseñada por el artista estadounidense Felix González-Torres. Podríamos preguntar por qué esta camiseta es arte y otra no lo es. ¿Qué tal una camiseta que diga 'Megadeth' o 'Rolling Stones' o 'Madonna'? ¿Eso no podría ser arte? ¿La camiseta de González-Torres es arte porque él es un artista? ¿O porque la hizo con una consciencia mucho mayor de lo que significa? ¿O porque las posibles interpretaciones son más grandes y más complejas? No hay una respuesta como tal: no hay una línea definitiva que divida la camiseta de arte de la camiseta no artística. Quizá, para la generación de González-Torres, el punto no es jugar con las definiciones del arte sino, como con los Situacionistas, ajustar o intervenir en el flujo de las cosas.

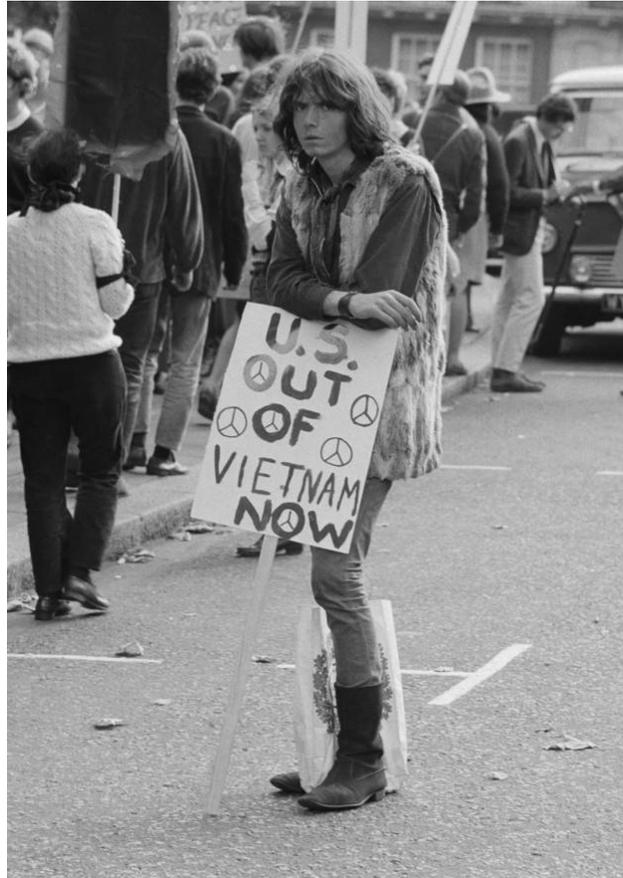
Katherine Hamnett y Margaret Thatcher en una recepción en 10 Downing Street por la British Fashion Week designers, 1984



¿Y qué hay de la camiseta de la diseñadora inglesa Katherine Hamnett, con la leyenda '58% no quiere los Pershing'? De nuevo, esto es lealtad a un mensaje (aunque a una causa más que a una banda de rock, dado que

Pershing era el nombre de un tipo de misiles estadounidenses con ojiva nuclear que estaban siendo desplegados controversialmente en el Reino Unido con la aprobación de Margaret Thatcher), pero también es una intervención. No sólo los diseñadores, sino bandas de rock como los Sex Pistols a finales de los setenta estaban usando este tipo de tácticas Situacionistas.

Estudiante con pancarta en contra de la Guerra de Vietnam, Estados Unidos, 1968



En donde sea que veamos palabras presentadas visualmente en público, estamos viendo un forcejeo político o ideológico. Sea una pancarta en una manifestación o un graffiti garabateado en una pared. A menudo, el graffiti implicará desfigurar alguna inscripción previa -y la palabra 'desfigurar' es reveladora. Borronear o tachar palabras es quitarles el rostro, subvertir o robar la identidad o posición de alguien. En 1990, la cantante k d lang, la única persona famosa que haya nacido en el pequeño pueblo ganadero de Consort, Canadá, anunció su oposición a comer carne en anuncios que hizo a favor de la organización de Personas por un Trato Ético a los Animales. En respuesta, el letrero a las afueras de la ciudad que decía 'Consort, hogar de k d lang' fue pintarrajeado por los habitantes con calcomanías que decían 'Yo amo la carne de Alberta' y la pinta en aerosol 'Come carne de vaca, machorra'. (la homosexualidad de k d lang era bien conocida, pero el buen pueblo de Consort no parecía tener problema con

eso hasta que también salió del clóset como vegetariana). Manifestantes a favor de lang, llevando pancartas, limpiaron el letrero. Las palabras, especialmente aquellas escritas en público, son donde anunciamos nuestras identidades y creencias.

Simpatizantes de k d lang limpiando un letrero pintarrajeado en las afueras de Consort, Alberta, 1990



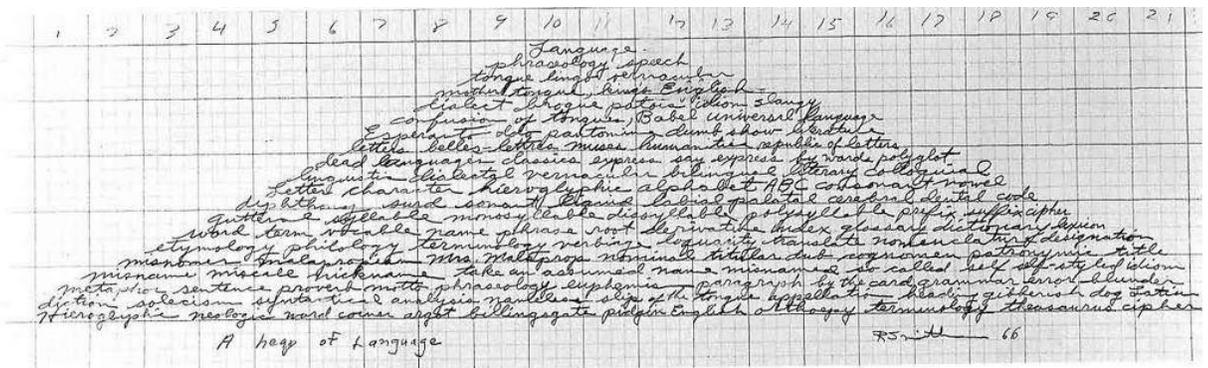
Nombrar es crucial. Es el acto de nombrar lo que le da sentido y significado a las cosas del mundo. La escena en el Génesis en la que Adán nombra a los animales es esencial: en un sentido, se está adueñando de ellos. Poner un nombre es un acto casi mágico, de ahí la persistencia de rituales como el bautizo o conjurar nombres en la música rock, como en la canción citada al principio de este capítulo: como si decir 'Gloria' varias veces la hiciera manifestarse. Nuestra entrada al lenguaje cuando somos niños está marcada por cómo nombramos a personas y cosas: 'Mamá', 'leche', o por peticiones como '¡más!', '¡ya!'. No es hasta que comenzamos a hacer preguntas que empezamos a obtener un cierto grado de consciencia: '¿Por qué debo hacer eso?' '¿Por qué yo soy yo y no soy otro?'

La pintura de Annette Lemieux nos hace estas preguntas: '¿Dónde estoy? ¿Dónde estás? ¿Dónde está ella? ¿Dónde está él? ¿Dónde están? ¿Dónde estamos?' '¿Quién? ¿Qué? ¿Por qué?' Su lista también parodia la manera

en que aprendemos verbos en una lengua extranjera, pero al ser presentada como una pintura nos damos cuenta de otras cosas: ¿el Yo se refiere al lector o al autor? ¿Quién está hablando? ¿Quién está leyendo? Podemos incluso preguntar si, después del arte Conceptual, el estatus de la pintura también cambió, de modo que hacer un cuadro ahora sea más como hacer una pregunta en vez de hacer una declaración.

Ni González-Torres ni Lemieux ven a las palabras como una forma separada de su representación y su contexto. En esto, son artistas muy diferentes de los artistas que se encontraban trabajando a finales de los sesenta, que trataban a las palabras, efectivamente, como si no tuvieran cuerpo, al menos inicialmente: por ejemplo, la indiferencia de Lawrence Weiner por cómo eran exhibidas sus palabras al principio de su carrera (ver capítulo 5). Pero pronto se dieron cuenta del problema. Las palabras no son conceptos *ipso facto*. No pueden existir apartados de su representación visual o de su aura. Después de que John Baldessari le dijera a sus alumnos que no volvieran a hacer más arte aburrido y que ellos respondieran con un ataque de verborrea, dejó por completo de hacer obras basadas en palabras. 'A menos que puedas probar que me equivoco', dijo hace algunos años, 'cualquier artista que haya usado al lenguaje ha tenido que ser más y más visual para decir la misma cosa, al grado en que se vuelve un espectáculo visual y el significado se pierde. Tienen que subir la apuesta inicial. Por eso dejé de usar palabras en la obra. Me di cuenta que hacia allá me dirigía y no quería hacer eso'. Había una considerable transición de los tiempos en que Victor Burgin o Lawrence Weiner se daban por satisfechos con colocar un par de palabras en una tarjeta hasta el momento en que Jenny Holzer podía llenar todo el atrio del museo Guggenheim en Nueva York con palabras, aunque, de hecho, sólo fueron veinte años. No es el lenguaje *per se*, sino el lenguaje cuando choca con las apariencias visuales, incluyendo la propia, lo que a fin de cuentas caracteriza al arte Conceptual.

Robert
Smithson
A Heap of
Language
1966
Lápiz
16.5 x 55.9 cm



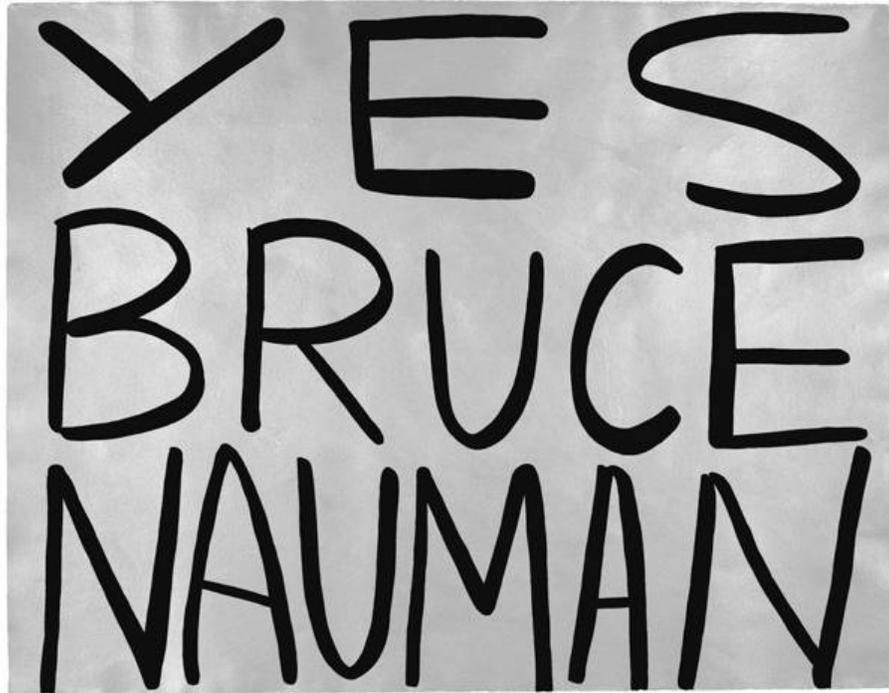
Desde el principio, las obras de arte basadas en las palabras eran una crítica tanto del lenguaje como de lo 'visual'. En una exposición de 1970, Mel Bochner escribió con gis blanco sobre paredes negras y en letras enormes 'El lenguaje no es transparente'. Robert Rauschenberg también estaba bastante consciente del lenguaje como material, como muestra su dibujo *A Heap of Language*. Si uno quería hacer un arte de información pura, entonces, inicialmente, las palabras podrían haber parecido un medio apropiado, pero como hemos visto, un proyecto semejante estaba condenado al fracaso. Las palabras no pueden existir sin materia: papel, tinta, una pantalla de computadora, el aire a través del cual respiramos. No pueden existir salvo en un contexto: un anuncio espectacular en la calle, un manual de instrucciones, una conversación entre amigos. Los artistas que han usado palabras desde los setenta generalmente han ido mostrando una consciencia más y más sofisticada de este contexto y le han puesto más atención a la manera en que sus palabras son exhibidas públicamente: por tipografías, tamaños, colores y otras variables. Paradójicamente, dada la atención nominal que los artistas Conceptuales le daban al principio a la presentación y al tipo de letra, sus austeras páginas y fichas manuscritas ahora se ven como un manierismo -incluso como un estilo.

**Hamish
Fulton**
Rock Fall Echo
Dust (A Twelve
and a Half Day
Walk on Baffin
Island Arctic
Canada
Summer 1988)
1988
Pintura sobre
muro



Rock Fall Echo Dust de Hamish Fulton es un ejemplo muy claro del cuidado puesto en la forma y la presentación de las palabras posterior a los sesenta. Tiene una vista simple: dieciséis letras en una retícula. La variación entre los colores y la manera en que las dieciséis letras son ajustadas para encajar con una línea más larga compuesta por caracteres más pequeños le da una cohesión tanto visual como literaria, además de patetismo. Hay una sorpresiva progresión que se contrapone a la

inmovilidad de la forma visual: en un viaje en la isla de Baffin, Fulton vio una roca caer, escuchó el ruido haciendo un eco y vio el polvo levantándose. Este movimiento progresivo se deduce fácilmente de las palabras leídas de arriba hacia abajo. También hay una tensión entre la naturaleza abstracta o general (las cuatro líneas), que es algo que todo mundo puede ver, y la naturaleza particular de lo que se refiere la línea de abajo: muy pocos de nosotros hemos hecho una caminata de doce días y medio por Baffin Island.



Jessica
Diamond
Yes Bruce
Nauman
1989
Acrílico sobre
muro

Yes Bruce Nauman de Jessica Diamond, como la camiseta de González-Torres o la retícula de Fulton, de nuevo revela una sofisticación en aumento en el uso del lenguaje por parte de los artistas -y una expectativa de sofisticación en sus espectadores. A finales de los ochenta Bruce Nauman parecía ser, para muchos, el artista vivo más importante -y Diamond asume que su público está consciente de ello. Entonces, inicialmente, leemos su pieza como una afirmación de él. O tal vez podemos leerlo como un acuerdo con lo que ella está diciendo. Pero, exactamente, ¿qué está diciendo Bruce Nauman? ¿Qué es lo que él representa? Entonces, quizá, empezamos a tomar nota conscientemente de la presentación visual: el estilo de escribir con el marcador, como si fuera una libreta de apuntes; la escala -es un dibujo de muro que normalmente cubre la mayor parte de la pared. Empieza a ser algo más que una declaración de tres palabras, una imagen o un mensaje complejo e incierto, donde la afirmación pronto se extingue, volviéndose una pregunta irónica.

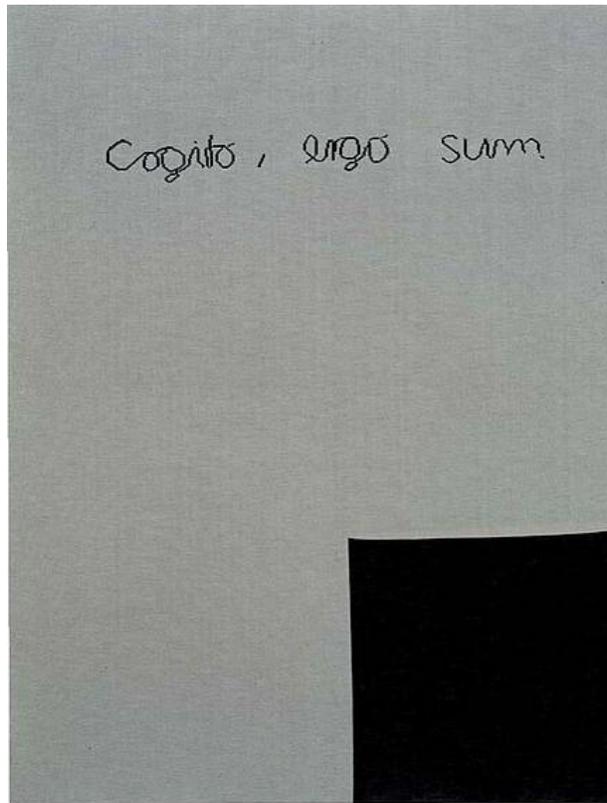
**Rosemarie
Trochel**
Ich Habe Angst
Instalación en
la iglesia de
San Pedro,
Colonia, 1993



Una instalación de Rosemarie Trochel muestra claramente cómo tanto las palabras como el contexto interactúan, y cómo los artistas pueden usar eso en su provecho, tal y como Christian Marclay lo había usado en San Stae, en Venecia. En la catedral de San Pedro en Colonia, una iglesia restaurada después de severos daños por bombardeos y ahora usada como espacio de arte, Trochel ha puesto las palabras 'Ich Habe Angst' ('Estoy asustado' o, literalmente, 'Tengo miedo') sobre el altar. ¿Era esta una simple declaración de miedo? Primero tenemos que preguntarnos quién está hablando: ¿Trochel, Dios o uno mismo -el lector? Trochel ha cerrado las ventanas de modo que la iglesia estaba particularmente oscura y lúgubre. ¿Quién era el lector? ¿Un entusiasta del arte que andaba dando la vuelta por la feria de arte de Colonia o un feligrés que había entrado a rezar y tener un poco de paz? ¿Cómo puede responder el lector en particular a la orden implícita de interiorizar esta declaración: tener miedo y pensar en la causa del miedo? El altar es el lugar de la palabra, tanto escrita como

hablada: ¿estas palabras, por lo tanto, deben pronunciarse en el más sombrío silencio?

**Rosemarie
Trockel**
Cogito, ergo
sum
1988
Lana
220 x 150 cm

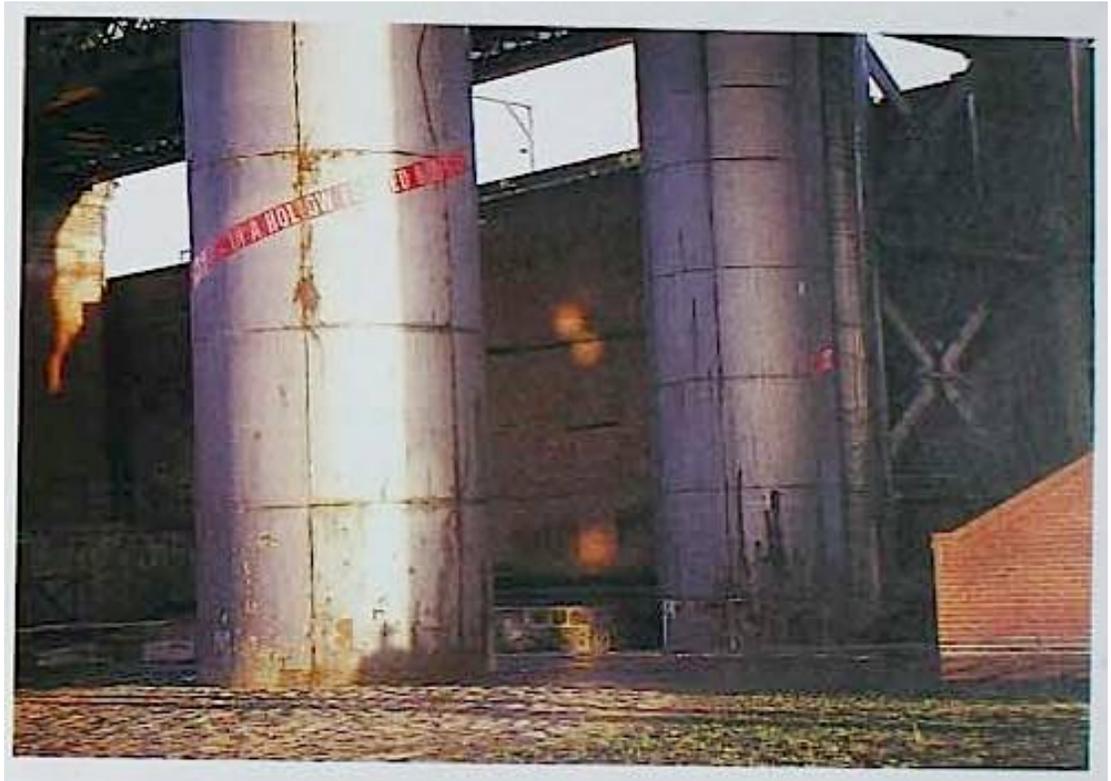


Una obra anterior de Trockel revela una vez más cómo las palabras y la presentación se entretajan para producir significado. En una pieza de lana tejida a máquina están escritas las famosas palabras del filósofo francés René Descartes: 'Cogito ergo sum' ('Pienso, luego existo'). Pero al tejerla en vez de escribirla se suscitan pensamientos extraños: consideramos el texto como un equivalente del pensamiento, pero no pensamos lo mismo del tejido. Normalmente lo vemos como una forma de matar el tiempo más que como una manera de ser un 'autor' y, sobre todo, suele ser visto como una ocupación femenina. Trockel le da a esto un revés irónico al tejer a máquina las palabras y agregarle al fondo un cuadrado negro, como una referencia irónica a Malevich o Reinhardt.

Aquellos artistas de los sesenta que todavía se concentran en un arte basado en el lenguaje a menudo apoyaban la afirmación de Baldessari acerca de que, naturalmente, tiende a volverse un espectáculo visual. Aunque las máximas de Lawrence Weiner siguen siendo tan ingeniosas como siempre, se han vuelto mucho más grandes, más elegantes y más orientadas hacia lo visual. En 1988, en una exposición de arte público junto a un canal en un área industrial de Manchester, Weiner imprimió las palabras 'Fuego y Azufre Puestos en un Hoyo Formado a Mano' alrededor

de un pilar de una estación de trenes en desuso. Hay un sentido real en el que sus obras se han vuelto escultura, como él mismo afirma; sostienen el espacio tan bien como cualquier otro objeto tridimensional. Muchas de las recientes instalaciones de Joseph Kosuth han sido casi megalómanas en escala: una vez llenó un castillo polaco con cien sillas y mesas y, para *Documenta IX*, envolvió todas las estatuas de dos corredores con telas en las que había impreso una frase.

Lawrence
Weiner
Fire and
Brimstone Set
in a Hollow
Formed by
Hand
Instalación
1988

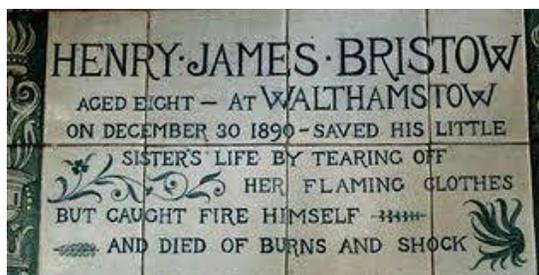


Kosuth también organizó una serie de cinco exposiciones titulada *Zero and Not*, que culminó en el Museo Freud en Viena en 1989. En cada caso, tomó diferentes párrafos de los textos de Freud, los amplió sobre enormes hojas de papel y cubrió los muros con ellos. Como si fuera un acto de represión, Kosuth tachó las palabras pero, entonces, como Freud señala, lo reprimido siempre sale a flote. Todavía podemos leer las palabras, aunque nuestra lectura es más lenta y quizá más cuidadosa. Podría decirse que esto es, como dice Kosuth, una 'arquitectura' conceptual, donde la tipografía funciona como una estructura. Aquí el lenguaje se vuelve explícito como un objeto físico, tal y como la instalación de sitio específico hace que la arquitectura del edificio se vuelva explícita. Los críticos podrían decir que la obra es tan barroca en su diseño que uno apenas y piensa en leer, dejando al espectador a su suerte para comprometerse críticamente con el lenguaje.

Susan Hiller
Monument
1980-81
Vista de la
instalación



Susan Hiller
Monument
1980-81
Detalle de
placa
conmemorativa



Monument of 1981 de Susan Hiller muestra un acercamiento al lenguaje con más capas, en el que las formas privadas y públicas del lenguaje, racionales e irracionales, escritas y habladas, son combinadas y contrastadas. En un cuarto algo oscuro encontramos una banca de parque y detrás de ella, en la pared, fotografías de cuarenta y una placas conmemorativas de la era Victoriana dedicadas a personas que sacrificaron su vida por otros. Son conmemoraciones públicas y exhibiciones morales. Pero en la banca también encontramos unos audífonos: si nos sentamos y nos los ponemos, también nos volvemos parte de este memorial. Si las placas son objetivas, la voz que viene de los audífonos se está comunicando en una manera privada y personal. Es un monólogo fragmentado: '¿Los muertos hablan a través de nosotros? Insisto en la realidad de tu experiencia de primera mano. Estoy insistiendo en la evidencia de los ojos (Es). Estoy insistiendo en que la palabra no es lo primero... Su voz se desenrolla más allá de tu oído; una línea, un texto, una inscripción... Ella trataba a las palabras como a objetos, a los objetos como a sujetos, y a los sujetos como a ella misma'. Las ideas y las

identidades flotan como si se tratara de un sueño: la oscuridad sugiere el sueño y la muerte. Tenemos al menos tres voces intersectándose: el lamento de las placas, los susurros confidenciales de Hiller (quien parece estar hablando por más de uno) y, por supuesto, la de nuestra propia consciencia cuestionando. Uno de los puntos de Hiller es que la consciencia es una cosa comunal y que, por lo tanto, un monumento debe ser tan subjetivo como objetivo.

**Lothar
Baumgarten**
Monumento
para las
Naciones
Nativas de
Sudamérica
1976-1982
Tal como fue
expuesto en
Documenta VII
1982



Monumento para los Pueblos Nativos de Sudamérica de Lothar Baumgarten parece inicialmente más directa. Expuesta en *Documenta VII*, se ve como una de esas listas de hombres ilustres que son grabadas en edificios públicos. Los monumentos se tratan de una memoria compartida o comunitaria, de modo que cuando Baumgarten la expuso fue paradójico. En Occidente, estas palabras no evocan memorias comunes: 'Namba', 'Bororo', 'Xavante', 'Toba', 'Arekuna'. Estos son nombres de razas indígenas de Sudamérica. El monumento ha de ser irónico de algún modo pues, normalmente, un monumento es permanente, y este no, y suelen estar dedicados a los conquistadores, no como aquí, que está dedicado a los conquistados. El primer acto de los conquistadores es renombrar, un tema central para el libro *De La Gramatología* de Derrida, del que una cita abre este capítulo. Un monumento trata de la memoria y, aquí, la memoria de lo que ha sido abandonado es, de algún modo, traída una vez más a la consciencia de la cultura.

**Tania
Mouraud**
Groupe
scolaire St
Quentin en
Yvelines
1979-81



El proyecto de Tania Mouraud para una escuela de enfermería es otro monumento a lo poderoso de nombrar. En un gesto consciente de anti-racismo, escribió los nombres de cuatrocientos cincuenta niños de todo el mundo en los muros. Como Baumgarten, aunque en un nivel más personal, está afirmando el derecho de las personas a tener sus propios nombres.

**Simon
Patterson**
Monkey
Business
1993



Los lugares también deben ser nombrados o renombrados, y muchos artistas han alterado mapas como un intento por subvertir lecturas dominantes. Podemos traer a colación los mapas Situacionistas y los del Grup de Treball que mencioné en el capítulo 7. Los mapas dan un sentido

(puramente conceptual) del lugar que uno ocupa en el mundo. Cuando uno viaja en barco se tiene que estar orientado: ¿dónde está mi camarote? ¿Cómo llego a los botes salvavidas? ¿Dónde está el restaurante? Alrededor del barco hay dibujos esquemáticos que muestran qué hay en cada cubierta. Simon Patterson dibujó un barco esquemático, pero las direcciones parecen curiosas. Las cubiertas están etiquetadas como 'Cuaternario, Terciario, Cretácico', como si fueran eras geológicas, y luego 'Comadreja, Mapache, Arqueoptérix', como si fueran las etapas de un excéntrico ascenso en las especies animales. Otra línea de tiempo se extiende diagonalmente hacia abajo, interrumpida por marcas para 1400, 1500, 1600 -una cronología de pintores venecianos: Jacopo Bellini, Antonio Vivarini, Bartolomeo Vivarini, pero la secuencia termina incongruentemente en la sentina con la palabra 'limo'. ¿Una referencia al caldo de cultivo primigenio del que supuestamente emergieron nuestros más distantes ancestros? Esto es una comedia de lenguajes y esquemas.

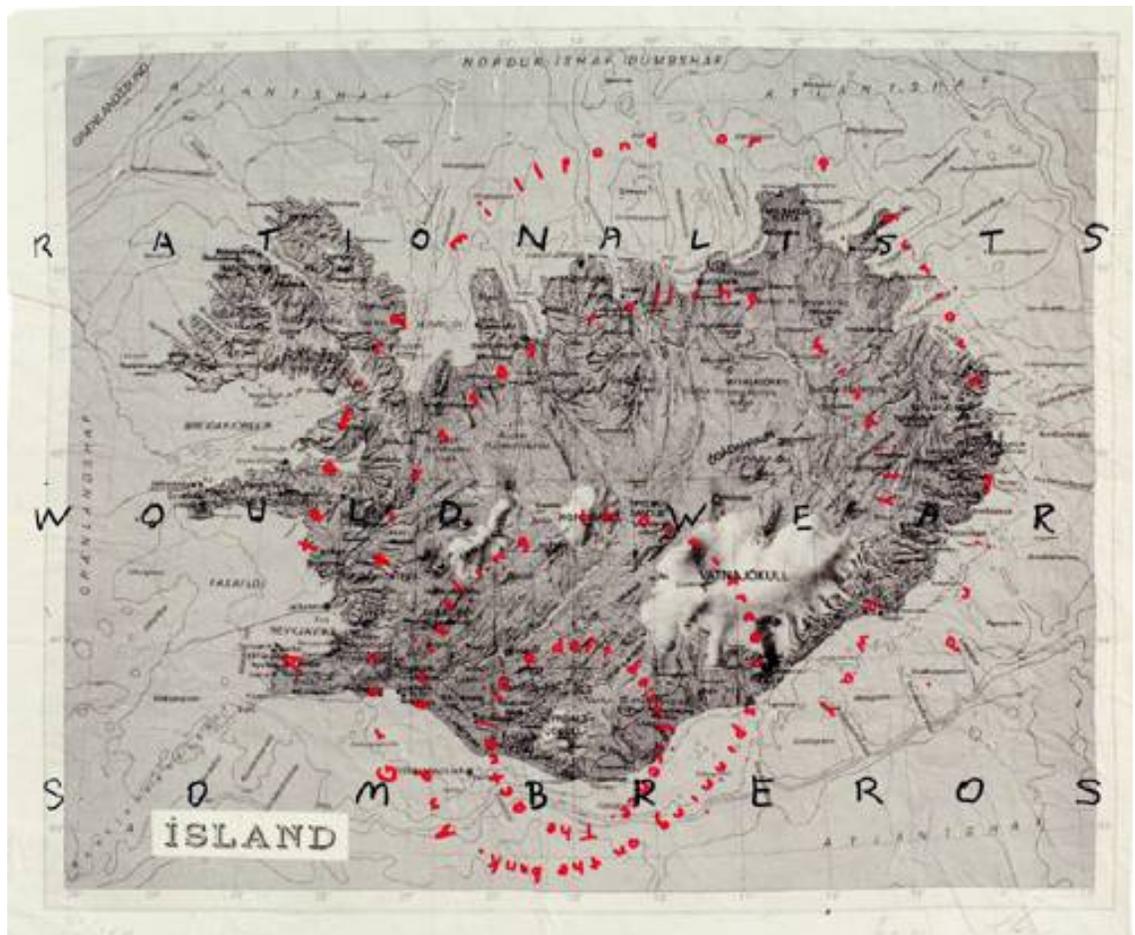
Simon
Patterson
The Great Bear
(detalle)
1992
Litografía



El mapa original del sistema de metro de Londres muestra las rutas en un mapa de calle. Era difícil de leer y, entre más y más líneas eran abiertas, se volvió irremediabilmente confuso. Harry Beck diseñó un nuevo mapa que ha sido usado desde entonces con diferentes colores para cada línea y puntos de intersección claros. No era ni un diseñador gráfico ni un cartógrafo, simplemente un técnico electricista quien estaba temporalmente desempleado, y su mapa se basó en el tipo de esquema que conocía mejor: los planos de circuitos eléctricos -en efecto, un mapa de energía. Cuando Simon Patterson hizo un détournement de este en 1992,

renombrándolo con el término astronómico 'la Osa Mayor', le puso nuevos nombres a las líneas a partir de filósofos, comediantes, futbolistas y santos. Dijo que este era un 'mapa neurológico' y, dado que nuestros pensamientos e impulsos son transmitidos eléctricamente, esto explica tanto cómo son hechos como la manera en que deben leerse. Lo divertido empieza cuando dos líneas o sistemas se cruzan. En el punto en que la línea de santos se conecta con la de futbolistas, tenemos una estación llamada 'Gary Lineker', un jugador inglés conocido por su juego limpio. Otras conexiones son menos explicables: ¿por qué Kierkegaard aparece cuando la línea de los filósofos se conecta con la de los actores de Hollywood? Algunas de las líneas están ordenadas cronológicamente o alfabéticamente, mientras que otras parecen seguir una asociación de palabras o un flujo de consciencia.

Roni Horn
Rationalists
would wear
sombros
1990



En el cuarto volumen de su serie de libros *To Place*, Roni Horn incluye un mapa de Islandia. Sobre él puso todos los títulos de varios ensayos que ha escrito allí en los últimos años, por lo que el mapa se vuelve un mapa de experiencias vividas. Tanto la escritura como la geografía son sistemas y el individuo es un punto, un lugar en ambas: 'Yo' es la primera persona lingüísticamente y el lugar donde estoy. Pero esta fascinación con la

primera persona está emparejada con un disgusto por la forma en que dichos pronombres definen la experiencia, especialmente 'él' o 'ella': 'Me han construido como una casa de estilo suburbano de los sesenta, como un lavavajillas, y ha sido confundida con mi vida. Quiero un lenguaje sin pronombres. Quiero venir, directa y completa, sin pronombre. Sí. Quiero ir antes del género. Sí, sí quiero'. El libro forma el soporte de muchas de sus piezas que incluyen obras con palabras, como *Kafka's Palindrome*. En ella, las palabras 'Sería suficiente considerar el punto en donde estoy como cualquier otro punto' rodeaban un bloque -muchos de sus objetos son esculturas de tipo Minimalista que se han vuelto siniestras. Tenemos que rodear toda la escultura para leer la frase, de modo que la lectura se vuelve un equivalente a cómo experimentamos un lugar al caminar en el tiempo.

Roni Horn

Kafka's
Palindrome
1991-94
Aluminio
sólido y
plástico
10.8 x 124.5 x
106.7 cm



Roni Horn

When
Dickinson
Shut Her Eyes
No.974
Aluminio
sólido y
plástico
h. max. 182.9
cm



**Felix
Gonzalez-
Torres**
Untitled
(Portrait of the
Stillpasses)
1991



González-Torres sugiere irónicamente que, literalmente, transferimos un retrato fotográfico al lenguaje: 'tiene una linda sonrisa, ojos brillantes', 'se ve enojada y malévola'. En su piezas donde hace retratos cambia esto radicalmente: construyéndonos, en su lugar, con palabras. 'Empiezo un retrato pidiéndole a la persona que me dé una lista de eventos importantes en su vida -momentos muy personales de los que los ajenos tienen muy poco conocimiento o comprensión. Entonces, agrego algunos eventos históricamente relevantes que, en más de una forma, probablemente hayan alterado el curso y la posibilidad de aquellos eventos supuestamente privados o personales'. 'Estos retratos siempre están cambiando, y quien los posea los puede alterar, agregar cosas o tomar información de ellos'. Un retrato como este, al menos en teoría, refleja la imagen actual del mundo o nuestra propia imagen como un espejo, y en esto difiere de la fotografía, que siempre es una cosa en el pasado.

Como con muchas piezas que usan fotografía, muchas obras que usan palabras giran alrededor del tema de la identidad. ¿Quién es quién y quién determina quién será qué? Cuando en 1990 entrabas a la galería para ver

Same Difference de Willie Doherty, uno era confrontado con una fotografía en blanco y negro tomada de un periódico en la que aparecía el rostro de una joven proyectada en el muro. Una serie de palabras eran proyectadas sobre su cara: 'odiosa', 'asesina', 'cruel', 'despiadada'. Había ochenta palabras en total, la mitad de ellas eran 'asesina' y la otra mitad eran adjetivos, la mayoría eran del tipo que uno esperaría encontrarse en las noticias del periódico cuando hablan de terroristas o delincuentes. Algunas, no obstante, eran más contradictorias: 'leal', 'delirante', 'impulsiva', 'perfecta'. Inicialmente, nuestra lectura de la fotografía era marcada de forma obvia por las palabras sobrepuestas en ella, pero mientras la secuencia continuaba, uno ya no estaba tan seguro si eran parte de una caracterización que se iba acumulando o si eran otras alternativas.

Willie Doherty
Same
Difference
1990
Instalación de
diapositivas
con texto



En la sala, la misma cara aparecía una y otra vez, pero una diferente secuencia de palabras aparecía: 'meticulosa', 'voluntaria', 'leal'. Ahora los adjetivos parecían pertenecer a un obituario lleno de elogios: 'noble', 'rebelde', pero, de nuevo, adjetivos inesperados empezaban a aparecer: 'melancólica', 'mística', 'sentimental'. Uno se confundía por las contradicciones entre y dentro de las dos secuencias: el rostro se volvía más y más difícil de caracterizar, más desconocido. Con el constante sonido del click, la sensación inicial de estar viendo una proyección de diapositivas era reemplazada por la sensación de estar en un interrogatorio. Esto era muy diferente de cómo Robert Barry usaba el formato de proyección de diapositivas: más que un tranquilo debate sobre

categorías abstractas, esta era, paradójicamente, una discusión muy cargada acerca de la identidad. La cuestión de la identidad, de quién eres - ¿es quién yo digo que eres o quien tú dices ser? - se volvía más patética si uno, de hecho, sabía que el rostro pertenecía a una mujer, Donna Maguire, quien acababa de ser arrestada con evidencia dudosa en calidad de terrorista, y si uno sabía que Doherty venía de un pueblo con dos nombres: Derry si eras católico, Londonderry si eras protestante. Si lo político estaba implícito en el arte Conceptual de finales de los sesenta, se ha hecho más frecuentemente explícito ahora.

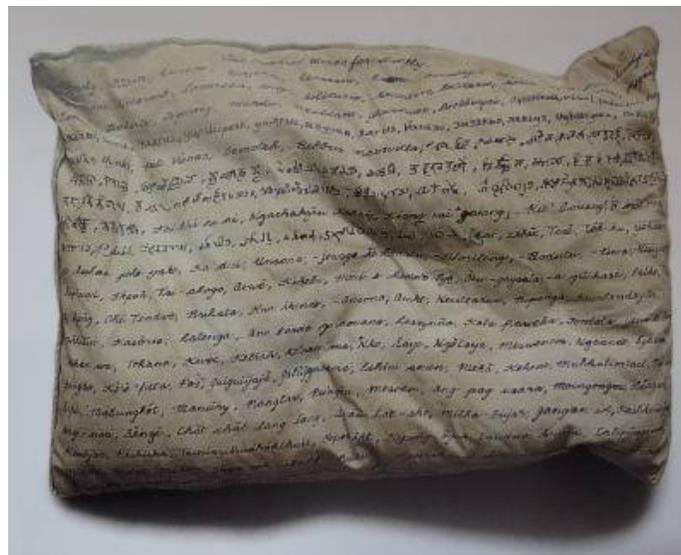
Glenn Ligon
 Untitled (I feel
 most colored
 when I am
 thrown against
 a sharp white
 background)
 1990
 Barra de óleo y
 gesso sobre
 madera
 203.2 x 76.2 cm



'Tener que aprender a expresarse en la lengua de alguien más' es, como el estadounidense Glenn Ligon señala, no sólo un problema para las mujeres, sino para cualquier artista de una minoría: Ligon está en una

minoría al doble, por ser negro y gay. La obra reproducida aquí está pintada o escrita en una puerta -algo que por tamaño, forma y función está relacionado con el cuerpo humano. La puerta es un objeto encontrado y, señala, las palabras también son 'lenguaje encontrado'. El texto es una cita de 'How it Feels to be Colored Me', de la escritora negra estadounidense Zora Neale Hurston. Mientras trabajaba, el esténcil se iba cubriendo más y más con la barra de óleo fresca y las palabras se empezaban a ensuciar: 'Pasé mucho tiempo tratando de descubrir cómo hacer para que dejara de ensuciarse, hasta que me di cuenta que era interesante. Parecía coincidir con la manera en que leo este texto, mi forma obsesiva de releer. La idea de decir algo una y otra vez y que nadie te escuche. La idea de ser escuchado y que no te oigan'. De nuevo, la obra se trata de la identidad y de cómo el lenguaje la determina (una identidad falsa). Por el uso del esténcil, el objeto encontrado y el lenguaje, el elemento hecho a mano, como en tanta obra basada en las palabras hoy día, es crucial -pues tradicionalmente es en esto donde vemos a la persona, sentimos la identidad. En su calidad de algo hecho a mano, *Two Hundred Words for the Lonely* de la artista irlandesa Kathy Prendergast, también parece ser un rechazo a la austeridad o a la abstracción en favor de lo personal. El objeto está inscrito con su propia historia.

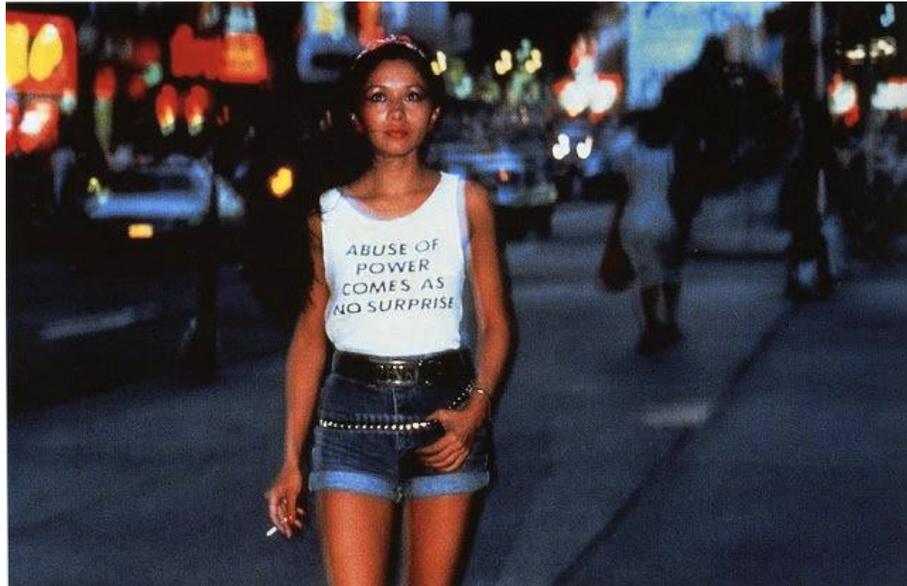
**Kathy
Prendergast**
*Two Hundred
Words for
Lonely*
1994
Tinta sobre
almohada
32 x 46 x 4 cm



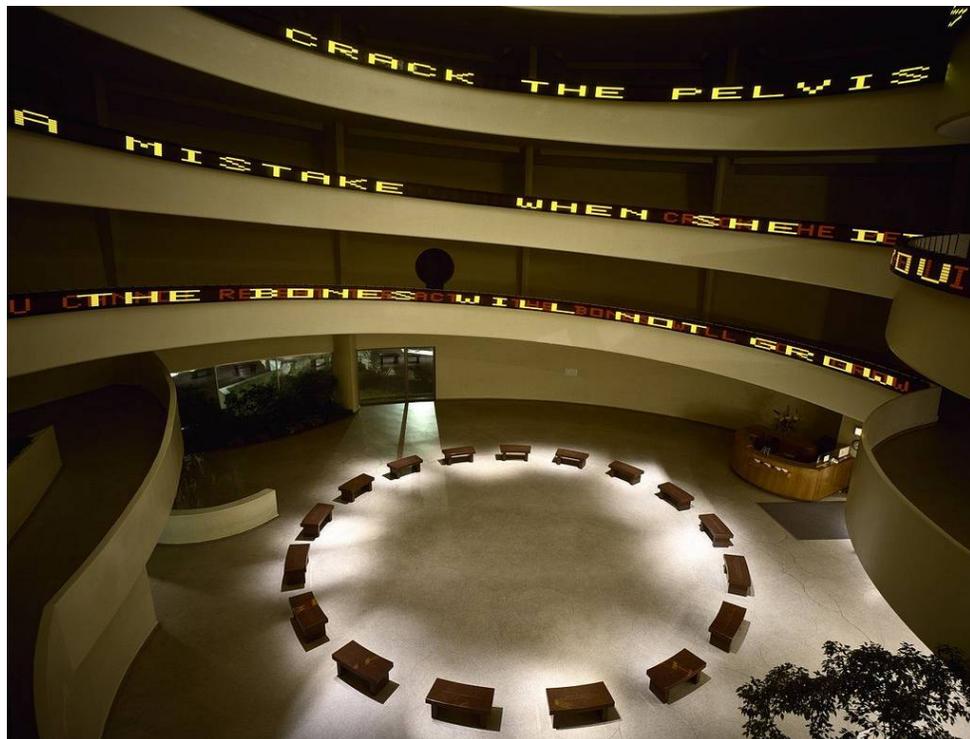
Buscando noticias de un viaje en tren que se pospuso, inesperadamente un mensaje destaca en un panel de información: 'El asesinato tiene su lado sexual'. De viaje en una góndola en Venecia, uno ve un póster con las palabras 'Protégeme de lo que deseo'. Una mujer corre por la calle y en su playera se lee la leyenda 'El abuso del poder no sorprende a nadie'. Quizá ningún artista que trabaje con palabras es tan reconocida como Jenny Holzer. Parece ser el rostro aceptable del arte Conceptual basado en el

lenguaje. La expresividad de su obra de principios de los ochenta, *The Truisms*, es en parte una respuesta a los larguísimos textos teóricos que tuvo que leer cuando era estudiante, como los que aparecían en *The Fox*.

Jenny Holzer
Abuse of
power comes
as no surprise
De la serie
Truism T-shirts
1980



Jenny Holzer
Selecciones de
Truisms,
Inflammatory
Essays, The
Living Series,
The Survival
Series, Under a
Rock, Laments
and new
writing
1989
Letrero
electrónico
LED helicoidal
extendido



Pronto su obra se hizo más prolongada: los *Inflammatory Essays* que comenzó en 1979 eran de cien palabras cada uno. 'Son demasiado largos para un tablero electrónico como para que la gente los pueda leer en treinta segundos. Están hechos para las calles, tal vez hasta para los callejones, donde la gente pueda sentir empatía por la ira; o en galerías de arte, en donde la gente tiene un montón de tiempo entre manos y debe pensar en lo que le molesta'. Pero entre más grandilocuentes y más

tecnologizadas se vuelven sus piezas, más notamos el despliegue en vez de las palabras. Las luces centelleantes en la Bienal de Venecia de 1990, en la que tuvo un presupuesto increíblemente grande, hicieron que su obra pareciera una discoteca; el pulso de las luces era más evidente que las palabras. Uno podría quedar impresionado por sus instalaciones a gran escala en el Museo Solomon R Guggenheim en Nueva York, pero no podría sorprenderse. El interés se vuelve estético y estructural: cómo las palabras generan referencias cruzadas, no cómo se introducen en el subconsciente por medio de mañas.

Rémy Zaugg
The Bridges of
Arnhem
1993
Vista del
Puente Nelson
Mandela



Una intervención más discreta en el espacio público es la del artista suizo Rémy Zaugg, que inscribió palabras en los puentes sobre el Rin en Arnhem. En el puente Nelson Mandela estaban las palabras 'Huizen', 'Wind', 'De Stroom', 'De Verte', 'De Utopie', 'Indonesie', 'Boten', 'De Zee', 'Blauwe Lucht' (casa, viento, el río, la distancia, Utopía, Indonesia, barcos, el mar, cielo azul). La intención de Zaugg era 'inscribir, en los costados de los dos puentes, palabras que describan lo real, paisajes visibles que ahora están presentes arriba y debajo de ellos, pero también los paisajes imaginarios de la Holanda de ayer y hoy, los lugares de los que el río viene y a los que se dirige, los lugares a los que ha llevado a la gente y a dónde la lleva el día de hoy'. El plan de poner palabras en un segundo puente, de manera que enmarcara y animara la aburrida área del muelle de la ciudad, no pudo llevarse a cabo, pero este proyecto a medias crea un espacio para pensar entre los hechos y los sueños. Hace explícita la historia de su contexto, un lugar. Mientras que mucha obra anterior usaba las palabras

como en un índice, como una manera de señalar, esta es mucho más reflexiva. Las palabras vuelven a sí mismas, llamando la atención por su forma y su sitio. No podemos verlas sin preguntarnos por qué están ahí, qué intenciones subyacen en su instalación y qué es lo que de hecho hace el lenguaje expuesto en público. Qué tanto la elegancia formal suaviza o incluso desactiva la obra, de manera que mucha obra hecha hoy día se vuelve un diseño meramente decorativo y chic, todo esto habremos de considerarlo en el siguiente y último capítulo.

11

¿Quién es la policía del estilo?

Controversias y contextos en el arte reciente

Then there's always the cash
Selling your soul for some trash
Smiling at people you cannot stand
You're in demand
Your fifteen minutes start now.

Kirsty McColl, 'Fifteen Minutes', 1989

Mientras que la experiencia es cada vez más mediatizada y abstracta, la relación vivida del cuerpo con el mundo fenomenológico es reemplazada por un mito nostálgico de contacto y presencia. La experiencia 'auténtica' se vuelve tanto alusiva como elusiva al ser colocada más allá del horizonte de la experiencia vivida presente, ese más allá en el que lo antiguo, lo pastoral, lo exótico y otros dominios ficticios son articulados. En este proceso de distanciamiento, la memoria del cuerpo es reemplazada por la memoria del objeto, una memoria que está fuera del Yo y, por lo tanto, representa tanto un excedente como una carencia de significado.

Susan Stewart, *On Looking*, 1993

Damien Hirst
Away from the
Flock (third
version)
1994



En los noventa, el término 'Conceptual' se ha vuelto un sinónimo de lo excéntrico o lo alocado; no de lo intelectual ni de lo difícil, sino de un protagonismo que parece una flagrante competencia por esos quince minutos de fama que una anterior generación de artistas Conceptuales había condenado ostensiblemente. A veces uno ya no sabe si el escándalo es usado como una estrategia artística o como una manera de obtener

atención de los medios -si es que ambas pueden diferenciarse. Nada de esto aplica mejor que con Damien Hirst, el artista más ferozmente promocionado de los noventa, en gran parte por sus animales cortados y exhibidos en formaldehído: una combinación ingeniosa del readymade con el *memento mori*.



Gavin Turk

Cave

1991

(arriba)

Placa en
cerámica

Tal como fue
instalada en el
Royal College
of Art, Londres

(abajo)

Versión en
plástico de la
placa en
cerámica



En 1992, en un gesto que evocaba los cuartos vacíos de Manzoni y Robert Barry (ver los capítulos 2 y 5), un estudiante del departamento de escultura del Royal College of Art, Gavin Turk, para su última evaluación no dejó nada más en su taller que una placa como las que ponen en esos edificios de Londres donde han vivido personas famosas. En ella estaban grabadas las palabras, 'Gavin Turk, escultor, trabajó aquí, 1989-1991'. Lo que vale la pena señalar, no obstante, no es el chiste contestatario, sino el hecho de

que había un objeto, uno hecho elegantemente. No obstante, sus reaccionarios tutores no le siguieron el juego. Con la misma prontitud fue firmado por una galería líder en Londres y, muy pronto, la placa estuvo disponible en plástico en una edición limitada de cien ejemplares. Los cínicos dirían que una obra que depende enteramente del contexto para tener sentido y significado, una vez confirmada por el mercado, se ha vuelto un mero símbolo de lo radical chic. Por otro lado, uno podría decir que este era un irónico juego del estatus que los readymades y la documentación Conceptual habían logrado en el mercado del arte para los noventa.

El mundo del arte en los noventa estaba inundado de obras que se parecían mucho a aquellas hechas treinta años antes. ¿Cual es la diferencia? Ya hemos señalado al final del capítulo 9 que la obra fotográfica de Gillian Wearing, aunque más impactante que la obra aparentemente similar de Huebler, es mucho menos problemática; del mismo modo, en el capítulo 10 vimos que las piezas con texto de Rémy Zaugg son más elegantes pero menos incómodas que las piezas anteriores de Lawrence Weiner. Lo mismo puede decirse de mucha obra reciente en los otros dos modelos que identificamos en la introducción: el readymade y la intervención. Podría decirse que este tipo de obra está mejor hecho que en los sesenta, pero normalmente en menor medida, en tanto que el medio y el contexto ideológico no son cuestionados en el mismo grado. Un argumento opuesto podría ser que el arte Conceptual de los sesenta fue un fracaso al no lograr sus metas utópicas, pero que la nueva generación se está poniendo objetivos viables: 'No pienso en el arte Conceptual', dijo Barbara Kruger en 1988. 'Prefiero la efectividad al romanticismo tristemente crédulo'.

¿Lo que una vez fue una crítica del espectáculo se ha convertido en un mero espectáculo? En 1996 la artista inglesa Anya Gallaccio puso treinta y cuatro toneladas de hielo en una gasolinera abandonada al este de Londres -una masa rectangular sólida de unos 4 m de alto. Debajo del hielo había luces eléctricas, mientras que sobre el hielo, trabajando lentamente, había un enorme bulbo de roca de sal. ¿Es esto una mera imitación de las primeras obras de hielo de Ferrer o Kos o Konkoly? Mientras que Kos le estaba pidiendo a los espectadores que se imaginaran el sonido del hielo derritiéndose, un concepto metafísicamente imposible, y Konkoly le estaba pidiendo al público que viera el objeto como una alegoría, Gallaccio sólo estaba presentando un objeto gigantesco, si bien es cierto que era un objeto que se desmaterializaría. En un invierno frío esto

tomó ocho semanas, cambiando lentamente, derritiéndose, volviéndose a congelar por las noches sus pequeños charcos y arroyuelos, en unas partes turbios, en otras burbujeantes o brillantes. A diferencia de la pieza de Kos, en este caso era esencial ver la obra: la experiencia sensorial era mucho más importante e interesante que el concepto *per se*.

Anya Gallaccio
Intensities and
Surfaces
1996
34 toneladas de
hielo y piedra
de sal de media
tonelada
300 x 400 x 400
cm



En otra obra controversial, *Untitled (House)* de Rachel Whiteread, una casa entera fue llenada de concreto y se removieron los muros. Esto podría ser visto como nada más que la materialización de un concepto de Ed Kienholz de 1967, *The Cement Store No. 1*, que consistía en remover el techo de una tienda y llenarla con concreto. ¿Esto era un plagio o una brillante realización? Ciertamente, las dos obras de Gallaccio y Whiteread son visualmente memorables, mientras que las de Kienholz y Kos son intrigantes. De nuevo, un argumento contrario podría ser que el arte Conceptual de los sesenta dependía de una falsa dicotomía entre forma y contenido que los artistas ya no aceptan.

Sólo podemos resolver estos argumentos observando la variedad de obra hecha en años recientes que se ha desarrollado a partir del readymade y la intervención. Ese es el tema principal de este capítulo. También habremos de ver otras áreas en las que el legado del Conceptualismo se ha desarrollado: obras dirigidas como proyectos y un creciente interés con lo cotidiano y la comunicación interpersonal. No obstante, primero debemos ver algunas controversias que se han centrado en los últimos diez años no sólo alrededor del estatus del 'neo-Conceptualismo', sino alrededor del arte Conceptual de los sesenta. ¿Y qué fue de los artistas de los sesenta? ¿Su obra reciente también tiende hacia el espectáculo o la farsa?

**Rachel
Whiteread**
Untitled
(House)
1993
Concreto y
yeso
h.10 m
(hoy destruida)



Muchos de los primeros artistas Conceptuales veían a sus sucesores como imitadores de medio pelo, elaborando novedades de mercado, sabiondos y muy profesionales, mientras que ellos eran comprometidos y amateurs. 'El arte conceptual original', señaló Victor Burgin en 1988 con respecto al neo-Conceptualismo, 'es una vanguardia fallida. A los historiadores no les sorprenderá encontrar, entre las ruinas de su programa utópico, el deseo de resistirse a la comercialización y a la asimilación de una historia de los estilos. El "nuevo" conceptualismo es el reflejo del viejo - nada más que mercancía, nada más que estilo. Una vez más tenemos la ocasión de observar que "Lo que la historia interpreta por primera vez como una tragedia, lo repite como una farsa"'. Esta es una condena profunda. Otros, también, se burlaban de la aparente carencia de originalidad y de la complicidad con el mercado. La crítica Mary Anne Staniszewski comentó en 1988 que 'muchas de la obra reciente tiene la pinta fresca e intelectual asociada con el conceptualismo, pero funciona principalmente, si no es que completamente, como un bien de lujo'.

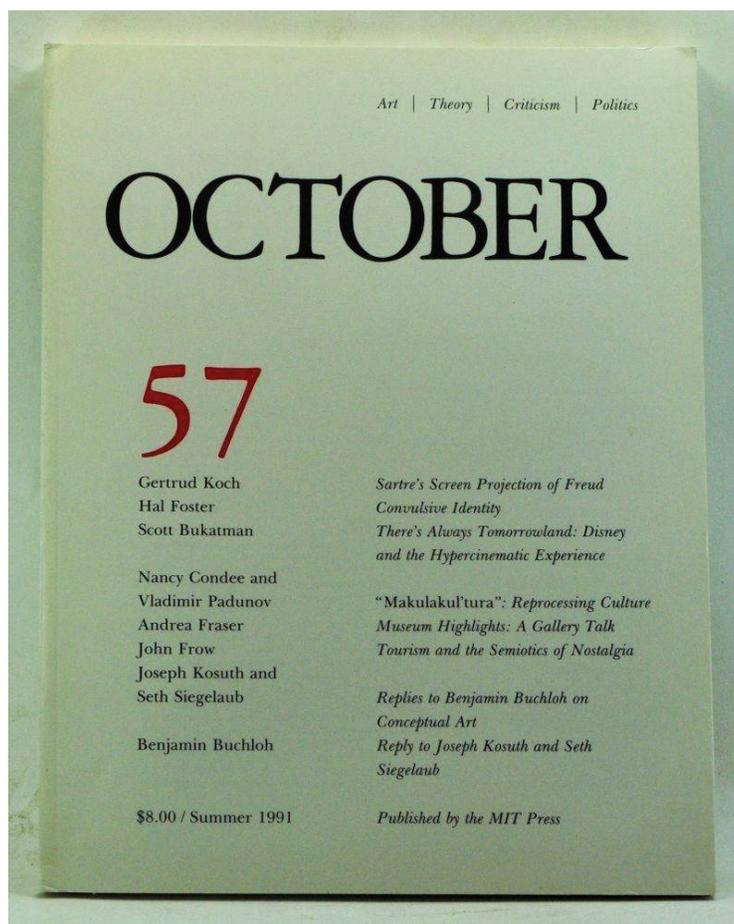
La relación de este 'neo' o 'post' Conceptualismo con el Conceptualismo previo ha preocupado a historiadores y críticos de arte. En su libro *Return*

of the Real, Hal Foster señala un punto frecuentemente pasado por alto, que el arte Conceptual de los sesenta era un retorno al Conceptualismo temprano de Duchamp y Dadá. Probablemente el esquema mejor resuelto para esta relación sea uno propuesto en un ensayo particularmente contundente por Michael Newman, 'Conceptual Art from the 1960s to the 1990: An unfinished project?':

- 1. El Arte Conceptual coincide en un principio con movimientos estudiantiles radicales y con un llamado a un cambio real en las relaciones sociales del uso y producción del arte.**
- 2. El Arte Conceptual recurre tanto a la subjetividad como al psicoanálisis durante un periodo de recesión y de fracaso de los movimientos estudiantiles radicales para alcanzar sus metas.**
- 3. El Arte Conceptual es marginado durante la hiperinflación del mercado del arte, que sólo reconocía al arte comercializable, y terminó considerando a la documentación del arte Conceptual como cualquier otra mercancía.**
- 4. El Arte neo-Conceptual emerge en los ochenta, por un lado, aliado con la cultura popular y, por el otro, como una revigorización del Arte Conceptual como reflexión del estatus del objeto, el sitio y las relaciones sociales. Semejante obra sigue incorporando posibilidades contradictorias y su destino es, de ninguna manera, indeciso**

El punto 1 es relativamente poco controversial, pero está lejos de ser claro sobre qué tan radicales eran en realidad los artistas Conceptuales de los sesenta. El punto 2 es incluso más general: ciertamente, los primeros artistas Conceptuales recurrieron más a la teoría psicoanalítica que a la filosofía lingüística mientras avanzaban los setenta pero, de hecho, mucho del arte Conceptual de los sesenta era, como hemos visto, profundamente subjetivo. El punto 3 es también una generalización abierta: había otras razones para la 'marginación' a finales de los setenta. En el mercado como en la industria del entretenimiento, existía un deseo por un arte glamouroso y espectacular. El punto 4 es complejo: es cierto, el nuevo arte Conceptual es más callejero y más populista, pero es mucho más fructífero cuando es consciente de sus propias contradicciones. Debemos permanecer cautelosos. Hay una tendencia en crear este tipo de 'meta-historias' para simplificar o hacer más puro el arte Conceptual, empezando con suposiciones teóricas en vez de la variedad de obras hechas bajo esta etiqueta. Dados los ataques que los Conceptualistas han lanzado sobre el historicismo -la idea de progreso en el arte- esto es, por supuesto, muy irónico.

Revista
October
Verano 1991
En portada:
réplicas de
Seth Siegelaub
y Joseph
Kosuth a
Benjamin
Buchloh y de
éste a los
artistas



La controversia más enconada vino con la primera retrospectiva de arte Conceptual en un museo, en París en 1989. Un ensayo en el catálogo, 'De la Estética de la Administración a la Crítica Institucional', de Benjamin Buchloh, trataba de explicar el arte Conceptual de los sesenta en términos de la recepción de Duchamp, negaba la utopía de los artistas y denigraba a Kosuth por su formalismo encubierto. Habiendo tratado al arte Conceptual como un fenómeno puramente neoyorquino, Buchloh puso de ejemplo a Broodthaers, Buren y Haacke como artistas que habían evitado el formalismo por un arte que criticaba el marco institucional en el que, inevitablemente, era exhibido. Como era de esperarse, esto enfureció a Kosuth, quien estaba al tanto la exposición y exigió el derecho de réplica. Acusó a Buchloh de mentir y torcer la historia en provecho de sus amigos. En una segunda edición, Seth Siegelaub agregó una refutación más moderada, afirmando que 'el texto de Buchloh es un texto formalista e idealista, una especie de "historia del arte como historia del arte como historia del arte"', que carecía de cualquier referencia al periodo histórico. Para Siegelaub, la falla de Buchloh al ni siquiera mencionar la Guerra de Vietnam, además de su 'fijación con Duchamp', desacreditaba sus afirmaciones. La controversia continuó en las páginas de *October*, la revista

co-editada por Buchloh, y sus repercusiones todavía continúan. Muchos artistas de los sesenta no sólo defienden su posición ferozmente, sino que exigen que sus intenciones vayan antes que las interpretaciones. Su ira no sólo ha sido con los críticos e historiadores de arte tras el evento, sino entre ellos: en 1997, conscientes de ser estar siendo vapuleados por lo que quedaba de los miembros de Art & Language, Kosuth y Atkinson empezaron Art & Language 2.

En 1996, Atkinson también expresó su inquietud acerca de la forma en que el arte Conceptual había sido incluido bajo la categoría de lo visual, especialmente en la retrospectiva de París y la de Los Angeles. ¿Qué no el arte Conceptual había sido propuesto como una crítica de 'lo visual'? Tal vez hacer una exposición, inevitablemente, lo retrata como un movimiento de cosas en vez de un debate en el tiempo -una crítica que también podría ser dirigida hacia este libro, con su plétora de ilustraciones. Pero un entendimiento más sofisticado de la cultura visual y material, especialmente influenciado por Barthes, Foucault y una relectura de Freud, ha llevado en años recientes a una actitud menos censuradora acerca de la producción actual de objetos y representaciones. Hoy día, por lo tanto, ya no encontramos una dicotomía tan rígida entre la conceptualización y la producción de arte.

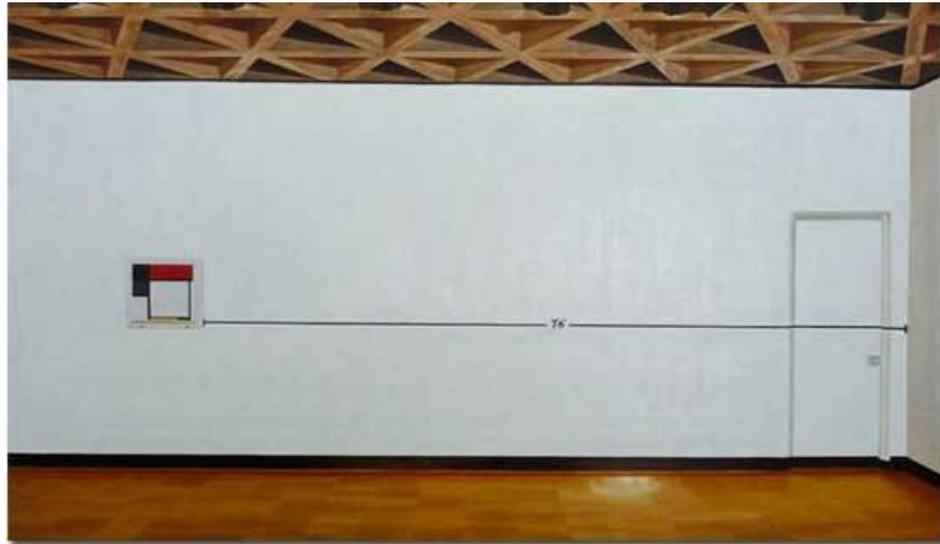
Sol LeWitt
Multiple
Pyramids
1986
Tinta sobre
muro
Tal como fue
instalado en la
John Weber
Gallery, Nueva
York



La obra de algunos de los artistas más viejos también se ha vuelto más y más elegante. En 1975, Sol LeWitt había introducido color en sus dibujos de muro, y en los ochenta sobreponía capas sobre capas de color. Los resultados generalmente eran deslumbrantemente hermosos. Los procedimientos siguen siendo los mismos: un concepto es establecido y

los dibujantes lo ejecutan. Por ejemplo, en *Multiple Pyramids*, realizado por primera vez en la galería John Weber en 1986, las instrucciones estaban acompañadas de diagramas simples con la secuencia de colores marcada. Todavía hay variaciones sistemáticas simples aquí: en los tres dibujos de esta serie, los fondos y los lados de las pirámides son creados al sobreponer combinaciones de colores primarios más gris en diferentes órdenes. La lógica de la elección de colores es menos fácil de entender, aunque el resultado visual es claro y atractivo. Con dibujos como este, el arte Conceptual finalmente ha llegado a una forma que se acopla felizmente, ante el horror de algunas personas, con una oficina corporativa.

Mel Bochner
Measurement:
From The
Space of
Statements To
The Space of
Events (With
Piet Mondrian,
'Fox Trot B',
1929)
1969
Cinta negra y
letraset sobre
muro



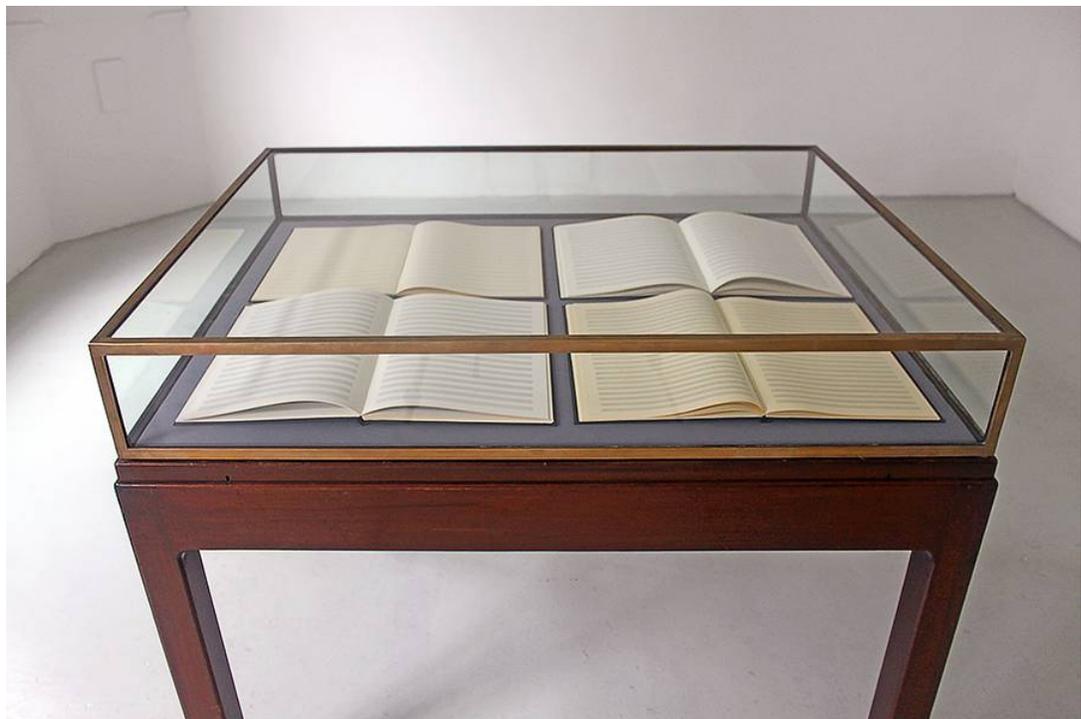
Incluso cuando hay que rehacer obras anteriores, como suele ser necesario para exposiciones retrospectivas, suele volverse más limpio y elegante. Cuando volvió a hacer sus piezas de medición, que siempre habían sido de sitio específico, para la retrospectiva de sus primeras obras en la Galería de Arte de la Universidad de Yale, Mel Bochner no usó elementos arquitectónicos como antes (ver Capítulo 6), sino obras de arte, específicamente cuatro obras que alguna vez pertenecieron a la Société Anonyme, Inc, una organización de Nueva York que promovía el arte Moderno y cuyo presidente por un turno y consejero en adquisiciones fuera Marcel Duchamp. El que hubiera una referencia a la historia de los inicios del arte Conceptual también era típico de este periodo.

Otro ejemplo particularmente bueno de cómo el arte viejo se ha vuelto más estilizado se ve en la manera en que el artista inglés John Murphy reinstaló obras de 1973 veinte años después. Originalmente, estos libros vacíos de manuscritos musicales habían sido exhibidos en mesas

corrientes, pero en la nueva instalación se usó una vitrina con acabados de metal -las asociaciones con la institución eran adoptadas en vez de burladas. El interés por la belleza y lo indescriptible, por el uso de la música (más que el lenguaje) como un paradigma, como fue discutido previamente en la obra de LeWitt, ha sido notado muy poco. Un interés como este en la puesta en escena de contextos y misterios artísticos y las posibilidades religiosas de una estrategia sorpresiva se ha vuelto más evidente en años recientes. Como canta k d lang,

**It takes you by surprise
There before your eyes
A place you've always been...
Infinite and unforeseen.**

John Murphy
Selected Works
#2, #3, #6, #23
1973
Partitura
manuscrita y
vitrina
h.99 cm
Tal como fue
instalada en
Lisson Gallery,
Londres, 1993



Casi parece como si Dios hubiera vuelto a entrar por la puerta de atrás. Semejante lectura tan anti-materialista del arte Conceptual ha sido evidente desde que Harald Szeeman organizara una exposición en Berlín en 1988, en la que se incluían a treinta y dos artistas Minimalistas y Conceptuales (entre ellos, Buren, Broodthaers, LeWitt y Long) titulada *Zeitlos -atemporal-*, para él, este era un arte de contemplación más que de crítica.

La exposición de Berlín mostró el renovado interés por el arte Conceptual 'clásico' de los sesenta en los últimos años. La revista de economía *Capital* hace una lista cada año de los cien artistas más expuestos y de los que se

ha escrito más, dando supuestamente una guía para una inversión sólida. En 1992, Bruce Nauman había llegado al Número Uno en la lista de hits. Otros 'Conceptualistas' también aparecían en la lista, incluyendo a Sol LeWitt (no.16), Buren (no.25), Long (no.30), Paolini (no.37), Kosuth (no.46), Haacke (no.59), Weiner (no.62), Graham (no.76), Baldessari (no.85) y Kawara (no.87). Los otrora rebeldes y críticos del mundo del arte, al parecer, no sólo se habían vuelto aceptables, sino deseables. En ese mismo año, *One Hundred Live and Die* de Bruce Nauman, se vendió en una subasta por \$1,750,000 dólares, y una obra de Broodthaers en £360,000. Las obras de los Conceptualistas duros también lograban buenas sumas en subastas: una de Kosuth vendida en \$75,000 dólares en 1989 y una de Buren por \$23,000 en 1991.

Algunos críticos y artistas Conceptuales de primera generación estaban especialmente consternados por el aparente cinismo de los artistas neo-Conceptuales cuya obra se orientaba a hacer objetos, como Jeff Koons o Haim Steinbach, a quienes veían como la personificación de la poca profundidad y la mentira de la era Reagan-Thatcher. ¿Pero no podría decir uno que esas obras continuaban la tradición del readymade?

**Haim
Steinbach**
Shelf with
Snoopy
1982
Técnica mixta
77.5 x 47 x 47
cm



Los ochenta eran, supuestamente, la década yuppie: Jeff Koons hizo un arte de la presentación mientras Madonna cantaba 'Vivimos en un mundo material y yo soy una chica material'. Viendo que la envoltura también era erótica, ambos lo combinaron con autopromoción y sexualidad: Madonna lanzó su libro *Erotica* y Jeff Koons hizo una película casera con su entonces esposa -la estrella porno y política La Cicciolina. Las obras con

las que comenzó su carrera brillaban como si todavía estuvieran en exhibición en el aparador. Estos readymades tenían un aura de objetos de consumo deseables. Eran súper limpios, como equipo espacial o aparatos médicos de última tecnología. Por esos años, Haim Steinbach empezó a poner baratijas en repisas, como si la presentación lo fuera todo. Antes, en su carrera, las repisas eran objetos pintorescos y estrafalarios, pero mientras los ochenta avanzaban se volvieron formas geométricas más simples, haciendo una reminiscencia irónica del Minimalismo.

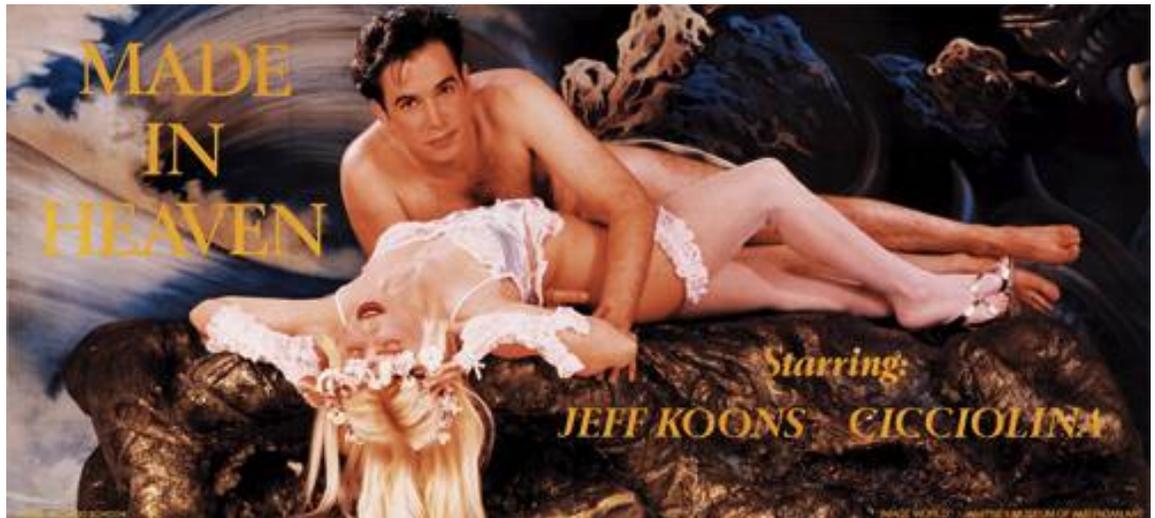
Jeff Koons
New Hoover
Convertible
1980
Aspiradora,
plexiglás, luces
fluorescentes
142.2 x 57.2 x
57.2 cm



Quizá la mayor originalidad de Koons fue convertirse a sí mismo -el artista- en el objeto de su arte. Su cuerpo, pintado con aerógrafo, brillante, parecía el último readymade. 'Ahora hay una línea muy delgada entre el

mundo del arte y Hollywood', anotó Steinbach, 'o entre la estrella de cine y la estrella del mundo del arte. La operación de la industria del entretenimiento anima a la "estrella" a volverse un objeto del deseo de su propia producción, condicionando al sujeto a adoptar un falso sentido del Yo. No obstante, algunos de los mejores artistas incorporan un sentido crítico en su obra al reflexionar sobre las operaciones que producen el mito de su cultura'. Aunque este era un arte de los objetos, se trataba, en primer lugar, de la persona, pues se trataba del uso de, y las actitudes hacia, las cosas en el mundo. Como Susan Stewart sugiere en la cita al principio de este capítulo, el objeto se volvía cada vez más una proyección o una memoria de la persona o del cuerpo. El arte supuestamente era el hogar de lo 'auténtico'. Como reflexionaba Steinbach, 'la ideología de la individualidad, que corresponde con la "estrella", va de la mano con la ideología de la autoría y la originalidad... a cualquiera le gustaría creer que no es un turista'.

Jeff Koons
Poster de la
exposición
Made in
Heaven,
Whitney
Museum of
American Art
1990-1991



Steinbach enfatizó que no estaba interesado en los objetos *per se*, sino en su intercambio, cómo comprar y poseer son considerados parte del 'orden natural de las cosas' -como Barbara Kruger cuando se burló con su obra 'Compro, luego existo'. En su referencia al consumo, estos artistas finalmente rompieron con Duchamp (quien, casi hasta el final de su vida, no vendía sus readymades, los regalaba) y con los neo-Dadaístas (quienes siempre trabajaban con cosas usadas y humanizadas). Dado su estereotipo de género, las mujeres hicieron este tipo de arte con un sentido sardónico agregado. En los noventa, la artista suiza Sylvie Fleury se fue de compras por ropa o zapatos de moda muy costosos y los expuso, algunos desenvueltos, otros a medias, como si estuviera probándoselos. Así como Barbie existe para ser vestida, una mujer se vuelve una mujer al vestirse como una mujer. La fantasía precede a la farsa y aquí no hay nada más que

superficie. La brasileña Jac Leirner juntó bolsas de plástico de sus viajes y las pegó todas juntas en enormes 'cuadros' -el signo, verdaderamente, ha reemplazado al significante. Ni siquiera necesitamos comprar, sólo mostrar el signifiante de la compra- la bolsa que dice Hermès, Armani, Versace.

Sylvie Fleury
IF
1992
Bolsas de papel



Jac Leirner
Names
1989
Bolsas de
plástico y hule
espuma



Los montones de dulces de González-Torres a principios de los noventa también son profundamente irónicos. Estas piezas pretendían ser completadas por el espectador al tomar un dulce, desenvolverlo y comérselo. A veces tienen nombres de temas -*Untitled (Welcome Back Heroes)* de 1991, una pila de 90 kilos de chicles bazooka, fue su respuesta a la Guerra del Golfo. A veces tenían títulos a partir de personas -*Untitled (Portrait of Marcel Brient)* es un retrato de un coleccionista francés: el artista especificó que el montón de dulces debía mantenerse en el peso de Brient. Gonzalez-Torres también exhibía montones de pósters o de reproducciones fotográficas e invitaba a los espectadores a participar y tomar una. Cuando estas piezas son expuestas en museos, el personal vuelve a agregar los faltantes cada mañana. Esto es, al mismo tiempo, un gesto anti-mercado y un acto de generosidad: el arte es compartir una experiencia, no sólo ver la experiencia de otros.

**Felix
Gonzalez-
Torres**
*Untitled (Love
Boys)*
1991
Dulces
envueltos a
mano en
celofán,
suministro
constante
Peso ideal 159
kg
Dimensiones
variables



Puede ser un gesto anti-mercado, pero es astuto. Gonzalez-Torres no pretendía recluírse en el ghetto de los espacios alternativos: 'Para mí tiene mucho sentido ser parte del mercado... es más amenazante que la gente como yo sea parte del mercado -vender la obra, especialmente cuando consideras que sí, que sólo es una pila de papel que ni siquiera toqué. Estas contradicciones tienen mucho sentido... Me encanta la idea de ser un infiltrado. Siempre dije que quería ser un espía. Quiero que mi obra

parezca otra cosa, no muy artística aunque hermosamente simple. No quiero ser la oposición porque la oposición siempre sirve a un propósito', En otras palabras, no quería ser ubicado como un Otro (gay, hispano o avant-garde) donde pudiera ser satanizado, ignorado o, peor aun, tratado condescendentemente como alguien meramente exótico. Como un *infiltrado* podía ser subversivo.

Hannah Wilke

Why not

sneeze?

1992

17.8 x 22.9 x

17.8 cm



Dado este nuevo énfasis en el objeto readymade o en las esculturas que derivaban de él, Duchamp, inevitablemente, se volvió una referencia constante, tal y como no lo había sido para los artistas de Conceptuales de los sesenta. El año antes de morir de linfoma, Hannah Wilke hizo su versión de *Why Not Sneeze, Rose Selavy?*. Esta no es una broma ingeniosa que aludía a un coleccionista, sino la evidencia del sufrimiento de su cuerpo: la jaula está llena de todas las jeringas y frascos de medicina que estaba tomando, y un termómetro reemplaza al jibión. La neoyorquina Maureen Connor también jugó con el readymade Duchampiano haciendo varias versiones del *Portabotellas* en 1988. Como ella misma había dicho, se había 'involucrado y había sido muy influenciada por la teoría, y mi obra se volvió mucho más crítica de la experiencia femenina en vez de celebrarla. De hecho, las piezas de los portabotellas se tratan de prendas con las que vestí los readymades de Duchamp a fin de revelar sus aspectos corpóreos y de género... con estos portabotellas estaba cuestionando, tratando de transformar y hacer fluir la identidad de un objeto existente'. Estas piezas son, por supuesto, hechas, no encontradas: la forma fálica del estante podía ser travestido con velos de listón rosa, llenar sus brazos con vaciados de vidrio de pulmones o ser volteados. Con las tangas estiradas sobre él, el estante se vuelve como una caja torácica o un corsé. O, con sus brazos, el portabotellas se vuelve una figura paterna (¿qué es Duchamp si no el padre de todo esto?) vuelta hacia su feminidad. Los *détournements* de

los readymades Duchampianos de Wilke y Connor hacia las áreas de la autobiografía y las políticas de género no son poco comunes de la manera en que artistas, especialmente mujeres, habían desarrollado y subvertido una tradición Conceptual. En 1991, Sherrie Levine hizo su versión de *Fountain* de Duchamp: creó un vaciado en reluciente bronce -finalmente ese 'desgraciado urinal' existía en materiales de arte 'de verdad'.

**Maureen
Connor**
Untitled
1989
Anaquel de
acero, tangas
h.261.6



Sherrie Lavine
Fountain
1991
Vaciado en
bronce
38.1 x 63.5 x
32.2 cm



**Annette
Lemieux**
Black Mass
1991
Técnica mixta
243.8 x 266.7
cm



Black Mass, de 1991 de Annette Lemieux usa el arte Minimal y Conceptual como una tradición a la cual referirse. Los cuadrados negros se refieren a los *Surrogates* que entonces hacía Allan McCollum, así como a Ad Reinhardt. Los *Surrogates* de McCollum eran imitaciones en yeso de pinturas con todo y marco, pintadas de negro, sin temas ni gestos. Hechos en masa por un equipo de asistentes, se suponía que fueran comprados y colgados todos juntos. Pretendían ser un simulacro de cuadros, más que la cosa en sí -totalmente desprovistos de aura. La obra de Lemieux es más humorística e irónica que muchas hechas antes, y de doble filo. La forma irónica en que la tradición (de artistas hombres) es invocada por Connor o Lemieux también es importante, especialmente su contrariedad y rechazo a la afirmación. James Joyce asumía que 'Sí' era la palabra femenina y por lo tanto la usó para concluir *Ulyses*. Lo que obtenemos de tantas artistas mujeres es, de hecho, un 'No'. A veces esta es la declaración crítica y creativa. Si se asume que uno hará lo que se espera que haga, decir 'No' es enfatizar la libertad e identidad de uno.

Janine Antoni
Tender Buttons
1994
Dos broches de
oro de 18
kilates vaciados
de los pezones
de la artista
diam.3.4 cm

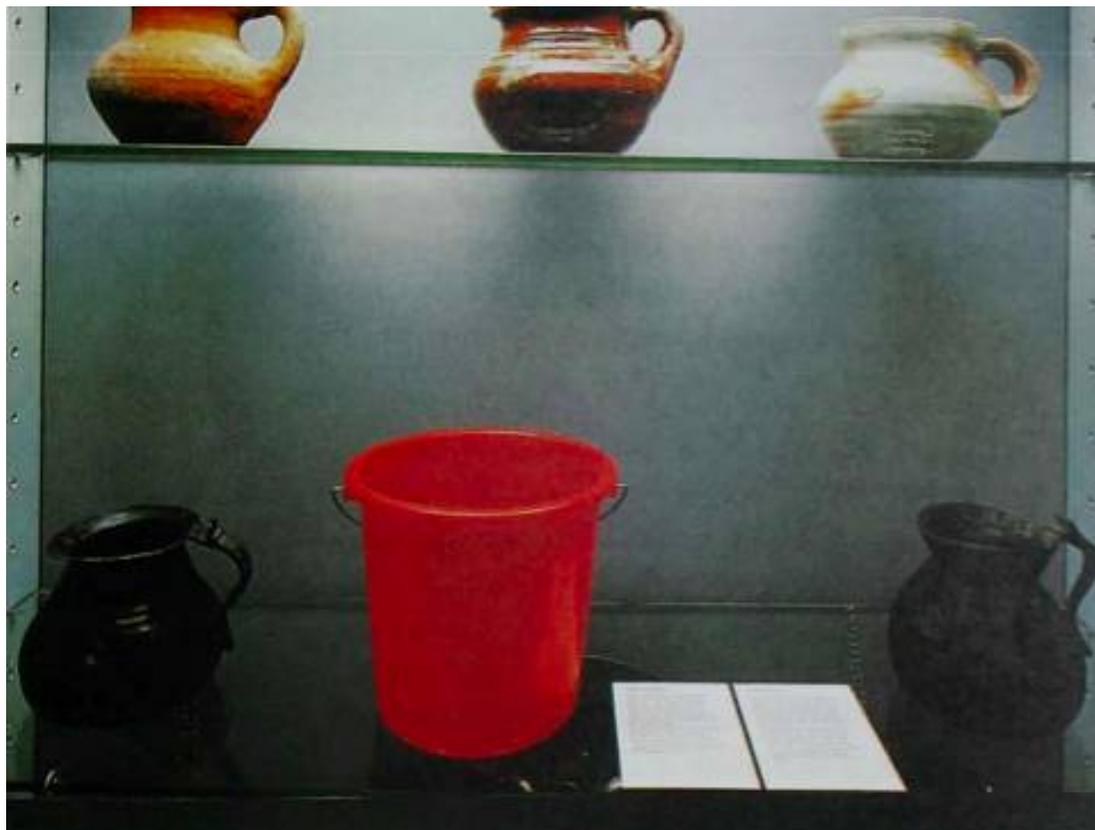


En mucha obra reciente basada en objetos, se destaca el estatus del objeto como un residuo o un sustituto del cuerpo. El fino fetichismo de una obra como los *Tender Buttons* de Jane Antoni es intencional: la artista a menudo juega con su juventud y su belleza. La nutrición, la naturaleza y la cultura siempre han sido sus temas: una pieza anterior consistía en hendiduras en la pared que correspondían a un biberón, el chupón, un pezón y sus pechos. De nuevo, su pieza está hecha de trabajar con un proyecto basado en su cuerpo y en temas de la feminidad. En comparación, *Untitled (Mouth Sculpture)* de Rosemarie Trockel, vaciada en plata de una pieza de chicle, es más desagradable que sexy. El material es un sinónimo de valor, mientras que el chicle usado es un sinónimo de lo que no vale nada. La noción de esculpir con la boca es una treta típica de Trockel, quien se concentra en cuántos métodos diferentes pueden crear significado.

**Rosemarie
Trockel**
Sin Título
(Escultura de
boca)
1989
Chicle con
baño de plata
4 x 6 x 2 cm



Sophie Calle
La Visite
Guidée (The
Bucket)
De la
exposición
Absent en el
Museum
Boymans-van
Beuningen,
Rotterdam
1994



Desde Turk hasta Trockel, todos estos objetos dependían de ser vistos en un contexto artístico. Pero cuando son colocados en un museo o una galería, cualquier objeto -aunque esté marcado como un objeto especial- es, efectivamente, desnudado de sus memorias, de las historias originales y los contextos que le dieron significado. Los artistas han luchado por traer estas memorias de vuelta, volviendo a incorporar lo cotidiano a través de intervenciones en el museo. Cuando los visitantes entraban al Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam en 1994, se les daba un reproductor de cassette portátil, como el que uno alquila para una visita guiada. Pero la cinta no les decía las fechas y los nombres de los artistas ni sus historias. En lugar de eso, los dirigía a veintiún objetos que Sophie Calle había puesto en la colección de artes decorativas. Para cada objeto, Calle tenía reminiscencias que contar, sobre su madre o su trabajo como modelo de artistas o stripper y, especialmente, sobre su relación con su ex-marido Greg Shephard. Mientras Calle hablaba, en el fondo uno podía escuchar la inquietante y desconcertante música de la compositora Laurie Anderson. En una vitrina de ollas antiguas, puso una cubeta de plástico rojo. Mientras Anderson tocaba su violín, Calle hablaba: 'En mis fantasías, soy un hombre. Greg lo notaba muy rápido. Tal vez por eso fue que un día me pidió que orinara por él. Se volvió un ritual: me ponía detrás de él, le bajaba los pantalones sin ver, sacaba su pene y hacía lo mejor que podía

por apuntar correctamente. Entonces, después de la sacudida de costumbre, con toda tranquilidad lo metía y cerraba la bragueta. Después de nuestra separación le pedí a Greg una foto de recuerdo de este ritual. Aceptó. Entonces, en un estudio en Brooklyn, le hice que orinara en una cubeta, frente a la cámara. Esta fotografía era una excusa para poner mi mano en su sexo una última vez. Esa tarde, firmé el divorcio'. Cuando el visitante observaba estos objetos banales, ella se dio cuenta que todos los objetos en un museo tienen asociaciones similares, una historia personal, una historia social, una pátina de uso. El museo se vuelve, aunque muy brevemente, un museo de las vidas vividas, no sólo de las cosas.

Una generación previa de artistas, desde Henry Flynt hasta Robert Rauschenberg, había odiado los museos al grado de declararles la guerra: los veían como la muerte -tan corruptos como el sistema de galerías comerciales. Pero ahora los artistas usan el museo. No se volvió un sitio de maldad indefinida, sino un lugar para investigar y negociar nuevos significados. Si el museo era donde las cosas se volvían especiales, donde los significados y los valores eran descubiertos y preservados, entonces tenía que ser un foro ideal para el artista crítico. A mediados de los noventa, la curaduría de exposiciones en museos por los mismos artistas se había vuelto casi un género por derecho propio. Una crítica, Lisa Corrigan, se burlaba que el 'museísmo' sería la siguiente categoría en la línea cronológica de los movimientos artísticos. 'El contexto en el que una obra de arte es exhibida por primera vez es un material para mí, como el lienzo y la pintura', señalaba Hans Haacke, que, por supuesto, había estado trabajando con museos desde 1970. El mundo de la galería y el museo había cambiado en una dirección presagiada por mucho del arte Conceptual, los roles de los artistas y los curadores se estaban volviendo intercambiables. El crítico Brandon Taylor tiene razón cuando afirma que así como el arte reciente 'ha convertido el gesto contestatario del arte de los sesenta en una crítica más mesurada y filosófica. En el proceso, el museo de arte se ha vuelto un espacio no de contestación, sino de especulación acerca de la realidad y la representación misma'.

¿Dichas intervenciones han perdido su radicalidad? Daniel Buren se queja de que, para él, es imposible trabajar de una manera intervencionista, pues las instalaciones o la obra de sitio específico son la norma. Tanto a él como a Toroni les habían pedido hacer instalaciones más y más grandes. Inevitablemente, se han vuelto menos sorprendidas, más decorativas: hemos desarrollado un 'gusto' por ellas. Son más efectivas, más burlescas, cuando son más discretas, como en la intervención de 1993 de Buren en los

claustros del monasterio de la isla de San Lazzaro degli Armeni, Venecia, o la obra de Toroni en la galería Serpentine de Londres en 1994. En aquella ocasión Toroni había hecho una bella instalación de sus impresiones de pincel en una de las galerías, pero salió a caminar y también pintó sobre las puertas traseras de la galería. Mientras que por dentro sus marcas eran, obviamente, arte, y eran inevitablemente vistas como tal, por fuera de las puertas retenían algo subversivo: una sorpresa genuina, si es que uno la reconocía.

Daniel Buren
Instalación en los claustros del monasterio en la isla de San Lázaro degli Arment, Venecia, 1993



Niele Toroni
Imprints of Brush No. 50 repeated at regular intervals (30 cm) Tal como fue instalada en la Wall to Wall Exhibition, Serpentine Gallery, Londres 1994



Joseph Kosuth
The Play of the
Unmentionable
1990

Tal como fue
instalado en el
Brooklyn
Museum,
Nueva York



Cuando lo invitaron a crear una obra para el museo de Brooklyn en 1990, Joseph Kosuth juntó más de cien diferentes objetos de la colección del museo en lo que llamó 'el juego de lo inmenccionable'. Lo inmenccionable podía ser cualquier cosa sexual o política que pudiera ser censurada -aunque antes también era un término curioso para la ropa interior de mujer. Esto tuvo lugar en la víspera del juicio de un curador de un museo en Cincinatti que había exhibido siete fotografías de Robert Mapplethorpe supuestamente 'obscenas'. Para el senador Jesse Helms, quien exigía más censura y menos dinero para el Fondo Nacional de las Artes que había creado semejante 'indecencia', la corrupción del arte significaba la corrupción de la sociedad. Algunas de las imágenes que Kosuth encontró en esta augusta institución hubieran horrorizado a Helms, incluyendo una miniatura persa de un hombre orinando en la boca de otro -¡la foto de Mapplethorpe que a Helms más le encantaba odiar era una escena similar! Cuando se le preguntó cómo se describiría a sí mismo como creador en este caso, más que como curador, Kosuth dijo, 'si el arte tiene que ser algo más que una decoración costosa, tienes que verlo como algo que expresa otro tipo de significado filosófico y político. Y eso varía de acuerdo al contexto en el que lo experimentas. Esta exposición en particular trata de mostrar que las obras de arte, en ese sentido, son como las palabras: mientras que cada palabra tiene su propia integridad, las puedes juntar para crear párrafos muy distintos. Y ese es el párrafo por el que afirmo mi autoría'.

**Robert
Mapplethorpe**
Joe, N.Y.C
1978



Protesta contra
los cargos de
obscenidad
hechos a la
exposición
Robert
Mapplethorpe:
The perfect
moment en el
Contemporary
Arts Center,
Cincinnati
1990



Fred Wilson
Mining the
Museum
1992
Instalación en
la Maryland
Historic
Society,
Baltimore



'Un museo', dijo Fred Wilson, un artista negro estadounidense, 'es más un estado mental que una pieza inmobiliaria'. Esto es algo que pudo desarrollar cuando fue el artista en residencia en el Museo Histórico de Maryland, en Baltimore -un museo de artes decorativas, curiosidades históricas y registros. Trató de recordar a aquellas personas que un museo fundado por las clases altas del siglo XIX de Baltimore tendería a ignorar o subestimar: los nativos americanos, los negros, las mujeres. Las exposiciones del museo fueron alteradas para contar la historia de los esclavos así como de sus amos. En un cuarto, los nombres de los esclavos 'Harriet Tubman', 'William Parker', 'Mary Fortune' eran proyectados sobre una pintura del asalto al ferry Harpers de John Brown (como parte de su campaña anti-esclavista) y las lanzas usadas en el ataque. Sillas elegantes, finos ejemplares del mobiliario del siglo XIX, eran puestas en pedestales que apuntaban a una picota. Unos grilletes eran dispuestos en una vitrina de platería decorativa. Wilson no agregó nada a lo que ya estaba en el museo: su obra era la investigación y el reacomodo de lo que encontró. 'Algunos artistas usan pigmentos en polvo, lienzos vacíos o sólo un montón de cosas', mencionó Wilson, 'pero este museo era material en crudo para mí. Tenía todo'.

Como ya ha sido indicado, un efecto de la crítica del arte Conceptual al museo es que ha animado a una crítica similar en quienes los manejan. Cuando Suzanne Pagé tomó el mando del Museo de arte moderno de la Villa de París en 1989, uno de sus primeros actos fue invitar a artistas a

hacer obra que se relacionara específicamente con el museo. Christian Boltanski abrió una bodega en el sótano y la llenó con ropa de segunda mano, Annette Messenger puso animalitos de peluche entre las esculturas tribales que el museo había puesto a lado de los cuadros cubistas para comparación. Este tipo de actos rompían el monopolio de la historia del arte en el museo, trayendo de vuelta temas sobre lo cotidiano, la memoria personal y lo infantil.

Christian Boltanski
Bodega del museo de los niños I
1989
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris



Annette Messenger
Mes petites effigies
sculptures africaines
1988
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris



Si Kosuth re-cura la colección del museo y Messenger la interviene, Ilya Kabakov hace toda una mofa de él. Afuera de las salas principales del museo Ludwig en Colonia hay un cuarto particularmente sucio; parece como si unos trabajadores que debían colgar un enorme cuadro al óleo se hubieran ido a comer, dejando la pintura recargada contra la pared. A lado hay una escalera y en el suelo hay martillos y clavos desperdigados. Pero la basura de los trabajadores es parte del arte tanto como la pintura. Pronto, uno se da cuenta que esto es una réplica de un área comunal Soviética, alumbrada por un foco pelón, y la pintura es de Abramtsevo, la finca en

donde los artistas de vanguardia del siglo XIX se reunían y que ahora es un museo. La apariencia inacabada y temporal es importante pues, como dice Kabakov, 'entre el principio de la obra y su 'aspecto inacabado' aparece un espacio libre, una duración que es llenada con preguntas, conjeturas y reflexiones'. Muchas de estas preguntas aparecen por los comentarios de supuestos visitantes que están pegados a la pared: 'Este artista es malo: toma un tema hermoso y lo hace de una manera vulgar y banal' - I Medvedev; 'Esto es el museo después del trabajo de construcción. La restauración está mal hecha: el original está arruinado.' - L Tourezki. Otros recuerdan los viejos tiempos o refunfunan. Estos textos son un elemento necesario en lo que Kabakov llama la 'instalación total', una versión teatral de lo cotidiano, un simulacro de la realidad en el que la obra incluye un coro de voces disonantes y críticas.

Ilya Kabakov
El Cuadro sin
Colgar
1982-92
Museum
Ludwig,
Colonia



Pero la nueva generación de artistas generalmente trabaja con un toque más ligero que Kabakov. A lado de una ventana en el Museo Louisiana en Dinamarca hay unas flores en un jarrón y marcas de cinta que forman un cuadro. En una vitrina a lado hay libros del museo, pilas de diapositivas con la etiqueta 'Una Teoría de la Escultura' -todas las cosas auxiliares que un museo produce y conserva pero nunca, excepto aquí, expone como arte. Esta es la obra de la artista belga Joëlle Tuerlinckx. En otras ocasiones ha puesto pequeños objetos redundantes: un montón de harina, algunas calcomanías en la pared, una cuerda que los visitantes deben saltar o patear. 'Cuando me ofrecen un espacio de exposición es como si recibiera

una especie de paquete, un paquete de aire', escribe. Estos pequeños objetos y marcas pueden parecer como las propuestas de Lawrence Weiner hechas realidad, o pueden recordarnos uno de los elementos caóticos de la exposición *When Attitudes Become Form*. Como Daniel Buren, ella quiere hacer que la gente note su ambiente. Es importante que sus discretas marcas y objetos se deriven de y sean apropiadas para ese espacio: de ahí las cajas de diapositivas o los objetos de la tienda del museo. Le interesa lo efímero de la experiencia, su particularidad, lo inexpresable de sus momentos.

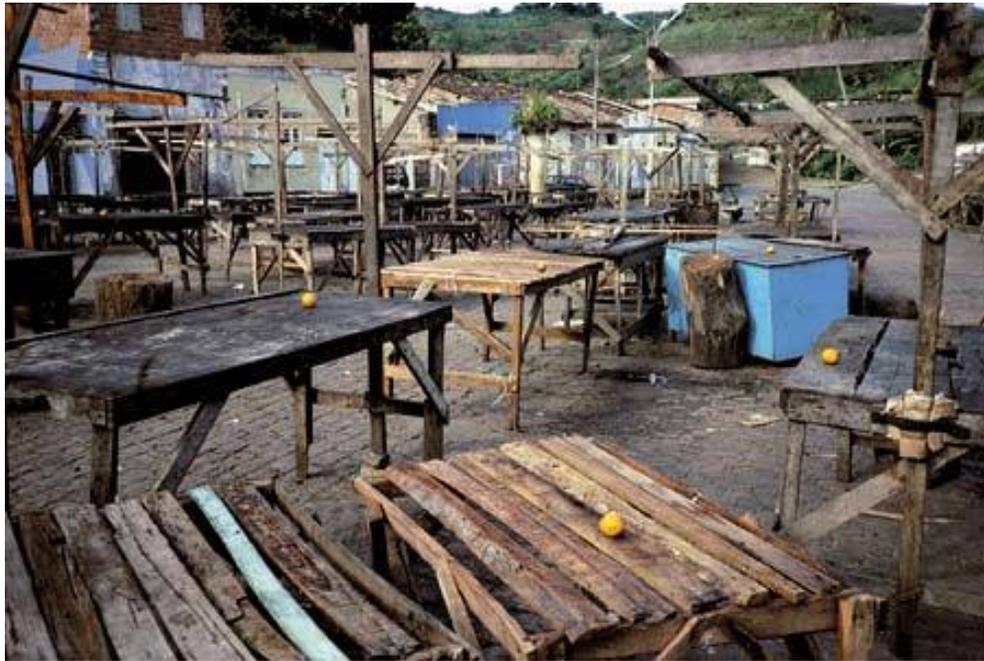
**Joelle
Toerlinx**
One Day - a
Proposition
for Louisiana,
May 15 -
September 8,
1996 - a theory
of walking
Louisiana
Museum,
Humblebaek



De manera similar, el artista mexicano Gabriel Orozco crea un arte de lo mundano que parece teñido con una delicada belleza, una atención a las cosas y las acciones en el mundo. Cuando expuso en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1993 le pidió a la gente con ventanas que daban al museo que pusieran una naranja en sus alféizares. 'El museo proveerá naranjas frescas cada semana, pero los participantes que vivan o trabajen en esos edificios, quienes son libres de comerse las frutas, pueden reemplazar las naranjas comidas con otras puestas por ellos mismos si quieren. Cualquiera puede unirse a este proyecto poniendo simplemente una naranja en un vaso en su alféizar, le dijo el personal del museo a la gente, agregando, para su alivio, que la 'supervisión profesional no es requerida'. Para hacer un símil tipográfico, si el ready-made Duchampiano funciona como un alto total, deteniendo el progreso, rompiendo el flujo, estos pequeños objetos, tan astutamente colocados, funcionan como acentos, apuntando y animando la oración. Lo que es clave es el acto de colocar, tal como el acto de tomar un dulce de uno de los montones de González-Torres. Orozco usa la fotografía para documentar la poesía de

esas colocaciones: en 1991, al final del día en un mercado, vio un montón de naranjas dejadas a lado de uno de los puestos vacíos. Después de poner una en cada puesto desierto, los fotografió. '¡Turista loco!', farfullaron las pocas personas que quedaban en el mercado. El más pasajero de estos gestos fue la nube de vaho que dejó cuando respiró sobre un piano. Esto recuerda el *Aliento del Artista* de Manzoni, pero mientras que los globos marchitos son un pequeño fetiche del artista como creador; burlándose del culto por las reliquias de la iglesia católica, este es efímero y cotidiano. Cada espectador reconoce el momento en el que su aliento momentáneamente aparece sobre el piano o el espejo y luego desaparece.

**Gabriel
Orozco**
Turista Maluco
1991
Impresión a
color
31.8 x 47.3



**Gabriel
Orozco**
Aliento sobre
Piano
1993
Impresión a
color
31.8 x 47.3

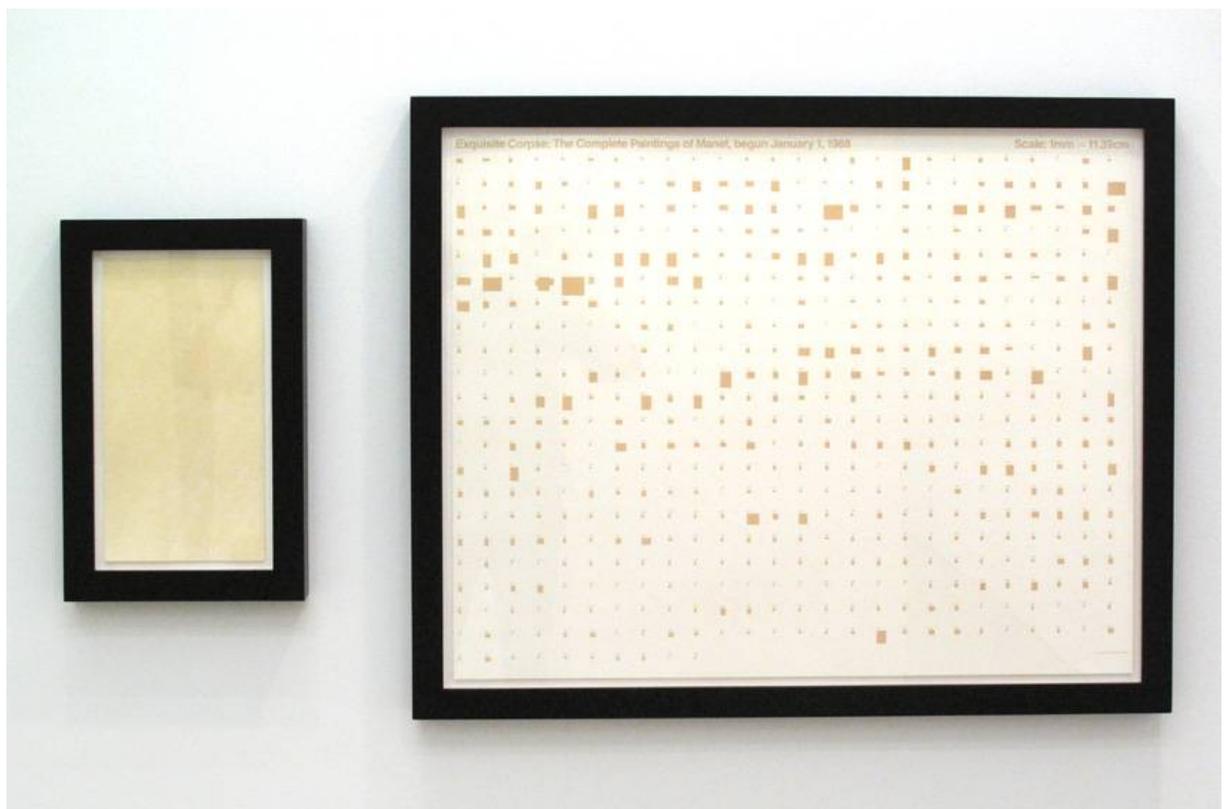


Los artistas hoy día a menudo también se apropian del trabajo de archivo del curador de museo o del catalogador. La historiadora de arte Frances Colpitt argumenta que 'el Arte Conceptual reciente toma la forma de proyectos más que de documentos. La nueva obra toma las estructuras, los códigos y las instituciones del mundo como su sistema. El sistema que esté a la mano para ser analizado, el artista lo permuta completamente de manera que el espectador es atraído a su órbita, y debe trabajar con este sistema para llegar a un concepto'. Esta parece una descripción perfecta de, por ejemplo, la obra de Patterson o Kabakov. Colpitt continúa y señala que el modelo para este acercamiento no es Kosuth -cuya obra 'ahora se ve más cerca del formalismo al que intentaba desplazar'- sino Huebler. El arte no se trata de ideas en aislamiento, sino de ser parte del mundo. Si el paradigma para el artista Conceptual en los sesenta era el filósofo, el del artista en los noventa ha sido el del investigador.

Stephen Prina

Exquisite
Corpse: The
Complete
Paintings of
Manet. 213 of
556: intérieur
(Jeune Femme
dans un
Intérieur), 1873
1990

Lavado de tinta
sobre papel y
Litografía
sobre papel



Un artista que ha llevado al extremo esta noción de obra basada en un proyecto es Stephen Prina. Comenzó su serie *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet* en 1989. Cada uno de los cuadros de Manet fue repintado al mismo tamaño, pero con una aguada monócroma; una litografía acompañaba a cada cuadro, mostrando los tamaños relativos de las 556 pinturas. 'Cadáver exquisito' era un juego surrealista en el que cada persona, invisible para las demás, dibujaba una parte de una figura. ¿Con cadáver, querrá Prina referirse al 'corpus' de la carrera de Manet? ¿Es

exquisito porque ha sido reducido hasta una aguada? ¿Esta versión conserva algo del aura del original? Ciertamente, este dibujo en aguada tiene una belleza, pero es una belleza vacía comparada con las complejas imágenes de Manet. Aquí, la complejidad radica en el sistema involucrado. Prina está obsesionado con los sistemas y, a la vez, con hacer una crítica de aquellos sistemas políticos, lingüísticos o sociológicos que pretenden explicar el mundo. Y el sistema aquí no sólo es arbitrario, sino un poco disparatado: ¿está usando una guía poco confiable para la obra de Manet, que tiene fechas y medidas incorrectas e incluso una numeración inconstante! El propio Prina habla de esto como 'un intento de hacer una alegoría del tiempo'.

'¡Pero no!', interpondrían algunos artistas, 'el verdadero arte Conceptual de hoy no tendría que encontrarse en semejantes proyectos arcanos, ni en la obra relacionada con el objeto o la instalación/contexto que has estado discutiendo más arriba -todo eso es arte de galería'. Los artistas también argumentarían que lo que es esencial, de hecho, es la plétora de espacios alternativos, revistas pequeñas y, sobre todo, la noción de artistas trabajando juntos. El aspecto clave de un arte Conceptual hoy día, por lo tanto, no recaería en objetos ni espacios, sino en la comunidad, y en un énfasis en la comunicación y cómo se comporta la gente.

**Rirkrit
Tiravanija**
Untitled (Free)
1992
Tal como fue
instalada en la
303 Gallery,
New York



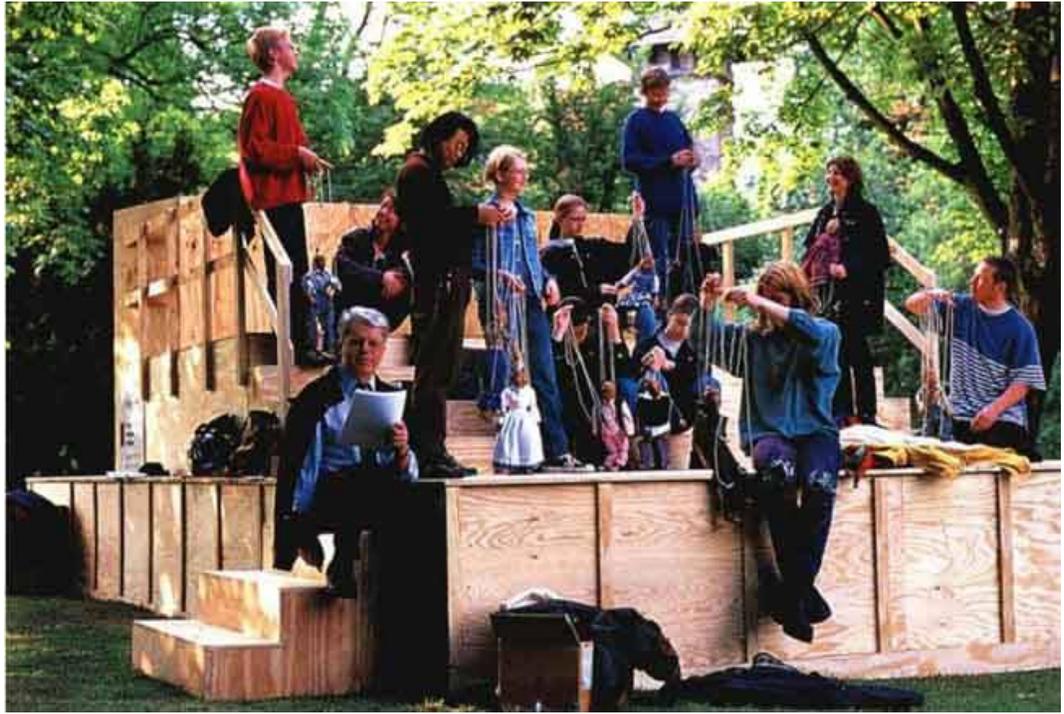
Rirkrit Tiravanija, un artista de descendencia Thai que ahora vive en Nueva York, es un ejemplo de esto. Cuando expuso en la 303 Gallery en 1992 puso todas las cosas que encontró en la bodega y la oficina dentro de la galería -incluyendo al director, quien por lo tanto estaba siendo forzado a trabajar en público. Mientras, en la bodega, cocinó curry para los visitantes

a la galería. Los sobrantes, los utensilios de cocina y los empaques usados de comida se volvieron el arte cuando él no estaba ahí. En una exposición colectiva poco después, se sentó a lado de una grabadora e invitó a la gente a sacarlo a bailar. Cuando alguien lo hacía, cambiaba el disco por uno de *El Rey y Yo* y les hacía preguntas sobre la exposición. Cuando expuso en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, llegó al aeropuerto con una bicicleta, una mochila llena de comida y una parrilla de gas portátil. Le tomó cinco días llegar al museo, para cada comida y almuerzo se detenía y cocinaba para las personas que conocía en el camino. Para él siempre es importante hablar con la gente y escucharles. ¿De qué otra forma puedes responder a una situación? También le pedía a la gente que le dieran un aventón: 'Es una parte muy importante de mi trabajo el que me paseen, sentir las cosas y escuchar lo que dice la gente... mi obra tiene menos que ver con cosas en la galería y más con la gente que he conocido, con la que he conversado, con la que he hablado de cosas, con la que he visto cosas'. Por supuesto, esto no es tan nuevo como mucha gente pensaría. Como hemos visto, Tom Marioni estaba compartiendo cervezas con sus amigos y platicaba -como arte- en 1970, mientras que en el mismo año en Los Angeles, Allen Ruppertsberg manejaba 'Al's Café'. Pero hay sutiles diferencias: la comida que hace Tiravanija es Thai, auténtica o falsa, una referencia a la hibridación cultural. Como un monje budista, la naturaleza itinerante de su vida es importante. Cita como sus principales influencias la escultura de Andre, sobre la que puedes caminar, la manera en que Buren y Asher deconstruyeron el sistema de galerías y la actitud de González-Torres con el objeto.

Allen
Ruppertsberg
Al's Café
1969
Los Angeles



Rirkrit
Tiravanija
Untitled, 1997
(The Zoo
Society)
1997



Quizá lo que cuenta, más que su impacto en el museo, es el impulso que el arte Conceptual le ha dado a las intervenciones afuera del museo, en el espacio social -la reformulación de la escultura pública como algo que interactúa con la vida a su alrededor. En la exposición de 1997 *Sculpture.Projects* en Münster, Tiravanija construyó un escenario y organizó funciones de marionetas con voluntarios locales. Michael Asher repitió su acción de las ediciones de 1977 y 1987 de *Sculpture.Projects* de tener una simple casa rodante estacionada cada semana en un lugar distinto -una obra de arte que no era nada más que contexto. Buren imitó los banderines de los carnavales callejeros con sus franjas de 8.7 cm de ancho que serpenteaban en alegre interrogación. La joven artista galesa Bethan Huws, como hiciera Richard Long tantos años antes, fue a caminar en el bosque, dejando sólo algunas notas en el museo. Maria Eichorn, una joven artista alemana, compró un pedazo de tierra del consejo estatal, como Gordon Matta-Clark en los setenta, para señalar el absurdo de los trámites catastrales. Pero, de nuevo, típico de su generación, la documentación que la acompaña era un análisis de la administración de la ciudad y sus enredos con la especulación de la propiedad privada mucho más profundamente investigada y completa.

Si el arte Conceptual es un proyecto inacabado, como Michael Newman afirma y yo le creo, entonces hoy día es inapropiado -e imposible- 'resumirlo'. Mucho mejor será, tratando de seguir con la filosofía de este libro, terminar como empezamos, con un recuento extensivo de una obra en particular.

Daniel Buren
Work in Situ,
Münster
1997



(izquierda)
Michael Asher
Installation
Münster
(Caravan)
1977-97
(derecha)
**Maria
Eichhorn**
(Acquisition of
a plot) Tibuss-
trasse, corner
of Breul,
Münster
1997



En marzo de 1996, un grupo de críticos, artistas y coleccionistas se reunieron en el Instituto Henry Moore en Leeds para un performance de James Lee Byars. El propio Byars estaba muy enfermo para asistir. No había nada más que una enorme esfera dorada de tres metros de diámetro en la galería. De ella, periódicamente, salían frases similares a aforismos, entre ellos: 'El mundo en sí podría ser sólo una palabra en llamas'. 'Lo

hice con una bocanada de aire'. 'Él cuenta acerca de una belleza perfecta'. Alguien estaba escondido en esta escultura, que tenía por título *The Monument to Language*, declamando estas frases de la obra del poeta irlandés William Butler Yeats. Cuando se hubo presentado previamente en París, la persona dentro había recitado cien citas de los textos de Roland Barthes.

**James Lee
Byars**
The Monument
to Language
Bronce
1995



Después, un guía llevaba a los invitados al castillo Howard, una de las grandes fincas de Inglaterra. Era un día amargamente frío: las personas se acurrucaban en sus sacos y sombreros mientras caminaban a través del camino al Templo de los Cuatro Vientos, una locura barroca diseñada por Sir John Vanbrugh. Cuatro filósofos los precedían. En cada costado del templo uno de ellos aguardaba, cada uno con una respuesta a una pregunta que Byars les había hecho: '¿Qué es pregunta?' Primero escuchamos hablar al inglés William Charlton en el lado oeste, sobre la heterogeneidad de las preguntas, sobre cómo cada pregunta es una forma de hablar acerca de las cosas, lo que implícitamente incluía a las afirmaciones. Decir '¿De qué color son tus calcetines?' podría ser replanteada, '¿Hay un color que tus calcetines ejemplifiquen; que digas que lo ejemplifiquen?' En el lado norte, el jesuita Friedhelm Mennekes hablaba de cómo 'las preguntas son el aliento de la vida para el espíritu humano'. La duda y el cuestionamiento es cómo nos volvemos

conscientes, cómo nos acercamos a Dios. 'Las nuevas preguntas abren viejas respuestas de nuevo'. Las respuestas son nuestra utopía, y 'nuestro cuestionar siempre es inquieto, hasta que por fin descansa en Dios'. Del lado este, Jean-Michel Ribettes habló del autocuestionamiento del arte. '¿Qué es crear?' '¿Tiene el arte otra pregunta crucial que hacerle a su siglo además que la reflexiva ontología: *qué es el arte?*' Si el psicoanálisis busca explicar el pasado para reconstruir el presente, entonces el arte es un intento de re-evaluar la vida como es vivida en el presente. Hablaba a la distancia, de manera que uno podía voltearse y escuchar sus palabras mientras cruzaban por el paisaje, dispersándose en el viento, uno veía a un halcón girar en espiral y caer, perros corriendo y, detrás, árboles todavía sin hojas en el demacrado mausoleo diseñado por Nicholas Hawksmoor. '¿Qué es pregunta?' preguntó otra vez: en total, volcado sobre esta transfiguración del tiempo que ha sido vivido, James Lee Byars se vuelve el heroico intérprete de su propia aventura. El discurso del artista, aforístico, enigmático, profético, no habrá dejado de preguntar, de interrogar, de poner en duda, en la manera de los "koans" metafísicos, el lenguaje ordinario de la humanidad'. Del lado sur, el alemán Heinrich Heil citó a René Daumal, 'La puerta a lo invisible debe ser visible'. 'Una y otra vez, el artista ha puesto la pregunta en cuestión. "P. es el punto" - James Lee Byars ha llevado la pregunta al punto'.

James Lee
Byars
What is
question?
1996



Byars -como todos los artistas Conceptuales- nos lleva a cuestionar, y nos lleva a hacerlo en el mundo de verdad, de todos los días. El legado del arte Conceptual no es un estilo histórico, sino un arraigado hábito de interrogación. Es en el acto de cuestionar que el sujeto, lector o espectador se vuelve él mismo. Entonces, quizá, podemos determinar si nuestra respuesta es 'sí' o 'no'. O tal vez, como en el proyecto de 1978 de Tania Mouraud, en el que pegó cincuenta y cuatro pósters idénticos en las marquesinas de París, sea 'NI' -ninguno.

Tania
Mouraud
City
Performance
no.1 (Paris)
1978
54 posters en
serigrafía
Cada poster
300 x 400 cm



Glosario

Apropiación

Término especialmente usado en los años ochenta para describir el acto de un artista que da por hecho que la obra de otro artista es reclamada como propia. El acto desafía las suposiciones sobre la autenticidad de la creación artística y las nociones tradicionales de derechos de autor.

Arte Povera (literalmente arte 'pobre' o 'empobrecido')

Término acuñado por el crítico Germano Celant en 1967 para describir a un grupo de artistas italianos (incluyendo a Luciano Fabro, **Jannis Kounellis**, Mario Merz y **Giulio Paolini**) que agruparon objetos y materiales en conjunciones sorprendidas pero poéticas. A pesar de sus conexiones con el radicalismo del periodo, muchos de estos artistas mostraron un gusto por asuntos históricos, a veces incorporando vaciados de esculturas clásicas en sus obras.

Aura

Término originado en el artículo del crítico y teórico alemán Walter Benjamin 'La Obra de Arte en la Era de su Reproducción Mecánica', publicado por primera vez en 1936. Se refiere a la naturaleza única o especial que rodea a las obras de arte originales y hechas a mano.

Cobra

Grupo de artistas fundado en 1948 en París, que para 1951 se había disipado. El nombre deriva de las primeras letras de Copenhague, Bruselas y Amsterdam, de donde los artistas venían. Asger Jorn, Christian Dotremont y Constant fueron los portavoces más dinámicos del movimiento. Rechazaban la cultura occidental en favor de un arte de la espontaneidad y la experimentación. El arte popular y el arte hecho por niños y locos fue una influencia particularmente. Pese a sus intenciones revolucionarias y sus deseos por crear un nuevo arte para la gente, hoy día son más recordados por sus alegres y coloridas pinturas.

Détournement

Concepto inventado por los Situacionistas. Podría traducirse como "desviación". Representa un intento por extender las nociones de parodia, plagio y collage al reemplazar viejos significados con significados nuevos y a menudo subversivos.

Fluxus

Grupo internacional de artistas de vanguardia activo a principios de los años sesenta. Su nombre fue concebido por el escritor, compositor y artista de performance estadounidense George Maciunas (1931-1978) y proviene del latín para "flujo". La filiación del grupo siempre fue fluida e incluyó (aunque a menudo solamente por un breve periodo de tiempo) a gente como **Joseph Beuys**, **Robert Morris**, George Brecht, Nam June Paik y Yoko Ono. El primer Festival Fluxus fue realizado en Wiesbaden en 1962 y la primera caja anual Fluxus fue lanzada en 1964. Los festivales eran secuencias de performances y composiciones humorísticas o

inconsecuentes, las cajas anuales eran colecciones de múltiples baratos. El manifiesto del grupo de 1964 proclamaba su oposición al 'mal de la burguesía' y proponía un nuevo arte revolucionario caracterizado por la excentricidad individual y el divertimento colectivo. Aunque muchos consideran que se disipó a mediados de los años sesenta, para otros terminó con la muerte de Maciunas y, para otros, aún continúa el día de hoy.

Formalismo

Aproximación al arte que hace hincapié en la forma ante la exclusión de contenido. El filósofo idealista alemán Immanuel Kant discutió la concepción de una belleza 'pura' que pueda funcionar como un símbolo de lo bueno, y propuso que una experiencia estética puede tener efectos morales. A principios del siglo XX, críticos como Roger Fry y Clive Bell formularon teorías de especial importancia para justificar el **Modernismo** y especialmente la abstracción. La posterior justificación de la

abstracción post-pictórica del crítico estadounidense Clement Greenberg (ejemplificada por el trabajo de Kenneth Noland y Anthony Caro) generalmente es vista como la cumbre de la explicación formalista. Este Formalismo Occidental no debe confundirse con un Formalismo como el que practicaron escritores Soviéticos como Viktor Shlovsky, quien veía forma y contenido como indivisibles.

Gutai (Gutai Bijutsu Kyôkai Asociación de Arte

Concreto) Grupo japonés de vanguardia fundado en Osaka en 1954 por Jirô Yoshihara. Sus primeras exposiciones, a menudo realizadas en exteriores, enfatizaban el uso de materiales naturales y el performance. El grupo se dio a conocer fuera de Japón a través del periódico *Gutai*, que era enviado a muchos artistas y críticos en el mundo. Para finales de los años cincuenta Gutai producía principalmente un derivado del *art informel* parisino. El grupo se separó en 1972 tras la muerte de Yoshihara.

Happenings

Término acuñado por el artista estadounidense Allan Kaprow en 1959 para describir un performance aparentemente anárquico pero, de hecho, bien estructurado. Se trataba de eventos inspirados en el ejemplo de la pintura de acción de Jackson Pollock e influenciados por los performances en colaboración de **John Cage**, Merce Cunningham y **Robert Rauschenberg** en el Black Mountain College (que probablemente sean los primeros Happenings) y por los eventos al aire libre de **Gutai**.

Intervención

Término usado cuando objetos, imágenes o información son puestos en un cierto contexto (como un museo, un periódico, una revista o en la calle) a fin de interrumpir la percepción común del arte en el espectador y tornar su atención al trasfondo ideológico o institucional de ese contexto.

Letrismo

Movimiento fundado en Francia en 1945 por Isidore Isou para revivificar el arte

y la poesía. El objetivo del movimiento era exponer la forma en que el cine, la pintura y la poesía funcionaban. Isou y sus seguidores tenían un particular gusto por los escándalos y lo sensacionalista. Un grupo disidente políticamente más radical, la Letrista Internacional, fue fundado por Guy Debord en 1952.

Modernismo

Movimiento artístico cuyos inicios suelen señalarse en Gustave Courbet y Édouard Manet. Ellos respondieron a la naturaleza cambiante de la vida urbana e industrializada en vez de seguir los valores académicos inmutables. La intención de encontrar nuevas formas de expresión, de comunicar 'el shock de lo nuevo', significaba que encontraban un valor extra en la innovación formal y en el progreso por sí mismos. Para muchos, a finales de los años sesenta el Modernismo se había vuelto un sinónimo del **Formalismo**, el Expresionismo Abstracto y los escritos críticos de Clement Greenberg.

Monóchromo

Pintura de un sólo color o tono. Los pintores rusos Alexander Rodchenko y Kasimir Malevich normalmente son vistos como los primeros pintores monóchromos, aunque se sabe que una pintura monóchroma fue expuesta en un gesto anárquico en París en 1883. Las intenciones de estas obras variaban: ridiculizar a la pintura o demostrar su 'fin'; intensificar la experiencia del color o la textura; forjar una intimidad con el vacío, lo espiritual o lo indefinible.

Neo Dadá

Término abierto aplicado a artistas que trabajaron principalmente entre 1958 y 1962, incluyendo a los Nuevos Realistas en París, a Jasper Johns y **Robert Rauschenberg** en Nueva York, y a los artistas asociados con los **Happenings** y **Fluxus**. Carecía de la malicia política del movimiento original de Dadá y de la actitud altamente crítica respecto a la producción de objetos que era expresada por **Marcel Duchamp**.

Posmodernismo

Término que emergió en los años sesenta, inicialmente para describir la obra cada vez más ecléctica de arquitectos como Robert Venturi y Aldo Rossi. Teóricos como Frederik Jameson y Jean-François Lyotard le dieron mayores referencias: describir el estado del mundo después que un discurso tan grande como el del Modernismo, con su narrativa del progreso, hubo colapsado. En las artes visuales es asociado con argumentos alrededor de la muerte del autor, las nociones de originalidad y lo auténtico. Las técnicas preferidas del Posmodernismo son la ironía, el **simulacro** y la **apropiación**. Existen muchas discusiones sobre si el Posmodernismo es, de hecho, meramente Modernismo tardío más que anti-Modernismo.

Readymade

Término inventado por **Marcel Duchamp** en 1915 para describir un objeto ya existente y a menudo corriente que es escogido por un artista y presentado como 'arte'. Algunas variantes incluyen el

readymade asistido, en donde el artista hace un ligero cambio o añade algo al objeto; el readymade recíproco, un objeto de arte que es colocado en un cierto contexto de manera que se vuelve un objeto ordinario, y el mademade (una invención de **Art & Language**), en donde los artistas hacen algo sin que sea arte y después lo caracterizan como arte.

Simulacro

La producción de un objeto de tal manera que sea indistinguible de su modelo.

Situacionismo

La Internacional Situacionista fue fundada en 1957 por Guy Debord, Asger Jorn y Giuseppe Pinot-Gallizio, entre otros. Descendiente de la Letrista Internacional, fue influenciada por ideas anárquicas. En desprecio al mundo capitalista, al que Debord tipificaba como 'La Sociedad del Espectáculo', buscaban socavarlo a través de elementos como los **détournements**, *dérives* y una teorización rabiosa. A pesar de su interés en asuntos de la representación, pronto

expulsaron a todos los miembros que eran artistas. Tuvieron un inesperado momento de efectividad política cuando se involucraron en las revueltas estudiantiles de París en 1968. El grupo se separó en 1972.

Biografías breves

Bas Jan Ader (1942-75)

Artista holandés vecindado en California desde 1963 que comenzó a producir obra basada en la fotografía y el performance. Su obra explora la vulnerabilidad y la falibilidad de la vida. Su último proyecto, *In Search of the Miraculous*, resultó en su desaparición y muerte

Keith Arnatt (1930-2008)

Artista británico. En 1967, al escuchar cómo Claes Oldenburg había cavado un hoyo en Central Park y después lo rellenó, empezó a hacer 'obras de la tierra' que exploraban lo que dichos hoyos podían significar y cómo podían ser documentados. La obra que le siguió era ingeniosa y paradójica. Su obra más famosa fue su propio 'entierro' en el que no era el arte, sino el artista, lo que al parecer se desmaterializaba. En 1972 dejó de hacer obras Conceptuales y produjo únicamente fotografías, ya fueran retratos o paisajes, aunque estas siguieron estado influenciadas por una refinada ironía y una

preocupación por la explotación ecológica.

Art & Language

Grupo de artistas Conceptuales ingleses fundado en Coventry en 1968 por **Terry Atkinson** (n.1939), David Bainbridge (n.1941), Michael Baldwin (n.1945) y Harold Hurrell (n.1940). Un grupo de discusión que convirtió el proceso de teorizar acerca del arte en el acto del arte en sí mismo. Su principal blanco era el **Modernismo** y las conexiones entre arte, sociedad y el mercado del arte. Su principal producción era la revista *Art-Language*, lanzada en 1969. Muchas otras personas se involucraron a principios de los años setenta, incluyendo a **Joseph Kosuth**, quien se volvió el editor estadounidense de *Art-Language*. A finales de los años setenta Art & Language se había separado. No obstante, Baldwin, junto con Mel Ramsden (n.1944) siguieron usando el nombre, con Charles Harrison actuando como comentarista y defensor. En oposición a esto, en 1997 Atkinson y Kosuth fundaron Art & Language II.

Michael Asher (1943-2012)
Artista californiano. Desde 1966 hizo intervenciones de sitio específico o alteraciones que enfocan su atención en el contexto económico o ideológico de la obra. En 1979 removió la escultura de George Washington que se encuentra afuera del Instituto de Arte de Chicago y la colocó en una sala de obras de finales del siglo XVIII, contemporáneas a su creación. Al transformarla de un monumento a una escultura de arte histórico atrajo atención a los variados estatus de tales objetos y sus contextos.

Terry Atkinson (n.1939)

Artista británico que estudió en un ambiente de arte Pop pero lo encontró, básicamente, naif. Colaboró con Bainbridge, Baldwin y Hurrell como **Art & Language** a partir de 1968. Abandonó el grupo en 1975. Retomó la pintura pero de manera antagónica y materialista.

John Baldessari (n.1931)

Artista californiano nacido en National City, posteriormente se trasladó a Los Angeles. Aunque se describe a sí mismo como

un artista provinciano, estuvo al tanto de los desarrollos internacionales en el arte por medio de revistas. En 1966 abandonó la pintura y comenzó a usar texto, video y fotografía. Sus primeras obras Conceptuales son notables por su ingenio y variedad. Baldessari dio clases de producción en el California Institute for the Arts, en donde su acercamiento crítico y experimental influyó en la siguiente generación. Desde finales de los setenta su trabajo ha sido principalmente grandes collages fotográficos.

Robert Barry (n.1936)

Artista neoyorquino. Su obra temprana como pintor trataba de la demarcación del espacio, por ejemplo, su pintura *Painting in four parts* de 1967, en la que cuatro pequeños lienzos demarcan las esquinas de un rectángulo mucho más grande. Posteriormente, comenzó a producir obra que se centró en el espacio en una manera que es imposible de percibir a la vista, por ejemplo, liberando en la atmósfera pequeñas cantidades de distintos gases. Su obra posterior se concentró en el uso del lenguaje.

Lothar Baumgarten

(n.1944)

Estudió con **Joseph Beuys** en la Staatliche Kunstakademie en Düsseldorf. Comenzó a hacer esculturas efímeras, en parte como reacción al comercialismo de la Feria de Arte de Colonia de 1967. Su interés en culturas no-occidentales le llevó a vivir con los indios Yanomami en Venezuela de 1978 a 1980. La obra de Baumgarten a menudo ataca la forma en que los poderes coloniales subyugan a las culturas por medio del acto de renombrar.

Joseph Beuys (1921-1986)

Escultor y profesor alemán. En servicio en el Luftwaffe durante la Segunda Guerra Mundial, fue derribado en Crimea; herido y casi congelado, fue descubierto por nómadas que lo cuidaron y curaron sus heridas con grasa animal y lo mantuvieron caliente envolviéndolo en fieltro. Este evento, cuya veracidad ha sido desafiada, le llevó a un uso continuo del fieltro y la grasa en su trabajo. Creyendo que todos podían ser artistas, fue un profesor carismático y controversial.

Tras ser despedido de la Staatliche Kunstakademie en Düsseldorf en 1972 por negarse a sacar de su clase a cualquier estudiante que quisiera asistir, fundó la 'Freie Internationale Universität' para enseñar y sostener su 'concepto expandido del arte'. Su rol como chamán y su voluminosa producción hace de su relación con el arte Conceptual un asunto bastante problemático.

Mel Bochner (n.1940)

Artista estadounidense, mejor conocido en un principio por sus textos críticos, a veces en colaboración con **Robert Smithson**. En 1966 curó la exposición *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, que ha sido descrita como la primera exposición de arte Conceptual. Otras obras Conceptuales de Bochner incluyen piezas de medición y conteo. En 1973 empezó a hacer murales y para 1983, pintura sobre bastidor.

Marcel Broodthaers (1924-1976)

Pintor, escultor, cineasta y poeta belga. Nacido en Bruselas, vivió en la pobreza como poeta por veinte años antes de volverse artista en 1964. Su obra incluye películas, objetos, libros e instalaciones que con frecuencia simulan el ambiente del museo. Su arte, a menudo desconcertante y contradictorio, ha sido interpretado como el arte del poeta, el bromista intelectual y el intento Marxista de subvertir las instituciones.

Stanley Brouwn (n.1935)

Artista de Surinam que vive y trabaja en Amsterdam. Para 1960 se encontraba produciendo obras desmaterializadas que describían rutas y opciones que el espectador podía tomar. Su obra se ha mantenido, consistentemente, dispersa y austera.

Daniel Buren (n.1938)

Artista francés que buscó desnudar a la pintura de sus pretensiones idealistas y cualidades ilusionistas. Desde 1965 sólo ha trabajado en su formato distintivo de franjas verticales de 8.7 cm de

ancho (originalmente pintadas, posteriormente prefabricadas). Desde el inicio trabajó únicamente *in situ*, de manera que el espectador, habiendo notado sus franjas extendidas, se volviera consciente del contexto arquitectónico, social o económico en el que aparecían.

Victor Burgin (n.1941)

Artista y escritor británico. Aunque su primer trabajo una vez que dejó la escuela de arte fue dar clases de dibujo al natural, pronto empezó a hacer pinturas monócromas. Para 1969 se encontraba haciendo obras conceptuales cuyas instrucciones podían estar escritas en una ficha. En los años setenta empezó a usar texto y fotografía juntos, yuxtapuestos de manera que generaran atención sobre las complejas capas de significado aparente e implícito. Sus textos teóricos que usan teoría semiótica, feminista y psicoanalítica para examinar nuestro uso y entendimiento de la representación han sido muy influyentes.

James Lee Byars (1932-1997)

Nacido en Michigan, vivió en Japón de 1958 a 1963. Le interesaba el acto de cuestionar y la noción de lo perfecto. Su obra a menudo involucraba elementos de performance: en 1968 hizo que quinientas personas, usando un largo manto de seda, caminaran por las calles de Nueva York.

John Cage (1912-1992)

Compositor, filósofo, pintor y escritor estadounidense, descrito por su maestro Arnold Schoenberg como un inventor, no un compositor. Desde los años cuarenta fue influido por el Budismo Zen y la filosofía hindú. Alegaba que todos los sonidos debían ser considerados potencialmente como música. Colaboró con **Robert Rauschenberg** y el coreógrafo **Merce Cunningham**.

Jan Dibbets (n. 1941)

Artista holandés que comenzó su carrera como pintor abstracto. Después de estudiar en la St Martin's School of Art de Londres en 1967, empezó a usar fotografía para documentar los efectos del cambio de luz y perspectiva.

Marcel Duchamp (1887-1968)

Artista francés cuyos hermanos y hermanas eran también artistas. Estuvo relacionado con la vanguardia de París en los inicios del siglo XX. En 1913 Duchamp abandonó la pintura y en su lugar se enfocó en producir **readymades**. Se mudó a Nueva York en 1915 donde se ganó el estatus de una celebridad. Para 1923, habiendo abandonado el arte abiertamente, jugó ajedrez, dio clases de francés y trabajó como marchante de arte y consultor. Admirado por los Surrealistas por su postura inteligente y sarcástica, fue 'redescubierto' por los neo Dadaístas en los años cincuenta.

Felix González-Torres (1957-1996)

Nacido en Cuba, vivió y trabajó en Nueva York. Inicialmente estuvo involucrado con el colectivo Group Material. Trabajó con materiales tan variados como anuncios espectaculares, libros, relojes, rompecabezas, focos y dulces. Su obra, a menudo relacionada con su propia homosexualidad, estaba

muy atenta a la forma en que el contexto o su uso daba significado al arte.

Dan Graham (n.1942)

Artista y escritor estadounidense. Dirigió la Daniels Gallery en Nueva York de 1964 a 1965, con la cual se puso en contacto con muchos artistas minimalistas, incluyendo a Dan Flavin y Sol LeWitt. Desilusionado con el sistema de las galerías comerciales, empezó a producir su propio arte. A finales de los sesenta produjo obras que estaban diseñadas para aparecer en revistas. Posteriormente, ha trabajado principalmente con performance, video y cuartos con espejos.

Hans Haacke (n.1936)

Artista alemán cuya obra temprana estaba influenciada por la pintura gestual y posteriormente por **Yves Klein**. Para cuando se mudó a Nueva York en 1965, su obra se interesaba en el análisis de sistemas ecológicos. Esto se desarrolló en un análisis de sistemas ideológicos y sociales. Desde finales de los sesenta, su obra ha sido muy crítica de lo establecido algo que ha llevado a la

cancelación de exposiciones de su obra.

Susan Hiller (n.1942)

Artista británica nacida en Nueva York. Estudió arqueología y antropología, pero pasó por una 'crisis de consciencia' y se enfocó en el arte como una forma de participar en la cultura en la que vivía. Su arte y sus textos exploran problemas del lenguaje, el género, el deseo y la muerte.

John Hilliard (n.1945)

Artista británico que estudió escultura en St Martin's School of Art en Londres. Volcó su atención a la fotografía y su análisis cuando se dio cuenta que su trabajo escultórico era conocido principalmente a través de la documentación fotográfica. Desde finales de los setenta su obra se ha vuelto más interesada con cuestiones como el género, la edad y la raza.

Jenny Holzer (n.1950)

Hija de un vendedor de carros, criada en el Medio Oeste estadounidense, su obra siempre ha sido la de una moralista, pero ha invertido las estrategias de la publicidad. En 1975 sus pinturas estaban plagadas

de palabras; para 1978 su arte consistía de citas textuales pegadas en muros en la calle. En años posteriores, su obra (aún completamente textual) se ha vuelto más espectacular y más reflexiva.

Roni Horn (n.1955)

Artista estadounidense. Sus instalaciones a menudo emplean objetos aparentemente idénticos que esclarecen asuntos de identidad, forma ideal y ubicación. Su interés no es por los objetos en sí mismos, sino en cómo los experimentamos. La androginia, el deseo y la naturaleza del lenguaje son sus temas constantes. Su obra a menudo usa textos de Emily Dickinson, una poeta con la que ha estado fascinada por mucho tiempo. Su serie de libros *To Place* combina fotografías, textos, dibujos y mapas para investigar tanto un lugar como el acto de localizarlo y la experiencia de estar en un sitio (en su caso, Islandia, un lugar que ha visitado cada año desde 1975).

Douglas Huebler (1924-1997)

Estudió dibujo en París

después de servir como marino en la Segunda Guerra Mundial. Trabajó como artista comercial pero desde 1955 dio clases de arte. Para mediados de los sesenta se encontraba haciendo escultura Minimalista y se volcó a un arte enfocado con las experiencias, no con los objetos. Prefería llamar a su arte 'dialéctico', más que 'Conceptual'.

Ilya Kabakov (n.1933)

Artista ucraniano. En sus inicios se ganó la vida como ilustrador de libros infantiles. Desde 1970 empezó a hacer álbumes e 'instalaciones totales' que comentaban la naturaleza de la vida personal y comunal. Se mudó a Nueva York en 1991.

On Kawara (1933-2014)

Artista japonés que se estableció en Nueva York en 1965. Sus primeras pinturas representaban figuras humanas distorsionadas. En 1966 comenzó su serie de *Date Paintings*. Estas conforman el principal elemento de su serie *Today*, siendo sus otras partes libros que contenían listas mecanografiadas de años, y sus telegramas, que

contenían mensajes tan simples como 'Sigo vivo'. Estas series terminaron en el momento de su muerte.

Yves Klein (1928-1962)

Artista, judoka experto y Rosicruciano francés. En 1952-53 viajó a Japón. Dio clases de judo hasta 1959. Podría ser que haya expuesto sus pinturas monócromas (que veía como símbolos de lo infinito y lo inmaterial) ya desde 1950, pero las fechas de su éxito datan a partir de 1956.

Patentó su marca registrada de color IKB (International Klein Blue) en 1960.

También hizo performances que buscaban manifestar el vacío.

Milan Knizak (n.1940)

Artista checoslovaco. El exponente mejor conocido de los **Happenings** y **Fluxus** en Europa del Este. Llevó a cabo sus primeras 'acciones' en Praga en 1964. Fundó el grupo *Aktual* para desafiar a la autoridad al desarrollar acciones y performances en las calles. A menudo fue detenido por esta conducta supuestamente subversiva. En 1990 se convirtió en el rector de la Academia de las Bellas Artes de Praga.

Joseph Kosuth (n.1945)
Artista estadounidense. Su obra temprana era tautológica y carecía de cualquier posible significado autográfico, como objetos expuestos con su fotografía y su definición del diccionario. En 1965 empezó a producir obras que usaban el lenguaje como su principal elemento. Estuvo brevemente asociado con **Art & Language**. Sus primeras obras analizaban las definiciones del diccionario y del thesaurus, pero su interés se extendió posteriormente al significado en textos literarios, filosóficos y psicoanalíticos.

Jannis Kounellis (n.1936)
Nacido en Grecia, desde 1956 ha vivido en Roma. Comenzó haciendo pinturas de números y alfabetos a finales de los cincuenta. Empezó a usar objetos y materiales en los años sesenta, volviéndose un referente del grupo **Arte Povera**. Sus materiales, como los de **Joseph Beuys**, contienen resonancias autobiográficas y culturales.

Sol LeWitt (1928-2007)
Artista estadounidense que originalmente trabajó como

dibujante arquitectónico. Empezó sus obras seriales en 1965. Comenzó a hacer dibujos sobre muro en 1968. Asociado con los escultores Minimalistas, en 1967 publicó 'Paragraphs on Conceptual Art' y en 1969 'Sentences on Conceptual Art'. Fue un gran coleccionista, seguidor y editor de varios artistas.

Richard Long (n.1945)
Artista británico que estudió en la St Martin's School of Art en Londres. Desde 1967, su arte ha existido en caminatas documentadas por textos, esculturas o fotografías. A diferencia de los artistas de la tierra estadounidenses, sus intervenciones son gentiles y efímeras.

Man Ray (1890-1976)
Pintor, escultor y fotógrafo estadounidense. Se hizo amigo de **Duchamp** en Nueva York. Produjo **readymades** y publicó revistas Dadá, pero continuó pintando. En 1921 se mudó a París, donde se involucró con el Surrealismo. Se ganó la vida como fotógrafo de retrato y modas.

Piero Manzoni (1933-1963)
Artista italiano. Antes de 1957, Manzoni estaba haciendo pinturas con objetos domésticos pegados en ellas. Después de ver la exposición de 1957 de Yves Klein en Milán, empezó a producir sus ácidos: 'pinturas' hechas con caolín o materiales blancos como el algodón. Otras obras Conceptuales incluyen líneas contenidas en tubos sellados y firmar personas como obras de arte.

Ana Mendieta (1948-1985)
Performancera estadounidense. Su obra siempre se trató de su cuerpo, su femineidad y la naturaleza. Mucha de su obra posterior involucraba impresiones de su propio cuerpo o marcas rituales de lo femenino sobre el paisaje. Su herencia hispana (la sacaron de la isla para evitar el régimen de Fidel Castro) también se volvió un tópico importante. Se murió tras caer por la ventana de un departamento que compartía con Carl Andre.

Annette Messager (n.1943)
Artista francesa. Tras los levantamientos radicales en París en 1968 decidió no volver a hacer más 'gran

arte' y abandonó la pintura, y en su lugar adoptó varios roles, como los de coleccionista, embustera, artista y mujer práctica. Su obra de los setenta tiene que ver con la mujer como coleccionista, víctima y artista. Sus materiales son objetos cotidianos como juguetes, fotos instantáneas y tejido. Su obra a menudo subvierte los roles tradicionales de hombres y mujeres. Posteriormente, su obra se ha vuelto más expansiva y más orientada a la instalación.

Robert Morris (n.1931)
Artista estadounidense. Pasó la última mitad de la década de los cincuenta involucrado en la danza experimental en San Francisco. En 1961 se mudó a Nueva York, donde empezó a producir objetos influenciados por **Duchamp**. Escribió artículos sobre la fenomenología y lo que posteriormente sería denominado como escultura Minimal. Desde entonces, mucha de su obra fue en formas efímeras: hecha con fieltro, polvo o vapor. Pero para los años ochenta, Morris se encontraba haciendo ostentosos dibujos figurativos e instalaciones.

Tania Mouraud (n.1942)
Artista francesa. Para 1969 ya había abandonado la pintura y en su lugar se encontraba trabajando con el espacio e instalaciones de luz, a menudo en colaboración con músicos como La Monte Young. A mediados de los setenta estaba usando principalmente texto como medio artístico. Su obra busca contraatacar nociones de superioridad racial. Recientemente ha trabajado con formas como mapas y decoración militar.

Bruce Nauman (n.1941)
Artista estadounidense. Estudió matemáticas y música así como arte. Dejó la pintura en favor de usar filme, fotografía y dibujo para documentar performances que parecían absurdos pero eran sistemáticos. Su obra siempre es poderosa emocional y visualmente. A menudo emplea juegos de palabras, sobre todo cuando trabaja con luz neón. A mediados de los setenta produjo escultura ambiental principalmente, pero en 1981 regresó al uso del video.

Hélio Oiticica (1937-1980)
Artista brasileño. A mediados de los sesenta se encontraba haciendo obras ambientales con una función social. Su arte a menudo era interactivo y representaba la celebración del cuerpo. Vivió en Nueva York de 1970 a 1978.

Giulio Paolini (n.1940)
Artista italiano. Desde 1960 su obra ha estado interesada en la ontología del arte, la paradoja y los sistemas de perspectiva. Estuvo asociado con el grupo **Arte Povera**.

Francis Picabia (1879-1953)
Artista de vanguardia francés. Figura contraria, Picabia fue impresionista, fauvista, cubista y dadaísta. A menudo hecho menos por ser considerado un vividor (en el curso de su vida fue dueño de más de cien distintos automóviles), su actitud de dandy también puede ser vista como irónica. Además de pinturas en innumerables estilos, también creó readymades y publicó la revista *Dadá* clave: 391 (1917-1924).

Adrian Piper (n.1948)
Artista estadounidense. Sus primeras obras eran autorreferenciales y

lingüísticas, pero para 1970 estaba haciendo sus obras *Catalysis*, en las que buscaba interactuar con el mundo exterior. En los setenta regresó a la escuela para estudiar filosofía.

Posteriormente, su obra se volvió más interesada con su propia identidad de mujer de raza mixta.

Robert Rauschenberg (1925-2008)

Artista estadounidense. Tras estudiar en París después de la Segunda Guerra Mundial colaboró con su esposa Susan Weil en piezas fotográficas Su obra a finales e los cincuenta era una transposición de la manera en que **Duchamp** y los Dadaístas usaban objetos. En este periodo también trabajó de manera muy cercana con **John Cage**, Merce Cunningham y Jasper Johns. En 1962 empezó a hacer pinturas usando imágenes serigrafadas.

Ad Reinhardt (1913-1967)

Artista estadounidense, a menudo visto erróneamente como Expresionista Abstracto. Sus pinturas siempre eran geométricas. A finales de los cuarenta también estaba haciendo

caricaturas de sátira política o parodias del mundo del arte. Sus textos insistían en el 'Arte-como-Arte'. Los últimos siete años de su vida no hizo otra cosa salvo pinturas negras cuadradas.

Reiner Ruthenbeck (n.1937)

Escultor y fotógrafo alemán. Trabajó como fotógrafo profesional antes de estudiar con **Joseph Beuys** en la Staatliche Kunstakademie en Düsseldorf de 1962 a 1968. Sus objetos e instalaciones buscan perturbar la ecuanimidad de su contexto al introducir una nota de tranquilidad. Para la exposición *Sculpture Projects Münster 1997* hizo que un caballo negro y uno blanco dieran vueltas en direcciones contrarias en el periférico de la ciudad.

Robert Smithson (1938-1973)

Artista estadounidense. Sus primeras pinturas combinaban temas mitológicos con una factura Expresionista Abstracta. Lector y comentarador ávido, escribió copiosamente. A mediados de los sesenta era visto como artista Minimal, pero fue conocido a partir de 1968 por sus obras de la

tierra: formas simples construidas en una gran escala en terrenos industriales abandonados o en la naturaleza. Se mató en un accidente de avión al supervisar su obra *Amarillo Ramp* en Amarillo, Texas.

Niele Toroni (n.1937)

Artista suizo. Desde 1966, su obra consistió de 'la impronta de un pincel No.50 repetida en intervalos regulares de 30 cm'. Las repetitivas marcas del pincel atraen atención hacia sí mismas por sus pequeñas irregularidades, que las traicionan como producto de una mano humana. Su obra invita al espectador a considerar el espacio a su alrededor, atrayendo atención a áreas que normalmente son vistas sin ser consideradas propiamente.

Rosemarie Trockel (n.1952)

Artista alemana cuya obra temprana estaba influenciada por **Joseph Beuys**. En 1985 mostró sus primeras 'pinturas tejidas', que hacían comentarios sobre la imaginaria comercial, la manufactura mecanizada y las expectativas que se tenían sobre la obra hecha por

mujeres. Recientemente ha trabajado más con fotografía y video. comprador, autopromotor y socialité compulsivo.

Jeff Wall (n.1946)

Artista canadiense. Después de un involucramiento inicial en el arte Conceptual, se fue al Courtauld Institute of Art en Londres para una investigación doctoral (1970-73) y posteriormente dio clases de historia del arte. Desde 1979 ha producido grandes fotografías a color que exhibe como transparencias en cajas de luz.

Recientemente ha usado tecnología digital para manipular sus imágenes y en 1997 empezó a usar fotografía en blanco y negro en su obra.

Andy Warhol (1928-1987)

Artista y cineasta estadounidense. Trabajó como artista comercial en los cincuenta. En 1960 estaba decidido a ser un artista y empezó a hacer pinturas con el uso de sellos, estenciles y serigrafía. Las películas que empezó a hacer en 1964 también carecían del toque humano. Fungió como representante de la banda de rock The Velvet Underground. Era un

Lawrence Weiner (n.1942)

Artista estadounidense que se dio cuenta que estaba pasando más tiempo hablando de sus pinturas que, de hecho, haciéndolas. Habiendo descrito cómo sería el cuadro, ya no le parecía necesario hacerlo por lo tanto, renunciando a la pintura en 1965. Desde entonces su obra se ha basado principalmente en el lenguaje, sea escrito o cantado. Define su obra como esculturas.

Hannah Wilke (1940-1993)

Artista estadounidense cuyos performances y otras obras relacionadas exploraban y explotaban su propia belleza. En sus *Starification Object Series* de los setenta utilizó imagería femenina como pedazos de plastilina en forma de vulva o chicles mascados que pegaba en su cuerpo semidesnudo. Sus últimas obras consistían en la documentación fotográfica de su propia muerte por linfoma.

Frank Zappa (1940-1993)

Músico de rock, cantautor y productor estadounidense. Después de escuchar la canción 'Like a Rolling Stone' de Bob Dylan, empezó a pensar que el mundo de la música pop, ideológicamente anodino y musicalmente infantil, podía ser reemplazado por música de rock inteligente. De 1965 a 1976 su principal proyecto era la banda The Mothers (renombrada The Mothers of Invention por su compañía discográfica). Su música combinaba rock, pastiche, abuso y elaborados arreglos. Su álbum *Freak Out* fue el primer disco doble hecho por una banda de rock. A pesar de su apariencia notoriamente extraña y su comportamiento anárquico, Zappa era la única estrella de rock de los sesenta que, se dice, nunca consumió drogas. En los últimos años de su vida adquirió una gran reputación como compositor clásico serio.