

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
Departamento de Escultura



**LOS CAMBIOS SUFRIDOS  
EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XX:  
EL LENGUAJE, EL CUERPO, EL ESPACIO Y EL TIEMPO,  
ANTE NUEVOS ABORDAJES**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
POR**

Joana Nieto Guimarães Pimentel

Bajo la dirección de la Doctora:

Almudena Armenta Deu

**Madrid, 2005**

**ISBN: 84-669-2716-6**

LOS CAMBIOS SUFRIDOS  
EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XX  
EL LENGUAJE, EL CUERPO, EL ESPACIO Y EL TIEMPO, ANTE NUEVOS ABORDAJES

*Joana Nieto Guimarães Pimentel*

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR LA DRA. ALMUDENA ARMENTA DEU

Facultad de Bellas Artes - Departamento de Escultura  
Universidad Complutense de Madrid

© 2004

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Almudena Armenta Deu, Profesora Titular del Departamento de Escultura de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, financiada por el Programa POCTI (*Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação*), *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, *Ministério da Ciência e do Ensino Superior* y por el FSE (*Fundo Social Europeo*) en el ámbito del *III Quadro Comunitário de Apoio*.

*En memoria de mi padre Armando Pimentel*

## Agradecimientos

Entre las personas que me han proporcionado su ayuda y colaboración para la realización del presente trabajo, y sin las cuales éste no hubiera sido nunca posible, he contraído una deuda especial, en primer lugar, con mi tutora de tesis Almudena Armenta Deu, mi madre Maria Helena Pimentel, Bruno de Campos Baldaia y mis hermanos Cristina y Miguel Pimentel.

De igual magnitud ha sido la deuda contraída con la Fundação de Serralves, que me ha dado su apoyo durante mis practicas, a Vicente Todolí y João Fernandes que me han apoyado en el proceso de candidatura a la beca que he obtenido para la realización de esta tesis y a la Fundación Juan March.

Durante todo este tiempo agradezco además al apoyo que la Galeria Pedro Oliveira me ha dado y por su disponibilidad en divulgar mi trabajo como artista plástica. Agradezco además a las Galerias Ray Gun, Espacio Minimo y a Miguel Marcos donde he hecho mis primeras exposiciones individuales en España. A Galerie Ron Mandos, Galeria Xavier Fiol, Galeria Marisa Marimón, Galeria Fernando Pradilla, Galeria T2o, han demostrado su interés en exponer mi trabajo en exposiciones colectivas. A David Barro y a Jorge Marques por sus textos y por su amistad así como a otros críticos y periodistas que han divulgado mi trabajo.

Agradezco, además a Laura García que ha revisado con grand interés y amistad esta tesis. A Edgar Silva y João Leão por su apoyo técnico en lo que respecta a la edición de la presente tesis.

A Amelia Campos, Ana Luengo, Carlos Bártolo, Francisco Cardoso Lima, Sofia Thenaisie Coelho, Sofia Slotboom, Pedro Oliveira, Pedro Barreto, Fatima Seneca, Rosário Gamboa, Rute Rosas, Octávio Marrão han mostrado en todo momento su generosa disposición para contestar cualquiera de las muchas cuestiones que he planteado durante el desarrollo de la investigación.

A Alfredo Melo Bento, António Guimarães, Catarina Bianchi Prata, Francisco Melo Bento, João Baldaia, João Delgado, José Baldaia, Julio Dolbeth, Marina Costa, Manuela Campos, Nuno Lapa, Paula Costa, Paula Mota, Sandra Malheiros Vaz, Sofia Attayde Mota, Rita Magalhães, Vitor Silva, y a toda mi familia que han demostrado durante todo este periodo que la amistad es una de las grandes cosas de la vida.

Esta Tesis ha sido totalmente patrocinada por la FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR, programa POCTI, apoyo sin el cual nunca hubiera sido posible su realización.

## ÍNDICE

Introducción	9
<b>I Los cambios sufridos por la escultura durante las primeras vanguardias del siglo XX</b>	<b>19</b>
1.1 El término vanguardia y sus implicaciones ante un nuevo concepto escultórico	23
1.2 La autonomía del arte: la embestida de las vanguardias artísticas	29
1.3 Futurismo	38
1.4 Constructivismo Ruso	43
1.5 Dadá, arte y antiarte: un estilo con ausencia de estilo	46
1.6 El Surrealismo: la importancia del conocimiento	53
1.7 Marcel Duchamp, el radicalismo ontológico y la práctica provocadora del <i>ready-made</i>	61
<b>II La crisis del concepto de vanguardia en la década de 60</b>	<b>71</b>
2.1 Cultura de masas y la industria de la cultura	79
2.2 La importancia del <i>pop art</i> como cultura de masas	82
2.2.1 El <i>pop art</i> Británico	87
2.2.2 El <i>pop art</i> Norte Americano	92
2.3 <i>Nouveaux Realistes</i> : la realidad sociológica	96
2.4 El <i>Environment</i> : una prolongación del <i>assemblage</i>	103
2.5 El arte de acción: el sujeto creador en la configuración de la obra	108
2.5.1 El <i>happening</i>	108
2.5.2 <i>Fluxus</i>	112
2.5.3 Accionismo de Viena	115
2.6 <i>Minimal Art</i> o el arte reduccionista	119
2.6.1 El lenguaje de los escultores minimalistas	130
2.6.1.1 Donal Judd, los objetos específicos	132
2.6.1.2 Robert Morris, notas sobre la escultura	134
2.6.1.3 Dan flavin, la luz y el espacio	136
2.6.1.4 Carl Andre, la idea en la escultura minimalista	139
2.6.1.5 Sol LeWitt, párrafos sobre el Arte Conceptual	142
<b>III La diversidad en el campo escultórico: la antiforma y lo procesual</b>	<b>145</b>
3.1 El <i>Earth Art</i> , <i>Land Art</i> : un estímulo conceptual	152
3.1.1 Robert Smithson, la escultura como lugar	157

- 3.2 El *Arte Povera*: un *ready-made* subtecnológico y romántico 161
  - 3.2.1 Las obras del *Arte Povera* 167
    - 3.2.1.1 Mario Merz, la metáfora numérica 168
    - 3.2.1.2 Jannis Kounellis, *ready-mades* vivos 172
    - 3.2.1.3 Gilberto Zorio, metáforas de la vida 175
    - 3.2.1.4 Giovanni Anselmo, lenguajes de la esencia de la realidad 178
    - 3.2.1.5 Michelangelo Pistoletto, objetos menos 182
- 3.3 El *Body art*: una arte de acción y procesual 186
  - 3.3.1 El *Body art* en los Estados Unidos (Avalanche) 190
  - 3.3.2 El *Body art* en Europa (Artitudes) 200
- 3.4 El Arte Conceptual: las palabras son imágenes 206
  - 3.4.1 Joseph Kosuth, la idea artística y el arte son lo mismo 212

#### IV El tiempo, el espacio y el cuerpo como vehículos de una vivencia artística y teórica 219

- 4.1 *Sobre espacios donde nunca he estado*: una reflexión temporal 229
- 4.2 *Escenas*: un encuentro con Nam June Paik 238
- 4.3 *Décollage*: un recorrido temporal 242
  - 4.3.1 *Environment* 243
  - 4.3.2 *Assemblage* 248
  - 4.3.3 *Happening* 255
- 4.4 *Obras*: el cuerpo y el lenguaje 259
  - 4.4.1 *Obras abiertas y cerradas*: una interpretación a partir de Umberto Eco 260
  - 4.4.2 *Obras escritas*: la filosofía del lenguaje 266
    - 4.4.2.1 *Obra escrita 1* 266
    - 4.4.2.2 *Obra escrita 2* 267
    - 4.4.2.3 *Obra escrita 3* 269
    - 4.4.2.4 *Obra escrita 4* 270
    - 4.4.2.5 *Obra escrita 5* 271
    - 4.4.2.6 *Obra escrita 6* 273
    - 4.4.2.7 *Obra escrita 7* 274
    - 4.4.2.8 *Obra escrita 8* 276
    - 4.4.2.9 *Obra escrita 9* 277
    - 4.4.2.10 *Obra escrita 10* 279
    - 4.4.2.11 *Obra escrita 11* 281
  - 4.4.3 *Entrada en la obra*: un dialogo que subsiste 282

V Conclusión 289

VI Fuentes de Información 301

- 6.1 Bibliográfica 301
- 6.2 Catálogos de exposiciones 312
- 6.3 Revistas y publicaciones periódicas 315
- 6.4 Índice de ilustraciones 316
  - 6.4.1 Del primer capítulo 316
  - 6.4.2 Del segundo capítulo 318
  - 6.4.3 Del tercer capítulo 322
  - 6.4.4 Del cuarto capítulo 326
    - 6.4.4.1 Del autor 327

VII Apéndice Documental 333

- 7.1 Del primer capítulo 333
  - 7.1.1 *La modernidad* (1863) - Charles Baudelaire 333
  - 7.1.2 *Los pintores cubistas* (1913) – Guillaume Apollinaire 336
  - 7.1.3 *La fundación y el manifiesto del futurismo* (1908) – Filippo Marinetti 340
  - 7.1.4 *La Escultura Futurista* (1912) - Umberto Boccioni 345
  - 7.1.5 *Manifiesto realista* (1920) – Naum Gabo y Anton Pevsner 348
  - 7.1.6 *Manifiesto Dadá* (1918) – Tristán Tzara 352
  - 7.1.7 *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) – André Breton 353
- 7.2 Del segundo capítulo 356
  - 7.2.1 *El objeto encontrado* – Umberto Eco (1963) 356
  - 7.2.2 *Los nuevos realistas, 1<sup>er</sup> manifiesto* (1960) – Pierre Restany 358
  - 7.2.3 *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3<sup>er</sup> Manifiesto* (1963) 360
  - 7.2.4 *El happening* (1966) – Jean Jacques Lebel 363
  - 7.2.5 *Manifiesto sobre el happening* (1966) - VV.AA. 365
  - 7.2.6 *Specific Objects* (1965) – Donald Judd 367
  - 7.2.7 *Notes on Sculpture* (1966) – Robert Morris 367
  - 7.2.8 *La entropía y los nuevos monumentos* (1966) – Robert Smithson 369
  - 7.2.9 *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) - Sol LeWitt 370
- 7.3 Del tercer capítulo 371
  - 7.3.1 *The Exhibition (When Attitudes Become Form)* (1969) - Harald Szeemann 371
  - 7.3.2 *The Spiral Jetty* (1972) – Robert Smithson 373

7.3.3	<i>Arte Povera. Conceptual, Actual o Arte imposible?</i> (1969) - Germano Celant	374
7.3.4	<i>Arte y filosofía</i> (1969) – Joseph Kosuth	376
7.4	Del cuarto capítulo	381
7.4.1	<i>Joana Pimentel; Galería Ray Gun</i> – Manuel García (2001)	381
7.4.2	<i>Tomando el té con Meret</i> – Isabel Tejada (2001)	383
7.4.3	<i>La imaginación de la imágenes</i> – Manuel Vázquez (2001)	384
7.4.4	<i>Galeria Pedro Oliveira</i> – Alexandre Melo (1999)	386
7.4.5	<i>Décollage</i> – Jorge Marques (2001)	388
7.4.6	<i>Obras</i> – Galeria Miguel Marcos (2003)	389
7.4.7	<i>Fotografía como escultura</i> - Jaume Vidal (2003)	390
7.4.8	<i>Joana Pimentel</i> – Jaume Vidal Oliveiras (2003)	390
7.4.9	<i>Obra oberta</i> – Sílvia Muñoz de Imbert (2003)	391
7.4.10	<i>Joana Pimentel</i> – David Barro (2003)	392

## Introducción

*Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se aburrirían rápidamente de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una velocidad vertiginosa. Tal orden que aparece en la naturaleza y que no es sino un efecto del arte se desvanecería de inmediato. Todo se disolvería en el caos. Y no más estaciones, mas civilización, más pensamiento, más humanidad, ni siquiera más vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.<sup>1</sup>*

GUILLAUME APOLLINAIRE

No conocemos a priori de las cosas más que aquello que nosotros ponemos en ellas, lo dijo Kant, en la *Crítica de la Razón Pura*. Empiezo con este pensamiento Kantiano para introducir lo que considero uno de los puntos de partida de esta tesis doctoral: las prácticas que realicé entre Noviembre de 1997 y Diciembre de 1998 en la *Fundação de Serralves*, en Oporto, y que formaban parte del programa de Doctorado -Espacio y Forma Escultórica- como Trabajo de Investigación, en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Estas prácticas se desarrollaron bajo la orientación del director del Museo, Vicente Todolí, ahora director de la *Tate Modern Gallery* en Londres, y del director adjunto João Fernandes, actual sucesor de Todolí en el nuevo museo, (MACS) *Museu de Arte Contemporâneo de Serralves*, inaugurado en junio de 1999 y proyectado por el arquitecto portugués Alvaro Siza Vieira en los jardines de la *Fundação de Serralves*. Así pues, he tenido la suerte de que mi estancia investigadora en la fundación ha coincidido no sólo con la temporada previa a la apertura del nuevo museo, sino también con un programa de comisariado que la *Fundação de Serralves* llevó a cabo en colaboración con las más diversas instituciones europeas.

1 APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes. Méditations Esthétiques*, Paris, 1913, extraído de *Los pintores cubistas (1913)*, VV.AA., *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, pp. 66, 67, ISBN 84-7090-357-8.

El trabajo que he desarrollado en esta institución ha consistido esencialmente en la investigación documental para la concepción y los montajes de las exposiciones, así como en la enriquecedora tarea de acompañar a los artistas durante todo este proceso. De ahí que, el estudio de sus obras y las conversaciones que he mantenido con los más variados artistas, tanto nacionales como internacionales, despertaron mi interés por la pesquisa y por la indagación del por qué sus obras han sido, a veces, tan contestadas como solicitadas.

Durante todo ese tiempo, también acompañé al director Vicente Todolí en su investigación de comisariado para lo que sería la exposición inaugural, CIRCA 68. Se puede decir que CIRCA 68 fue una exposición manifiesto de las obras realizadas entre 1965 y 1975. Período en la historia del arte, comparable al inicio de las vanguardias del siglo XX, en el que se desarrolla el arte minimal, *land art*, *body art*, *arte povera* y el arte conceptual y que supuso un cambio vertiginoso en el estatuto de la obra de arte.

Así pues, estas circunstancias me han llevado a analizar las vanguardias llamadas históricas y el período posterior en el que se vuelve a abordar el término vanguardia, en las décadas de los cincuenta y sesenta, en el que ésta pasa a ser reconocida como modernidad estética. Asimismo, abordamos aquí el estudio de los cambios sufridos en la escultura del siglo XX, que ante nuevos enfoques y nuevas materias se ha visto liberada de los cánones clásicos.

La tesis se presenta en cuatro capítulos; en los tres capítulos iniciales, el método es fundamentalmente analítico, y en el cuarto capítulo el método es fundamentalmente descriptivo sobre mi experiencia como artista plástica. Vivencia esta que durante este período de investigación cobra carácter de capítulo a aportar a la tesis, no sólo como conocimiento teórico sino también práctico y experimental, introduciendo de este modo una nueva perspectiva en el estudio científico de la asignatura.

En el **primer capítulo** me centro en el estudio de las primeras vanguardias proporcionadas por la modernidad y de las implicaciones de un nuevo concepto escultórico. Estas “vanguardias históricas”, caracterizadas por la búsqueda obsesiva de la originalidad, surgieron como una revuelta ante la sociedad entonces

establecida, como reacción contra el Clasicismo y como resultado del descrédito que provocaba todo lo pasado.

Desde el Renacimiento, el arte se fundamentaba en una sola visión, la reproducción matemática de la realidad, y durante cinco siglos su función había sido mostrar esa realidad. Con el nacimiento de nuevas manifestaciones estéticas, el arte tradicional, con su universo estático y su manera eterna de hacer las cosas, fue en parte relegado.

Trataremos aquí los cambios que han dado origen a que en el arte europeo, en tan sólo cuarenta años, desde principios del siglo XX hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, surja una nueva visión del mundo y del arte. Las grandes cuestiones estéticas, formales y temporales planteadas en esos años constituyen el punto de partida de esta tesis, por el hecho de que son decisivas para entender la evolución del arte en el siglo XX.

De modo que, en el primer capítulo, I El término vanguardia y sus implicaciones ante un nuevo concepto escultórico, se analiza lo que ha sucedido en el campo de la escultura a lo largo del siglo XX. He partido del origen del término vanguardia y de los diferentes abordajes, lingüístico, sociológico, filosófico y político sobre los que se han hecho a su estudio.

En el siguiente apartado, 1.1 La autonomía del arte: la embestida de las vanguardias artísticas, hago un análisis de los movimientos artísticos liberados gracias al concepto de autonomía el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. También trato las causas por las que la escultura sufre sus transformaciones más radicales, y hablo de cómo surge la ambigüedad sobre la cuestión de lo que se puede o no considerar escultura. Además, planteo aquí las causas que han motivado que se hable de nuevos conceptos escultóricos.

Planteo la disciplina de escultura como un arte que trabaja con el espacio, concepto fundamental en este trabajo; como también lo es el tiempo, elemento que aquí funciona como un conjunto de claves convergentes. En el análisis de la escultura moderna parto de la idea de que separar espacio y tiempo no es un principio ejecutable. Por ello me planteo la siguiente cuestión: ¿Se pueden considerar

el tiempo y el espacio como materias que han empezado a remover y a cuestionar el campo escultórico?

A través de esta renovación formal, estudio la mezcla de ideas y de extremismos estéticos protagonizados por el futurismo, el constructivismo ruso o por el ‘non-sense’ dáda y el surrealismo. Mi análisis abarca desde Filippo Marinetti con el primer *Manifiesto del futurismo*, Umberto Boccioni y la escultura futurista *Development of a Bottle in Space*, Vladimir Tatlin y sus *Counter Relief*, el constructivismo de Naum Gabo, hasta el Dadaísmo como anti-arte y Tristan Tzara con su *Manifiesto dadaísta*. Después de este recorrido nos centraremos en la figura de Marcel Duchamp, su radicalismo ontológico y la práctica provocadora del *ready-made*. De tal modo, nos plantearemos de qué forma Marcel Duchamp cambió el sistema artístico y cómo se establecieron nuevas fronteras en la concepción del lugar que ocupa el arte y, sin olvidarnos, del tema de la “belleza de la indiferencia”, que buscaba el despojarse de la idea de arte en el seno de la institucionalización de su campo.

En el **segundo capítulo** realizo un salto en el término y me centro de nuevo en la fenomenología lingüística, tal y como hace referencia el título del capítulo: II La crisis del concepto de vanguardia en la década de los 60. Veremos como en esta época, después de la influencia nefasta de la segunda Guerra Mundial y de la experiencia infeliz del Holocausto, las artes buscan recuperar los valores humanos. Aquí efectúo un análisis de los movimientos de vanguardia que empiezan a manifestarse desde finales de los años 50 y, sobre todo, durante la década de los 60, con una esperanza utópica de renovación del mundo. Realizo, por lo tanto, una descripción de esa utopía, basada en la interpretación de una creatividad crítica, que cuestionaba los modelos sociales del capitalismo avanzado y que consideraba esencial el mensaje de las filosofías orientales acerca de lo efímero y de la espiritualidad.

La indagación, por el cauce del pensamiento, de las culturas no occidentales representa la búsqueda casi obsesiva de una alternativa a las políticas occidentales. Las neovanguardias de los años 60 y 70 promovían una nueva anulación de la imagen del mundo y del arte, basándose en la cuestión de la desmaterialización de la obra de arte, de su descrédito ante el modelo de estilo y valor, o en la ma-

nifestación aurática del objeto único y original. El concepto de originalidad de la tradición romántica y de las vanguardias históricas es relegado, como un proyecto insatisfecho; la misma suerte sufrió el concepto de la autonomía de los géneros y de las asignaturas artísticas, mientras que se reforzaban nociones como la interdisciplinariedad, la anti-forma, y las relaciones entre arte y vida. Ante todo esto, planteo la siguiente cuestión: ¿Cuál es el motivo por el que el *ready-made* pasa a ser aceptado como obra de arte, obra autónoma, con un lugar en el comercio del arte?

No obstante, las neovanguardias, recontextualizando el utopismo de las vanguardias históricas, se apoderaron de actitudes antiartísticas que no les eran propias. Como resultado, dieron lugar a una ilusión de “industrias del arte” con fines artísticos que, como ha afirmado Peter Bürger, ya no pueden creer en un efecto inmediato.

De tal modo, abordo en este capítulo el estudio de la cultura de masas así como de la industria de la cultura, que en esas décadas podía ser tan parodiada y cuestionada como, a veces, venerada. Es entonces cuando se forma la distinción entre cultura de masas y cultura de élites; es decir, lo que era individual pasa a ser en cierta forma colectivo. Ya en 1930, Ortega y Gasset había criticado la cultura de masas en el sentido moral y político; en su opinión, el hombre de masas hace “tabula rasa” de todo lo que le gobierna.

Posteriormente, en 1964, Umberto Eco se refiere a quienes se oponen al movimiento de masas como apocalípticos y a aquellos que aceptan sin crítica el fenómeno como los integrados; en este sentido, hago mención del pensamiento de Herbert Marcuse y Marshall McLuhan, autores que tienen posiciones contrarias acerca de la cultura de masas, o *mass-media* término criticado y denominado por Morin en *El espíritu del tiempo* (1962) como *mass culture*.

Es a partir de este punto donde efectuó un análisis del *pop art* como uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja las ideas que hasta ahora he mencionado. Estudio el origen del término, de las exposiciones que han consolidado el movimiento, de los artistas del *pop art* que más han trabajado con la escultura, y de los materiales empleados como el collage, técnica largamente uti-

lizada por los dadaístas y que los artistas pop recuperaron, al igual que sucedió en Europa en la época de los *nouveaux realistes*. De modo que hago el siguiente planteamiento: ¿Se podrán considerar los materiales como uno de los factores que han proporcionado todos estos cambios?

En este sentido, el nuevo realismo y el arte objetual son abordados en este capítulo como registros que, como el *pop art*, examinan la realidad sociológica utilizando objetos de la vida cotidiana a modo de soportes. Así lo hizo Arman en sus Acumulaciones e Yves Klein en sus esculturas del “espacio nada”, envolviendo al espectador en un espacio creado por el artista; cuya realidad sociológica se da a conocer en el abordaje al *environment* con Allan Kaprow o George Segal. Surge, en este momento, una estética a la que Herbert Marcuse denomina “estética lúdica”, que trataré al hablar del arte de acción intentando resolver la siguiente pregunta: ¿Cuáles son sus influencias en el campo de la escultura?

El arte objetual se convierte en la acción en el espacio, el cuerpo en el espacio, y es en este contexto donde se insertan los *happenings*, tanto en Europa como en los Estados Unidos, el movimiento fluxus e incluso las acciones *shock* del accionismo de Viena.

A través de esta relación del cuerpo con el espacio, abordaré al final de este capítulo el arte minimal y el lenguaje utilizado por los escultores que han trabajado dentro de esta nueva tipología. Buscaré el “grado cero” en los cambios sufridos en la escultura del siglo XX, a partir de la descripción de las exposiciones colectivas más sobresalientes, así como de un análisis más profundo de los escultores que mejor han representado este movimiento, como; Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre y Sol LeWitt. ¿Cómo han influido en el lenguaje de sus sucesores? y ¿qué significa ese tan proclamado “grado cero”? Serán algunas de las preguntas a las que daré respuesta en este capítulo.

Continuaremos en el **tercer capítulo**, III La diversidad en el campo escultórico: la antifirma y lo procesual, utilizando la misma metodología analítica. Aquí realizo un estudio de los movimientos artísticos que han cambiado la escultura del siglo XX. Veremos como la antifirma, al igual que otros movimientos que hemos ido analizando, surge como reacción al arte minimal. A finales de los años 60 e

inicio de los 70, surgieron casi al mismo tiempo un sinnúmero de experiencias tanto individuales como colectivas, y planteo la siguiente pregunta: ¿Cuáles han sido los factores que han proporcionado ésta tan eufórica diversificación de lenguajes?

En los capítulos anteriores he mencionado a filósofos, sociólogos, psicólogos; esto es, pensadores que han desencadenado una nueva situación que describiré en este capítulo. Nos encontramos en una época de liberación o, en otras palabras, de apoyo por parte de los *marchands* de arte con sus espacios galerísticos, ejemplo de ello ha sido Leo Castelli; del mismo modo fue importante la colaboración de artistas que organizaban exposiciones, como por ejemplo Robert Morris en la ya mencionada Galería y su exposición: *Nine at Leo Castelli*, considerada como la exposición manifiesto de la antiforma. ¿Cuál ha sido el papel de los *marchands*? y ¿de qué forma han contribuido para que nuevas estructuras surgiesen en el campo artístico, y más precisamente en el tridimensional?

También planteo la importancia que tuvieron los críticos de arte, que además de la publicación de textos en revistas de arte organizaron exposiciones; como la de Lucy Lippard en *Arts International* y la de *Eccentric Abstraction* en la Fischbach Gallery en 1966 en Nueva York, o la mítica *When Attitudes Become Form* en 1969, organizada por Harald Szeemann. ¿Cómo se justifica la importancia de estos hechos? Será una cuestión a resolver en este punto.

En esta época hay tal diversidad de experiencias que, en el caso del *earth art*, hemos optado por hacer un análisis de la obra de Robert Smithson. La elección responde sobre todo a que este autor utilizó todos estos elementos nuevos que he venido estudiando hasta ahora, de una forma original. A modo de tríptico, empleó el espacio de la obra, el registro (la fotografía y el video) y su medio de divulgación, la galería y todo lo que ésta presupone. Pero, además de este tríptico, para Smithson la noción de escultura era el lugar y su tiempo. Sobre estas cuestiones quiero plantear: ¿Las formas cambian?

Tras esta eufórica diversificación de lenguajes, llega el mes de mayo del 68 en Europa y no puedo dejar de hacer referencia a Umberto Eco y su libro *Opera aperta*, en el que el autor defiende que ninguna obra se da por cerrada. Seguidamente

analizo el *arte povera* -término acuñado en 1967 por Germano Celant- y el lenguaje de los artistas povera, que Anna Maria Guasch ha apellidado un *ready-made* subtecnológico y romántico. Sigo pues abordando la fenomenología lingüística y me centro ahora en una exposición titulada *Arte Povera E Im Spazio* y en un texto de la edición italiana de *Flash Art*, que lo consolidó con el nombre de pobre, en el sentido de ‘excentricidades’ tal como Lippard lo había definido en 1966 en la revista *Arts International*.

Paso después a describir la forma en que los artistas ligados al arte pobre como Mario Merz, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo y Michelangelo Pistoletto han utilizado estos materiales pobres. ¿Cuál es el significado de estos materiales utilizados y transformados por el artista? y ¿cuándo se asocian a un alto grado de creatividad o de una ilusión utópica llena de significados e iconos? ¿Qué pasa con el tan proclamado espacio que rodea a la escultura?

El espacio, el tiempo y el cuerpo se plantean una vez más en esta tesis. Ahora en el *body art*, en el que veremos como el ‘material’ se convierte en lo más inmaterial. Volviendo atrás en el tiempo, recordamos ahora a Yves Klein con *¡Le peintre de l’espace se jette dans le vide!* u *Obsesión de la levitación*; así como a Piero Manzoni en sus *Esculturas vivientes* y sus ‘firmas’, que le darán el valor de autenticidad hasta que desaparezcan. ¿Cuál es la presencia del cuerpo en la escultura? ¿Qué fuerza le podemos dar ahora? Serán las cuestiones a resolver.

Al hablar del arte del cuerpo, en Estados Unidos mencionaremos a; Vito Acconci con sus *Trademarks*, Bruce Nauman con *Self-Portrait as a Fountain*, Chris Burden *Five Days Locker Piece*, Dennis Oppenheim y *Reading Position for second Degree Burn* y Dan Granham con *Two consciousness Projections*. En cuanto a Europa, haremos un recorrido por Gina Pane, Michel Journiac, Valie Export, Peter Weibel, Urs Lüthi, Jurgen Klauke, Klaus Rinke y Gilbert & George, que a diferencia de los Norte Americanos han tenido influencias del accionismo Vienés. ¿Está la fuerza de la historia del arte representada en estas acciones?

Completaré mí análisis sobre los cambios acontecidos en la escultura en el siglo XX en el apartado: 3.4 El Arte Conceptual: las palabras son imágenes. Donde planteo cuestiones tales como: ¿Se podría decir que la reflexión sobre el arte lleva

a la desmitificación del objeto artístico?, ¿Lo qué es válido es el proceso? Analizo aquí las primeras exposiciones de este movimiento y me centro en uno de los grandes teóricos del arte conceptual, el artista estadounidense Joseph Kosuth.

Ha sido a partir de esta investigación sobre los ‘estudios’ de otros artistas que he optado por describir en el **cuarto capítulo** mi experiencia como artista plástica en cuatro galerías de arte. Es ahora, en este último capítulo, que el pensamiento Kantiano citado al comienzo de este trabajo cobra todo su sentido: “No conocemos a priori de las cosas más que aquello que nosotros ponemos en ellas”.

El título de este capítulo, IV El tiempo, el espacio y el cuerpo como vehículos de una vivencia artística y teórica, resume todos los temas tratados en esta tesis y plantea nuevas cuestiones. Aquí hablo de nuevos soportes, como el ordenador y las imágenes digitales, perfilo los grandes temas abordados hasta ahora y trato la figura de Leon Battista Alberti. En definitiva, planteo la cuestión: ¿Qué pasa en la escultura y en el mercado del arte de hoy ante la utilización de los nuevos medios?

En este punto, explico cuáles han sido mis preocupaciones ante la necesidad personal de una representación figurativa y emocional del cuerpo humano. También me centro en Bertel Thorvaldsen y Antonio Canova, y hago un recorrido por el Romanticismo. Por otra parte, me adentro en el campo de la fotografía a través de Rosalind Krauss y sus descripciones de los torsos de Irving Penn. Empiezo aquí con una breve descripción de la historia de la fotografía, desde las reacciones de los pintores como Ingres, Delacroix y Géricault a Muybridge.

Hablo una vez más de Walter Benjamín que en 1931 emplea el término “inconsciente óptico”; término que Freud amplía en *El mal estar de la cultura* denominando a los avances tecnológicos “miembros prostéticos”. Vuelvo a la escultura y a la necesidad de captar el instante concreto, como lo ha reflejado Degas en las bailarinas. A continuación, me centraré en Rosso y en sus esculturas hechas con materiales poco durables. También recuerdo a Yourcenar en su libro *El tiempo, gran escultor* y sus “modificaciones sublimes” proporcionadas por el espacio donde se ubican.

Es a partir de esta concepción del espacio que vuelvo una vez más a la fotografía y a los cuerpos que ésta nos presenta recortados de la realidad por la cámara fotográfica. ¿Podrá éste ser uno de los materiales del campo escultórico? ¿Se podrán considerar estas ‘capturas’ bidimensionales como esculturas tridimensionales a consecuencia de la utilización sistemática del cuerpo humano?

Para terminar presento las cuatro exposiciones individuales en las que participé como artista. Esta experiencia se introduce en los temas de estudio de esta tesis de una forma directa y ahora sirve para consolidar las ideas anteriormente mencionadas. Las exposiciones individuales llevan como títulos: *Sobre espacios donde nunca he estado*; *Escenas*; *Décollage*; y *Obras*, y han sido realizadas entre 2000 y 2003. Las dos primeras, fueron presentadas en Valencia y Madrid; *Décollage* fue presentada en Oporto; y *Obras* en Barcelona. En este capítulo les dedico un apartado a cada una de ellas, mostrando todas las obras expuestas; y, en algunos casos particulares, imágenes de su instalación en los espacios de la galería, como en *Décollage*.

Por último, cabe señalar que en el apéndice documental se presento las notas de prensa de las galerías y artículos publicados en periódicos y revistas especializadas, y que han tenido una importancia incuestionable para el desarrollo de esta tesis en la que defiendo que es posible trabajar con la fotografía dentro del campo escultórico, de modo que se difuminen los límites entre lo bidimensional y lo tridimensional en las artes plásticas.

## I Los cambios sufridos por la escultura durante las primeras vanguardias del siglo XX

*“Considerada por la doctrina del Clasicismo como la forma artística más perfecta, la escultura ha sido sometida, sin embargo, a una crítica tan implacable desde el mismo momento en el que se inició el arte de nuestra época, que hoy es ya casi imposible reconocer sus restos.”<sup>1</sup>*

El arte contemporáneo surge, ante todo, como una reacción contra el Clasicismo y los valores decimonónicos; ahora bien, es preciso destacar que ha sido la escultura dentro de los moldes clasicistas la primera en sufrir los cambios formales proporcionados por la modernidad. El descrédito del pasado, en uso desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX, hace que la escultura llamada tradicional sea casi impracticable en el mundo contemporáneo.

El término *moderno* “ha sido utilizado a lo largo de los siglos para indicar el estilo que rompe con las tradiciones aceptadas e intenta crear unas formas más apropiadas para la inteligencia y la sensibilidad de una nueva época”.<sup>2</sup> Esta condición de ruptura está contenida en la raíz misma de su etimología latina, *modernus*; adjetivo y sustantivo derivados del adjetivo *modo*, que significa *ahora mismo*.

Pero, según Félix de Azúa en su libro *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Baudelaire provocó un cambio semántico en la palabra modernidad incorporándole una acepción estética. “Y si le debemos la palabra, con toda seguridad le debemos la cosa.”<sup>3</sup> (Véase apéndice documental: 7.1.1 *La modernidad (1863)* - Charles Baudelaire).

- 1 CALVO SERRALER, Francisco, *El arte contemporáneo*, Santillana, Madrid, 2001, ISBN 84-306-0432-4, p. 183.
- 2 READ, Herbert, *Modern Sculpture*, 1964; ed. cast., *La escultura moderna*, Destino, Barcelona, 2ª edición, 1998, ISBN 84-233-2346-3, p. 11. Sobre el origen de la palabra moderno véase CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*; ed. port., *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, Lisboa, 1999, ISBN 972-699-647-3. Véase además *Baudelaire e os Paradoxos de Modernidade Estética*, en *Ibid.* pp. 53, 64. Charles Baudelaire (1821-1867), poeta francés y crítico de arte, cuyas teorías, desarrolladas en su ensayo *El pintor de la vida moderna (1863)*, han tenido un impacto decisivo en el desarrollo de las teorías del arte moderno y del modernismo. Véase BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, 1976 ed. cast., *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1995, ISBN 84-920177-2-4.
- 3 AZÚA, Felix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 2ª edición, 1991, ISBN 84-7681-116-0, p. 37.

En este capítulo analizaremos, desde un enfoque histórico aunque conciso, una serie de cambios ocurridos en el terreno político, filosófico y sociológico fundamentales para entender los cambios sufridos en la escultura en el siglo XIX y en las vanguardias históricas del primer tercio del siglo XX y cuyas consecuencias han dirigido los ‘problemas’ del arte escultórico hasta nuestra época.

La escultura que, según los cánones clásicos era considerada ‘digna’, es aquella que representaba la figura humana a tamaño natural; erigida sobre un pedestal y destinada siempre a una función simbólica, estatuaria. Estas estatuas se construían en materiales nobles; los más duros, la piedra, el mármol o el bronce “los únicos obviamente capaces de resistir las inclemencias del tiempo y toda suerte de erosiones”.<sup>4</sup> Es indudable que ésta había sido una cuestión crucial a lo largo de los siglos anteriores. En este contexto hemos de recordar, tal y como hace referencia Calvo Serraler, el tratado de escultura de Alberti<sup>5</sup> *De Statua* (Sobre la Estatua), en el cual se define y divide la escultura en función de los materiales utilizados: la escultura de los *talladores*, que la extraían a partir de un bloque de piedra; la de los *fictores*, escultores que ‘añadían’, que trabajaban con metales como el bronce; y la de los *modeladores*, que utilizaban materiales maleables como la cera o la arcilla.

No obstante, a pesar del reconocimiento de estos tres tipos de técnicas escultóricas, Alberti sólo consideraba ‘digna’ la escultura de los talladores porque mantenían los ideales de la Antigüedad clásica grecorromana.

Aunque la cuestión de la perennidad, que Alberti defendía en el Renacimiento, fue posteriormente rechazada, *el tiempo* se constituye como un concepto crucial en el ámbito de la escultura. Dado su carácter central, la definición y delimitación de la noción de tiempo ocupa siempre un lugar destacado. Marguerite Yourcenar, atendiendo a la complejidad del concepto, plantea la cuestión del siguiente modo:

*“El día que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza.  
Se ha salvado la primera etapa que mediante los cuidados del escultor, la ha*

4 CALVO SERRALER, 2001, op. cit. p. 184.

5 Leon Battista Alberti (1404-1472), arquitecto y teórico del arte del Renacimiento italiano.

*llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado mineral informe al que la había sustraído su escultor.”<sup>6</sup>*

Ya en 1846, Charles Baudelaire había criticado duramente la escultura o, mejor dicho, la estatuaria. En una crítica a las obras de arte expuestas en el *Salón de 1846*, afirmó que la escultura era un arte tan *aburrido* como *brutal*. Para este crítico, la tosca materialidad de la escultura representaba un plagio a la misma naturaleza dado que “duplicaba literalmente en piedra la realidad, minimizando la imaginación creadora del artista”<sup>7</sup> también la atacaba por su condición simbólica de ‘estatua’, que presuponía “conmemorar a dioses y héroes, algo imposible, apostillaba Baudelaire, para una sociedad secularizada como la contemporánea para la que ya no hay dioses o forman parte de un culto íntimo o privado.”<sup>8</sup>

Estas reflexiones estéticas que anuncian ya el fin del clasicismo hay que entenderlas en un contexto social que Lewis Namier<sup>9</sup> llamó “momento unitario” y que surgió en Francia e Italia en el siglo XIX. Esta tendencia revolucionaria agrupaba nuevas corrientes de pensamiento filosófico, político y artístico y se caracterizaba por una moderna concepción del pueblo, de los conceptos de libertad y de progreso. Como afirma Mario de Micheli en su libro *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1966), “las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban a los intelectuales a batirse, no sólo con sus obras, sino con las armas en la mano.”<sup>10</sup>

Así pues, en un momento en el que el arte y la literatura funcionaban todavía como reflectores de la realidad, estas nuevas corrientes suponen un cambio deci-

6 YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps ce grand sculpteur*, 1983; ed. cast., *El Tiempo, gran escultor*, Altea, Taurus, Alfaguara, Santillana, Madrid, quinta edición, 2002, ISBN 84-204-2498-6, p. 65.

7 CALVO SERRALER, 2001, op. cit. p. 185.

8 Ibid. p. 186.

9 Lewis Bernstein Namier (1888-1960), historiador polaco establecido en Oxford en 1908 y catedrático en Manchester desde 1931. Namier tuvo una importancia significativa en el ámbito de la historia social inglesa. En 1946 escribió *La revolución de los Intelectuales*.

10 MICHELI, Mario de, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1966; ed. cast., *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 15ª edición, 2000, ISBN 84-206-7932-1, p. 16.

sivo en la historia moderna. Alrededor de 1848, Jules Michelet<sup>11</sup> proclamaba:

*“La pasada generación fue una generación de oradores; que la actual sea de auténticos productores, de hombres de acción, de trabajo social. Y de acción en muchos sentidos. La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una forma de acción; ya no será más una diversión de algunos individuos o de unos cuantos perezosos, sino la voz del pueblo que habla al pueblo.”*<sup>12</sup>

En efecto, se aspiraba a que los artistas indagasen aún más en las cuestiones sociales de su tiempo, ya que desde una perspectiva idealista hegeliana,<sup>13</sup> “El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones...”.<sup>14</sup>

De manera que, el realismo surge con toda su fuerza en los años centrales del siglo XIX, haciendo de la realidad el contenido de sus formas y poniendo el arte al servicio del hombre. Lucha contra todas las formas de autoritarismo, derrotando a los defensores del romanticismo y del clasicismo. Los realistas llevaron a cabo una revocación histórica de la mitología y de la belleza convencional de los cánones clásicos e hicieron de los aspectos más cotidianos de la vida una regla básica.

Las vanguardias tendrán su origen en estas ideas revolucionarias, activas ya en torno a 1848 y fuertemente presentes en la crisis posterior a los acontecimientos de la Comuna de París en 1871. Según Micheli, la Comuna y los sucesos relacionados con ella han tenido “una importancia decisiva porque representa una de

11 Jules Michelet (1798-1874), historiador francés reconocido como el primer historiador en afirmar que no eran las grandes personalidades sino las masas los principales agentes de los cambios sociales y quienes dieron origen a los ideales de la Revolución Francesa.

12 MICHELI, 2000, op. cit. p. 17.

13 “El sistema hegeliano tiene como eje el devenir o discurrir de la idea, entendida como una síntesis del concepto o noción – *Begriff* – y del objeto, de la realidad. La Idea, pues, abarca a todas las realidades en la riqueza de sus determinaciones y relaciones interiores.” MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna – De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 3ª reimpresión 2000, ISBN 84-206-7064-2, p. 131.

14 MICHELI, 2000, op. cit. p. 17.

las ocasiones en que un amplio sector de escritores, poetas y artistas participó en una acción política de excepcional alcance, y también porque, precisamente por la derrota de la Comuna, las contradicciones existentes en el cuerpo de la sociedad nacida de las revoluciones burguesas adquirieron en toda Europa una violencia extrema, acelerando el desarrollo de la crisis en curso”.<sup>15</sup> Así pues, el arte de vanguardia nace en este contexto de ‘crisis’ y ‘ruptura’, cuyas implicaciones para la escultura desarrollaremos en este capítulo. Hasta aquí sólo hemos pretendido hacer un recorte histórico, que nos sitúe en una orientación teórica lo más precisa posible, a modo de *base* o *pedestal*, aunque en este caso sin aspiraciones a cumplir una “función simbólica”.

### 1.1 El término vanguardia y sus implicaciones ante un nuevo concepto escultórico

*“El término vanguardia es lo bastante equívoco como para esgrimirlo sin precauciones, pero, aun así, cuando en nuestros días empleamos expresiones como vanguardia histórica o sencillamente las vanguardias, casi siempre tenemos en mente una gama de manifestaciones y actitudes artísticas que se despliegan en el arco temporal que va desde finales del siglo XIX y, con más radicalidad, desde la segunda década de nuestro siglo hasta finales de los años veinte. De este uso cotidiano del lenguaje ha brotado, pues, una conversión historiográfica que, sin más disquisiciones, asumo como cristalización por antonimia de la modernidad artística. Pero a sabiendas de que en una acepción más amplia la vanguardia no es privativa ni monopolio del arco temporal insinuado y es sintonía, sin embargo, con el espíritu militante que animaba a sus protagonistas, lo distinguiré con el epígrafe la época de las vanguardias heroicas, que para nosotros ya son históricas.”*<sup>16</sup>

Los términos *moderno*, *modernidad* y *modernismo* han sido utilizados en los últimos dos siglos en contextos literarios y artísticos con un claro relativismo histórico. De este modo, dentro de la modernidad, un artista se alejaba de los criterios fijos del pasado y de la tradición, achacándoles su falta de capacidad de

<sup>15</sup> Ibid. pp. 23, 24.

<sup>16</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Las Vanguardias Históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis, Historia General Del Arte, vol. XXXIX, Espasa – Calpe, Madrid, 1996, ISBN 84-239-5483-8, p.17

reivindicación y su conformidad ante la creencia de un orden natural. Para Matei Calinescu, en su célebre ensayo *Five Faces of Modernity*,<sup>17</sup> el artista moderno se inventa un pasado privado y modificable; su conciencia del presente se transforma en su principal fuente de inspiración y creatividad. Se puede decir que para el artista moderno el pasado imita el presente mucho más que el presente imita el pasado.

Tal y como sostiene Calinescu, nos encontramos ante un importante cambio cultural, que comienza con el rechazo a la veneración de una estética de la permanencia, basada en la creencia de un ideal de belleza inmutable y trascendente, para dar lugar a una estética transitoria cuyos valores centrales serán el cambio y la novedad.<sup>18</sup> Es indudable que la idea de modernidad implica una crítica radical al pasado, un empeño definitivo por el cambio ante la creencia en la superioridad de los valores del futuro.

En los dos últimos siglos los modernos han utilizado la metáfora vanguardia (guardia-avanzada o *avant-garde*) para designar todas las tendencias políticas, sociales o artísticas que implicaban un cambio o revolución. La palabra *avant-garde* (guardia-avanzada) surge en Francia, en la Edad-Media, como término militar. Y, aunque ya en el renacimiento su acepción de revolución se aplicará en un sentido figurativo, es a partir del siglo XIX que la metáfora vanguardia se emplea -en política, literatura, arte o religión- como expresión de una tendencia avanzada y autoconsciente.

Así pues, las implicaciones militares del concepto son tan obvias que es incuestionable el mito de una vanguardia autoconsciente, heroica, en la lucha por el futuro. Desde un punto de vista histórico, la vanguardia empieza por exaltar la idea de modernidad, apoderándose de algunos de sus elementos y transformándolos en “piedras fundamentales de una ética revolucionaria”.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Véase CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*; ed. port., *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, Lisboa, 1999, ISBN 972-699-647-3.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 92.

Es unánime la opinión por parte de los historiadores que el término *avant-garde*, en el campo artístico y romántico del lenguaje, fue empleado por primera vez por el pensador francés Claude-Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon.<sup>20</sup> En 1825, en su libro *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Opiniones literarias, filosóficas e industriales), en un diálogo imaginario entre un artista, un sabio y un industrial, Saint-Simon pone en boca del artista esta metáfora militar aplicada a las artes, (*L'Artiste, le savant et l'industriel*).<sup>21</sup>

Sin embargo, Matei Calinescu defiende que el diálogo imaginario fue escrito por Olinde Rodrigues,<sup>22</sup> su amigo y discípulo. Para Calinescu, “Esta ocurrencia de vanguardia ha sido discutida con alguna extensión por Donald Drew Egbert pero, curiosamente, el autor -que da la idea de haber consultado sólo la edición de *Opinions* de 1825...- ha atribuido el uso del término vanguardia a Saint-Simon y no menciona el nombre de Rodrigues, el cual, aunque se inspire en el socialismo de Saint-Simon, ha sido quien verdaderamente escribió el diálogo entre el artista, el científico y el industrial”.<sup>23</sup>

20 Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825) “renueva la lectura de lo social a partir de la metáfora de lo vivo. Es el advenimiento del pensamiento del «organismo-red». La «fisiología social» de Saint-Simon quiere ser una ciencia de la reorganización social que facilite el paso del «gobierno de los hombres» a la «administración de las cosas». Concibe la sociedad como un sistema orgánico, un entramado o tejido de redes, pero también como un «sistema industrial», administrado como una industria. En estrecha filiación con el pensamiento de los ingenieros de caminos, canales y puertos de su tiempo, concede un lugar estratégico al acondicionamiento del sistema de las vías de comunicación y la puesta en marcha de un sistema de crédito. [...] El saint-simonismo simboliza el espíritu de empresa de la segunda mitad del siglo XIX. Acorde con los tiempos, su filosofía del progreso influye tanto en los folletines de Eugène Sue y sus ideas de reconciliación pacífica de los antagonismos sociales, como en los relatos de anticipación de los mundos técnicos de Julio Verne”. MATTELART, Armand y Michèle, *Histoire des théories de la communication*, 1995; ed. cast., *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997, ISBN 84-493-0344-3, p. 15. “El positivismo, que reconoce en Saint-Simon el pensador francés más original del siglo, es una escatología secularizada en donde las doctrinas que hacen referencia a la vida de ultratumba son sustituidas por una creencia ciega en un futuro feliz, confiando a la industria y la ciencia. Por eso, no es de extrañar que los discípulos de Saint-Simon acaben propugnando en la década de los treinta una nueva religión, que inspirará también a los positivistas, en la que se entrecruzan la mística de la salvación a través de la industria, la fe en el progreso y la concepción tecnológica-científica del mundo.” MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna – De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 3ª reimpresión, 2000, ISBN 84-206-7064-2, p. 179.

21 Véase EDWARDS, Steve (ed.), *Art and its Histories: A Reader*, Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1998, ISBN 0300077440, pp. 188-190.

22 Olinde Rodrigues, (1794-1851), banquero francés de familia portuguesa judía. Rodrigues fue sistemáticamente excluido por sus antecedentes políticos.

23 CALINESCU, 1999, op. cit. p. 96

*“Somos nosotros los artistas quienes os servimos de vanguardia. [...] Qué destino más bello para el arte que el de ejercer una fuerza positiva en la sociedad, una verdadera función sacerdotal, y que los artistas avancen decididos a la vanguardia de todas las facultades intelectuales, en la época de su máximo desarrollo! Ése es el deber de los artistas. Ésa es su misión [...]”*<sup>24</sup>

Tanto para Saint-Simon como para Rodrigues, el artista y los “hombres de la imaginación” eran los que, de entre toda la humanidad, ocupaban la primera fila del bienestar social y de la felicidad.

Por su parte, Marchán Fiz en *La estética en la cultura moderna* busca los antecedentes del término: “El término vanguardia es ya de por sí muy equívoco, tanto históricamente como desde una consideración conceptual. Tiene sus antecedentes en los círculos de elegidos de la república artística ideal, patrocinada por Schiller en la tradición de la República de las Letras. Su plasmación primeriza es, sin duda, el propio Romanticismo, paradigma de las revoluciones lingüísticas y de la búsqueda de un nuevo estatuto para el arte en las postrimerías ilustradas. Desde nuestra intersección de la estética y la modernidad, es la fuente originaria de las versiones posteriores de la vanguardia”.<sup>25</sup>

Desde las revoluciones de la vanguardia, la definición conceptual de la escultura, lo que se puede o no considerar un trabajo escultórico, ha pasado a ser una cuestión ambigua. Debido a que, la escultura del siglo XX ha adoptado, en el seno de las artes plásticas, ciertas características formales poco convencionales que el espectador contemporáneo ha tenido dificultad en aceptar. Así, el concepto de ‘escultura’ ha sido repensado, redefinido y trabajado en profundidad en este siglo más que en todo el milenio anterior. Como señala Yourcenar:

*“Algunas de estas modificaciones son sublimes. A la belleza tal y como la concibió un cerebro humano, una época, una forma particular de sociedad,*

<sup>24</sup> ROUVROY, Claude-Henry de, cita extraída de HADEN-GUEST, Anthony, *True Colors: The Real Life of the Art World*, 1996; ed. cast., *Al natural – La verdadera historia del mundo del arte*, Península, Barcelona, 2000, ISBN84-8307-238-6, p. 10.

<sup>25</sup> MARCHÁN FIZ, 2000, op. cit. p. 198.

*dichas modificaciones añaden una belleza involuntaria, asociada a los avatares de la historia, debido a los efectos de las causas naturales y del tiempo. Estatuas rotas, sí, pero rotas de una manera tan acertada que de sus restos nace una obra nueva, perfecta por su misma segmentación [...].”<sup>26</sup>*

Para analizar la escultura moderna no se debe separar el espacio del tiempo,<sup>27</sup> así como tampoco se puede ignorar en su trayectoria la estrecha relación que ha mantenido con la pintura. En efecto, en el arte contemporáneo del siglo XX, los límites entre escultura y pintura han ido progresivamente desapareciendo.

Por otro lado, desde el renacimiento italiano, la realidad del arte europeo poseía una sola visión: la reproducción matemática de la realidad. El comportamiento tradicional ante la obra de arte suponía que ésta debería ser venerada por sí misma, es decir, que la obra existe en sí misma y no para quienes la contemplan.<sup>28</sup> Retomando a Yourcenar: “La obra clásica se impregna de patetismo, de este modo; los dioses mutilados parecen mártires. En ocasiones, la erosión debida a los elementos y a la brutalidad de los hombres se unen para crear una apariencia sin igual que ya no pertenece a escuela alguna ni a ningún tiempo”.<sup>29</sup>

El arte ha tenido durante cinco siglos el papel de mostrar la realidad del mundo de manera científica y fidedigna, lo cual suponía tener una estructura y una

26 YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps ce grand sculpteur*, 1983; ed. cast., *El Tiempo, gran escultor*, Altea, Taurus, Alfaguara, Santillana, Madrid, quinta edición, 2002, ISBN 84-204-2498-6, p. 66.

27 Sobre el espacio y tiempo véase la *Crítica de la razón pura*, 1781, de Immanuel Kant (1724-1804) para quien “La *Crítica de la razón pura* es ante todo un análisis sistemático de las formas a priori del espíritu cognosciente. A priori, lo cual significa que el espíritu interviene como tal en la elaboración del objeto del conocimiento: lo real nos está ciertamente dado, pero lo conocemos sólo porque nosotros lo construimos para el conocimiento. [...] La *Estética transcendental* estudia los elementos a priori y universales de la diversidad del dato que nos es dado por la sensibilidad (la idealidad del espacio y del tiempo, los marcos a priori que hacen posible la experiencia sensible)”. HUISMAN, Denis, *Dictionnaire des mille oeuvres de la philosophie*, 1993; ed. cast., *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, Tecnos, Madrid, reimpresión, 2002, ISBN 84-309-2978-9, p. 116. Véase además el análisis que Karl Popper hace sobre todas estas nociones espacio-temporales en el campo de la teoría estética en POPPER, Karl, *Auf der Suche Nach Einer Besseren Welt*, 1988, ed. port., *Em busca de um mundo melhor*, Fragmentos, Lisboa, 2ª edição, 1989, ISBN 9726640350, pp. 117, 124.

28 ADORNO, Theodor W., *Asthetische Theorie*, 1970; ed. port., *Teoria Estética*, Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1993, ISBN 972-44-0671-7, p. 24.

29 YOURCENAR, 2002, op. cit. p. 67.

forma fijas. Ahora, se establece una nueva relación con la realidad, hasta cierto punto originada con el cambio de posición que el artista mantiene ante la sociedad. Así pues, el artista se ha liberado de sus relaciones sociales de dependencia, tanto en lo personal como en lo plástico, adoptando una actitud individualista ante el grupo social.<sup>30</sup> Esta actitud condujo a otro cambio: la relación entre el artista y sus compradores; de manera que ahora será necesaria la presencia de intermediarios como el *marchand*<sup>31</sup> (comerciante) y, posteriormente, las galerías, que sin duda facilitan la divulgación y venta de las obras. Al mismo tiempo que surge esta posición individualista del artista, se van multiplicando las agrupaciones que reúnen artistas con intereses comunes en la búsqueda de un nuevo viraje artístico.

Con el nacimiento de estas nuevas manifestaciones estéticas, conocidas como “arte de las vanguardias”, el arte tradicional, con su universo estático y su forma eterna de hacer las cosas, queda relegado a un segundo término.

Asimismo, con las vanguardias históricas, se plantea de forma incuestionable y provocadora el concepto de la esencia del arte, tal y como fue entendido desde el renacimiento: como la creación individual de obras singulares. De este modo, la propia concepción del arte se convierte en una actitud de provocación que ocupa el lugar de la obra de arte.

El arte de las primeras vanguardias se caracteriza por la búsqueda obsesiva de la originalidad, del anti-arte, del arte por el arte, de una actitud contra la sociedad, oponiéndose a cualquier idea ya admitida. Como señala Marchán Fiz,

30 “A finales de 1648, el monopolio de la producción artística en Francia lo ostentaba la *Académie des Beaux Arts*, creada por Colbert. La institución ejercía su poder absoluto, no sólo erigiéndose en juez del verdadero arte, sino también prohibiendo a sus miembros vender directamente sus obras. El artista se veía obligado a someterse al mal gusto de la época, condición indispensable para poder ser invitado al Salon que se celebraba en el Louvre.” VETTESE, Angela, *Invertir en arte – Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia, Pirámide, Madrid, 2002, ISBN 84-368-1692-7, p. 105.

31 Paul Durand-Ruel (1831-1922) es considerado como el primer *marchand* moderno, en 1865 expuso en su galería de arte las obras de los artistas preimpresionistas conocidos como *Escuela de Barbizon*. Véase *El nacimiento del marchante moderno*, en *Ibid.* pp. 105, 114.

refiriéndose a la sociedad y a lo artístico: “Forzado a una definición más contundente de las mismas, las consideraría como proyectos insatisfechos. En cuanto tales, no ambicionan solamente una transformación radical de la obra artística, sino de la misma práctica del arte”.<sup>32</sup>

Así pues, el término vanguardia, concepto o categoría estética de la modernidad, se convierte en un mito cultural: la voluntad revolucionaria de luchar contra las ideas obsoletas de la tradición, de redefinir viejos conceptos y de defender el culto a lo nuevo; o en palabras de Yourcenar, por la erosión temporal que:

*“sin cabeza, sin brazos, separada de su mano recientemente hallada, desgastada por todas las ráfagas de las Espóradas, la Victoria de Samotracia es ahora menos mujer y más viento de mar y cielo. Un falso aspecto de arte moderno nace de esas transformaciones involuntarias del arte antiguo: la Psique del Museo de Nápoles, con el cráneo limpiamente cortado, escindido horizontalmente, tiene el aspecto de una obra de Rodin: un torso decapitado que gira sobre su peana recuerda las obras de Despiau o de Maillol. Lo que nuestros escultores imitan por voluntad de abstracción, con ayuda de un hábil artificio suplementario, se halla aquí íntimamente unido a la aventura de la misma estatua.”*<sup>33</sup>

## 1.2 La autonomía del arte: la embestida de las vanguardias artísticas

*“El capitalismo se encuentra hace más de un siglo atormentado por una crisis cultural profunda, abierta, que podemos resumir en una palabra: el modernismo. Es decir, esa nueva lógica artística basada en rupturas y discontinuidades, asentada en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio. La codificación de lo nuevo y de la actualidad descubrió su primera formulación teórica en Baudelaire, para quien lo bello es inseparable de la modernidad, de la moda, de lo concreto. Sin embargo, será entre 1880 y 1930 cuando el modernismo gana toda su amplitud al cuestionarse el espacio de*

<sup>32</sup> MARCHÁN FIZ, 2000, op. cit. p. 199.

<sup>33</sup> YOURCENAR, 2002, op. cit. pp. 67, 68.

*la representación clásica, con la emergencia de un estilo literario libre de las imposiciones de la significación codificada, y a continuación con la eclosión de grupos de artistas de vanguardia.*"<sup>34</sup>

El arte del siglo XX, se caracteriza por sucesivas rupturas de los valores del siglo XIX, en los que las vanguardias artísticas de principios del siglo se habían fundamentado. No obstante, Mario de Michelis, alega que "no se trató de una simple ruptura estética" y sostiene que mantener la idea de que las Vanguardias pueden dar una explicación acerca de los gustos "es una empresa condenada al fracaso".<sup>35</sup>

Lo que mejor caracteriza a este periodo son los cambios acelerados por los cuales se transforma la herencia del renacimiento en un nuevo lenguaje. Valeriano Bozal asocia este nuevo lenguaje a Karl Marx:<sup>36</sup> "Marx piensa en el «hombre total» del Renacimiento. No tanto porque disponga de una suma amplia de conocimientos, porque sea un humanista, cuanto porque su trabajo sea libre y no esté sometido a la división que es propia de la sociedad capitalista. Semejante punto de vista abre la dimensión más utópica del pensamiento marxiano".<sup>37</sup> Se trata de un cambio radical en la significación social del arte y del artista que aporta

34 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) "Desde há mais de um século, o capitalismo encontra-se dilacerado por uma crise cultural profunda, aberta, que podemos resumir numa palavra: o modernismo, ou seja essa nova lógica artística baseada em rupturas e descontinuidades, assentando na negação da tradição, no culto da novidade e da mudança. O código do novo e da actualidade descobre a sua primeira formulação teórica em Baudelaire, para quem o belo é inseparável da modernidade, da moda, do contingente; mas é, sobretudo, entre 1880 e 1930 que o modernismo ganha toda a sua amplitude com o abalar do espaço da representação clássica, com a emergência de uma escrita desprendida das imposições da significação codificada, e depois com as explosões dos grupos e artistas de vanguarda." LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ere du Vide*; ed. port., *A era do vazio*, Relógio d'Água, Lisboa, 1988, ISBN 9727080316, p. 77.

35 MICHELI, Mario de, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1966; ed. cast., *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 15ª edición, 2000, ISBN 84-206-7932-1, p. 15.

36 Karl Marx, (1818-1883), filósofo, economista y político alemán. En 1847, en colaboración con Engels, Marx desarrolló las líneas principales de su materialismo dialéctico, descrito a menudo como un hegelianismo invertido, en *La sagrada familia*, *La ideología alemana* y el *Manifiesto comunista*, publicado en 1848. Sobre la estética de Marx, véase MARCHÁN FIZ, Simón, *La utopía estética en Marx y las vanguardias históricas* en VV.AA. *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, ISBN 84-7031-159-x, pp. 9, 45 y ENGELS, Friedrich y MARX, Karl, *Escritos sobre el Arte*, Península, Barcelona, 1962.

37 BOZAL, Valeriano, *Estética y marxismo*, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II, Visor, Madrid, 2ª edición, 1999, ISBN 84-7774-581-1, p. 171.

una gran cantidad de programas revolucionarios de experimentación artística. Incluso, en manifestaciones más extremas, los movimientos de vanguardia critican negativamente la categoría de obra de arte vigente.

Así pues, los movimientos artísticos -cubismo (véase apéndice documental: 7.1.2 *Los pintores cubistas (1913)* – Guillaume Apollinaire), futurismo, dadaísmo, primer surrealismo- ponen por primera vez en entredicho el estatuto del arte en la sociedad burguesa, expresado a través del concepto de autonomía del arte.

*“Uno de los fenómenos más llamativos en el arte del siglo XX es, tras la conquista de su autonomía en el XIX, su nueva, compleja y ambivalente relación con un público cada vez más amplio y su progresiva conversión en mercancía, en objeto de producción y consumo. Las nuevas funciones del arte y el efecto que éstas tienen en su definición fueron las principales preocupaciones de las reflexiones estéticas de los miembros de la Escuela de Francfort.”*<sup>38</sup>

Los movimientos artísticos de 1910 a 1930 se centran inicialmente en cuestiones públicas, elaborando manifiestos contra el sistema cultural existente. Con la aparición de la vanguardia crítica, caracterizada por pasar de la negación a una postura más positiva de la función del artista en la vida gubernamental e institucional, surge el llamado realismo socialista de la década de los 30,<sup>39</sup> según el cual el arte representa la realidad y, a la vez, su representación es restringida por esa misma realidad.

Así surge nuevamente la cuestión, cada vez más problemática, de lo que se puede considerar o no un trabajo de escultura. El problema de la delimitación

<sup>38</sup> VILAR, Gerard, *Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort*, cita extraída de *Ibid.* p. 190.

<sup>39</sup> “En 1932 el Partido Comunista de la URSS cerraba definitivamente el proceso de debate y polémica que había tenido lugar durante los años veinte. A partir de la revolución, diversos movimientos, orientaciones, colectivos e instituciones habían intervenido activamente en la evolución del arte de vanguardia en la URSS, perfilando uno de los momentos más interesantes y fructíferos en la historia del arte del siglo XX. El debate era estético y político, artístico e ideológico, social y cultural, de gran radicalidad en los años inmediatamente posteriores a la Revolución, había perdido fuerza a medida que la intervención del Estado en la vida cultural, artística y social se hacía más efectiva. Al final de la década las principales agrupaciones artísticas de vanguardia habían desaparecido, muchos de los artistas más renovadores se habían marchado de la URSS, otros habían abandonado sus posiciones radicalmente vanguardistas, otros, en fin, guardaban silencio.” *Ibid.* p. 176.

conceptual se aplicó por primera vez al campo de la discusión estética en el tratado de Gotthold Lessing<sup>40</sup>, *Laocoonte – o sobre los límites de la poesía y la pintura*, de 1755.<sup>41</sup> Este crítico alemán consideró que, desde el primer momento, era necesario analizar la naturaleza de la escultura y definirla. De este modo, Lessing situó la escultura dentro de una categoría general de experiencias estéticas y, en respuesta a la definición de escultura, declaró que es un arte muy cercano a la colocación de los objetos en el espacio. Sin embargo, insistía en que hay que diferenciar su carácter espacial o delimitador del espacio de la esencia de las formas artísticas. Además, reparaba en que una de las características de la escultura y de la pintura tradicionales es que ambas eran estáticas, mientras que la poesía es un arte dinámico en el que el tiempo cobra una especial relevancia expresiva.

De este modo, Lessing, en *Laocoonte*, hace la distinción entre las artes temporales y espaciales.

*“todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto de uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga, y, de este modo, puede ser algo así como el centro de una acción.”*<sup>42</sup>

40 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) escritor y pensador alemán.

41 Véase LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, 1766; ed. cast., Tecnos, Madrid, 1990, ISBN 84-309-1770-5.

42 Ibid. p. 106.

43 Walter Benjamín (1892-1940) perteneció a La Escuela da Francfort, fundada oficialmente el 23 de febrero de 1923, en Frankfurt, Alemania, como Instituto de Investigación Social (*Instituto für Sozial Forschung*); era una institución cultural independiente aunque asociada a la Universidad de Frankfurt, creada en los años veinte por un grupo de intelectuales burgueses ideológicamente marxistas, aunque no militantes. Con la llegada al poder de los nazis en la década de los años treinta, sus principales figuras emigraron de Frankfurt a Nueva York asentando la Escuela en un instituto asociado a la Universidad de Columbia, para restablecerse finalmente en Europa, en los años 50. Fue innovadora al inaugurar una dirección nueva para la investigación. Rechazando la posibilidad de un positivismo marxista, los miembros de esta escuela han tratado de desarrollar una “teoría crítica” de la sociedad. Entre los miembros de este colectivo se encontraban, en la llamada “Primera generación”, además de Benjamín: Max Horkheimer (1895-1973), Theodor Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898-1979), Leo Löwenthal (1900-1993). En la Segunda generación surgen nombres como Jürgen Habermas (1929) y Albrecht Wellmer (1933).

Walter Benjamin,<sup>43</sup> en su célebre ensayo *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica* de 1936-1939,<sup>44</sup> consideraba que la obra de arte debía ser entendida únicamente dentro de los nuevos procesos de manipulación mecánica de la imagen plástica. El mito clásico de unicidad de la obra se diluye con la pérdida de la singularidad del ‘aura’,<sup>45</sup> como única expresión efímera del valor de la obra, pasando ahora a explicarse con las técnicas de reproducción y con el consumo masificado. Para Benjamin, el significado de la pérdida de autoridad del objeto, reproducido en la tradición estética a la que pertenece, manifiesta una recontextualización y actualización de los conceptos.

La noción de ‘aura’ la había utilizado ya Benjamín en 1931. En un ensayo titulado *Breve historia de la fotografía* utilizaba por primera vez el término *inconsciente óptico* para describir la no percepción del ojo humano ante simples movimientos que la fotografía nos proporciona: “con sus mecanismos de ralentización y ampliación, revela el secreto. Es la fotografía la que nos descubre la existencia de este inconsciente óptico, del mismo modo que el psicoanálisis nos descubre el inconsciente instintivo”.<sup>46</sup>

La afirmación individual se agota en función de un momento creativo que ahora es colectivo. No obstante, *el inconsciente óptico* de Benjamín ante la noción de masas<sup>47</sup> se manifiesta como inconsciente humano. El valor del culto al objeto de arte, colocado sobre un pedestal en los museos de manera que sugiriera una actitud contemplativa, adquiere una desmitificación en cuanto a su experiencia

44 BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D’Água, Lisboa, 1992, ISBN 972-708-177-0, p. 82.

45 La estética de Arthur Schopenhauer (1788-1860) filósofo alemán conocido por su filosofía del pesimismo, declara que el mundo, tal como es dado, es solamente representación, “recepción contemplativa, que más tarde Benjamín llamará *aurática* [...]. El espectador de las obras de arte se entrega a ellas como «puras representaciones, no como motivos» y encuentra en esa inmersión contemplativa, olvidado de toda individualidad (que se rige por el principio de la razón), el descanso, la liberación, la tranquilidad perfecta. [...] La recepción contemplativa es una recepción *pasiva* de la obra de arte, ante la que el espectador mantiene una actitud de veneración distante por un lado y de confianza en fundirse con ella sin esfuerzo por otro, ignorando que la recepción del arte supone un proceso de *apropiación* y, por tanto, un esfuerzo, un aprendizaje, una competencia.” ORTIZ DE URBINA, Ricardo Sánchez, extraído de BOZAL, 1999, pp. 215, 216.

46 BENJAMIN, cita extraída de KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, 1993; ed. cast., *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, ISBN 84-309-2983-5, p. 194.

47 Sobre la noción de masa véase en esta tesis el segundo capítulo: 1 Cultura de masas y la industria de la cultura.

estética en función de la interacción del observador y de una nueva significación política y filosófica.

La singularidad de una obra de arte es, según Benjamin, “semejante a su forma de instalarse en el contexto de la tradición”.<sup>48</sup> El arte surge con un carácter de complicidad en relación a los procesos sociales de distanciamiento, libertad, ausencia de compromisos e incongruencia.

*“El culto ha sido la expresión original de la integración de la obra de arte en su contexto tradicional. Como sabemos las obras de arte más antiguas han surgido al servicio de un ritual que ha sido, en primer lugar, mágico y después, religioso. Es de una importancia decisiva que la forma de existencia de esta aura en la obra de arte nunca se separe completamente de su función ritual. En otras palabras: el valor singular de la obra de arte “auténtica” se fundamenta en el ritual, la cual ha adquirido un valor de uso original y primero.”*<sup>49</sup>

La idea predominante de que algo se ha perdido dentro del contexto artístico, a lo largo del siglo XX y particularmente en las últimas décadas, -lo que Rosalind Krauss describe como un *continuum*- ha dado origen a nociones como el fin del arte, la muerte del arte,<sup>50</sup> la ausencia de conceptos filosóficos o incluso a poner en cuestión el mismo arte. Con una visión más positiva, Benjamin describe esta “crisis contemporánea” como una actualización, un momento en el que las mentes se sacudieron las ideas obsoletas de la tradición, provocando una renovación

48 BENJAMIN, 1992, op. cit. p. 82.

49 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “O culto foi a expressão original da integração da obra de arte no seu contexto tradicional. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte “auténtica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro.” Ibid. p. 82.

50 *La muerte del arte*, tema filosófico “confinado al ámbito de los sistemas estéticos del idealismo, y como tal anclado en una determinada situación cultural. Hablar del *muerte del arte* implicaba un cuadro sistemático muy concreto, una determinada filosofía del espíritu en sus diversos momentos: puesto que si el arte como forma espiritual muere, deberá surgir alguna otra cosa que el sistema prevea como momento sucesivo, estadio de integración más elevada. [...] la nueva situación del arte contemporáneo ha sido asumida como principio metodológico que invalida filosóficamente las definiciones generales de arte ofrecida por las estéticas”. ECO, Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 1970, p. 1

de la experiencia estética que ha dado nombre a los recién nacidos movimientos de masas contemporáneos. En “la relación del arte con las nuevas técnicas en el capitalismo de entreguerras y sus estudios preparatorios de la arqueología de la modernidad, que debía cristalizar en la fallida *Obra de los Pasajes*, proyecto truncado por la muerte de Benjamín en 1940 en la frontera española. Estos trabajos, cuya adscripción sin más a la perspectiva estricta de la teoría crítica es ciertamente discutible, tuvieron una considerable influencia en el desarrollo de las categorías estéticas, sobre todo de Adorno, quien fuera amigo personal de Benjamín desde los años veinte, y actuaron como una auténtica provocación intelectual sin la cual es difícilmente explicable la crítica de la industria cultural que desarrollaron en los años cuarenta en el exilio americano”.<sup>51</sup>

Como ya hemos señalado, el arte de las primeras vanguardias se caracterizaba por una búsqueda obsesiva de originalidad; proclamaban el anti-arte, el arte por el arte y la rebeldía contra la sociedad; rechazaban cualquier determinación concreta y se acreditaban precursores de las revoluciones políticas; y en efecto, de este modo iban siempre por delante, en la *avant-garde*. La vanguardia surge como una instancia autocrítica, no tanto del arte, sino de la estructura social en la que éste se desarrolla. Es decir, como autocrítica a la institución del arte en general, que controla la producción y distribución de ideas concretas.

Peter Bürger en *Theorie der Avantgarde* de 1972,<sup>52</sup> defiende la idea de que el objetivo concreto de esa autocrítica es devolver al arte su praxis vital. A pesar de ello, y manteniendo un cierto respeto, algunos movimientos conservan la tradición estética, aunque evidentemente desarrollando nuevos procesos.

El arte moderno y las vanguardias tienen, desde el punto de vista de Krauss, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* de 1985,<sup>53</sup> “una función de lo que podríamos llamar ‘el discurso de la originalidad’. Un discurso

51 VILAR, 1999, op. cit. p. 191.

52 Véase BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 1972; ed. port., *Teoria da Vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993, ISBN 972-699-33-8.

53 Véase KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985; ed. cast., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, ISBN 84-206-7135-5.

que sirve a intereses muy amplios -y, por consiguiente, alimentados por muy diversas instituciones- mas allá del restringido círculo de la producción artística profesional. El asunto de la originalidad -y los conceptos afines de autenticidad, originales y orígenes- es una práctica discursiva compartida por el museo, el historiador y el artífice. A lo largo del siglo XIX, todas estas instituciones aunaron sus esfuerzos para encontrar la marca, la garantía, el certificado del original”.<sup>54</sup>

La búsqueda de la originalidad es un proyecto común en todas las ‘sensibilidades’ de la vanguardia. Ahora bien, el mito de la originalidad es una aspiración, según Krauss, paradójica, debido a que está encarnada en el propio concepto de tradición, único elemento constante en el discurso vanguardista.

*“Por originalidad me refiero sobre todo en este caso al tipo de revuelta en contra de la tradición implícita en la proclama de Ezra Pound, “¡Hazlo nuevo!” o en la pretensión futurista de destruir los museos que poblaban Italia de “incontables cementerios”. Más que como una negación o disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia se concibe como un origen literal, como un comienzo desde cero como un nacimiento.”*<sup>55</sup>

En la historia del arte, la voluntad inicial de encontrar una “originalidad como rechazo” o una originalidad en el rechazo, se transforma en un propósito de “originalidad como retorno” a una ausencia mítica de todo lo que existe. Tanto si consideramos estas ideas como conceptos o como estrategias de representación, lo que se pretende es un retorno a lo nuevo; pero no entendido desde una perspectiva progresista, pues no consiste en una simple negación del pasado, sino en una exacerbada idea de origen. La originalidad se convierte así en “una metáfora organicista” que, según Krauss, está a salvo de la contaminación de la tradición, porque posee una especie de “ingenuidad primitiva”. En este sentido, las vanguardias históricas han hecho llamamientos a la originalidad y de ahí que hayan sido interpretadas como paradigmas de las revoluciones formales que configuran nuestra modernidad.

<sup>54</sup> Ibid. p. 176.

<sup>55</sup> Ibid. p. 171.

En suma, es indudable que las experiencias desarrolladas durante el siglo XX por las vanguardias han contribuido al enriquecimiento de la creatividad artística de las últimas décadas de ese siglo.

Ahora bien, fue Marcel Duchamp (1887-1968) y su radicalismo ontológico, así como la provocadora utilización que hace del *ready-made*, quien estableció nuevas fronteras para entender el lugar del arte. Con su idea de la “belleza de la indiferencia”, buscaba despojar del arte todo lo que tuviese de institucional, de ahí que muchos críticos, historiadores y artistas le han llamado el sentenciador sin escrúpulos. Así pues, debemos considerar a Marcel Duchamp el impulsor de la



fig.1 Marcel Duchamp – Fountain, (La fuente), 1917, original perdido, col. Arturo Schwarz.

revolución esencial que dió origen a la práctica artística contemporánea.

Sobre este tema, y para cerrar este apartado, transcribimos el editorial que Marcel Duchamp publicó anónimamente en la revista *The Blind Man*, tras la retirada y posterior desaparición de su obra *Fountain* 1917 (fig.1) en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York, en Abril de 1917:

*“He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: 1ª Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2ª Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera es inmoral. Se trata de un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal forma que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista –creó un nuevo pensamiento para ese objeto.”<sup>56</sup>*

56 DUCHAMP, Marcel, cita extraída de MARCHÁN FIZ, Simón, *Las Vanguardias Históricas y sus sombras* (1917-1930), Summa Artis, Historia General Del Arte, vol. XXXIX, Espasa – Calpe, Madrid, 1996, ISBN 84-239-5483-8, p. 66.

### 1.3 Futurismo

Dado que el movimiento futurista abarca un período muy amplio en la historia del arte, aportaremos en este apartado algunas transcripciones de textos de autores representativos de lo que se expone, con la intención de sintetizar las particularidades de este movimiento. Pues, el “futurismo desarrolló una intensa campaña de propaganda a través de manifiestos, exposiciones, conferencias, de las cuales surgirían las distintas agrupaciones futuristas rusas, el *vorticismo* inglés y la adscripción más o menos transitoria a su programa de un teórico como Apollinaire.”<sup>57</sup>

Con el futurismo italiano y más precisamente con el primer Manifiesto del futurismo, *La fundación y el Manifiesto del futurismo* de 1908 proclamado por Filippo Marinetti<sup>58</sup> y publicado originalmente en *Le Fígaro* el 20 de febrero de 1909, se establece la conciencia teórica de que el arte debe intervenir de una forma directa en la sociedad, abogando por las cuestiones sociales, tecnológicas y psicológicas (véase apéndice documental: 7.1.3 *La fundación y el Manifiesto del futurismo (1908)* – Filippo Marinetti). De este modo, Marinetti defiende posiciones radicales, “mucho más radicales que las de la bohemia romántica”,<sup>59</sup> y teorías belicosas frente a la tradición.

Sin embargo, estas teorías han sido a menudo consideradas como parte de una conciencia agónica. En la medida en que sus criterios son muy heterogéneos, algunos de sus aspectos doctrinales se han relacionado con en el belicismo, e incluso, más tarde, con el fascismo de Mussolini,<sup>60</sup> “confundiendo así la exigencia de un nuevo arte en una sociedad nueva con el culto al maquinismo y a la movilización de masas que propiciaban la guerra y los camisas negras”.<sup>61</sup>

57 VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, ISBN 84-7090-357-8, pp. 139, 140.

58 Filippo Marinetti (1876-1944) fue poeta, editor, director de la revista literaria *Poesia* (Milán) y promotor y animador del grupo Futurista.

59 VV.AA. 1999, op. cit. p. 139.

60 Benito Mussolini, (1883-1945), jefe de gobierno y dictador de Italia entre 1922 y 1943, fue fundador del fascismo italiano.

61 VV.AA. 1999, op. cit. p. 139.

Así pues, el futurismo, según Mario de Micheli, fue un movimiento polémico, de batalla cultural,<sup>62</sup> que surgió en una situación muy específica de ideas y de instintos. Además, conllevaba la necesidad de ser moderno en una era en que la vida se transformaba y adaptaba en función de los desarrollos de la revolución industrial.

El *Manifiesto del futurismo* fue el primero de una sucesiva serie de proclamas en las que los futurista italianos asentaban sus bases con la intención de actuar sobre el arte europeo de entonces. La genialidad del *Manifiesto del futurismo*, se halla en la original estructura temporal de la narrativa, pues mediante un recorrido por la historia proyecta el contorno de un conjunto de acontecimientos o valores futuros. Para Rosalind Krauss, “El manifiesto propiamente dicho surge en un momento específico de la historia, tornándose en el resultado objetivo, una experiencia reveladora.”<sup>63</sup>

El manifiesto de Marinetti impulsa el avance del industrialismo, exaltando el progreso tecnológico y el dinamismo del mundo moderno. Pero el concepto de velocidad en el movimiento futurista no es sólo una metáfora de los avances temporales, sino que también adquiere un valor plástico. Así, el tiempo se adueña de la forma proporcionada por el movimiento mecánico y alcanza una dimensión visible en el espacio. De modo que, el objeto escultural se transforma en vehículo de la representación del tiempo.

Ahora bien, Umberto Boccioni (1882-1916) fue el primer escultor futurista en llevar a la práctica las cuestiones temporales proclamadas por Marinetti. En tanto que teórico dedicado a la reforma del estilo escultural escribió en 1912 un manifiesto sobre la escultura futurista (véase apéndice documental:7.1.4 *La Escultura Futurista (1912)* – Umberto Boccioni). Se trata, en nuestra opinión, de una visión más innovadora del espacio escultórico, algo más que los tópicos simbolistas proclamados por Marinetti a favor de un ‘dinamismo’ maquinista, belicista y un poco anarquista.

62 MICHELI, Mario de, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1966; ed. cast., *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 15ª edición, 2000, ISBN 84-206-7932-1, p. 206.

63 KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 51.

La escultura de Boccioni, *Development of a Bottle in Space* (fig.2) de 1912, sintetiza las cuestiones planteadas en su manifiesto sobre la escultura futurista. Esta obra, que representa una naturaleza-muerta compuesta por una mesa, una botella, un plato y un vaso, pretende ilustrar la inmersión de los objetos en el flujo del espacio y del tiempo.



fig.2 Umberto Boccioni – *Development of a Bottle in Space* (*Desarrollo de una botella en el espacio*), 1912, bronce, 38.1 x 22.7 x 60.3 cm, col. Barnett Malbin.

*Development of a Bottle in Space* fue concebida para ser observada de frente. Así, para Boccioni se trataba de un relieve cuya forma surge como una especie de icono, o en su propia terminología como “un signo”. La *Bottle* (Botella) consiste en una serie de perfiles embutidos unos en los otros con forma de botella, donde la cara frontal de toda esa acumulación de botellas está removida. De este modo, el significado de la botella sólo es previsible cuando el observador se encuentra delante de la misma: éste se da cuenta de la oposición entre el exterior (movimiento) e interior (estático). El movimiento (exterior) está proporcionado por una ligera rotación de los perfiles recortados de las botellas. No obstante, el centro de la pieza funciona como si se tratase de un torniquete en el que giran estos perfiles, formando así un centro hueco e inmóvil, que según Krauss debe leerse como un símbolo de la invariabilidad.

*“El desarrollo de una botella en el espacio es por lo tanto, una obra que ecuaciona las preocupaciones de la escultura con las preocupaciones acerca de cómo las cosas son conocidas. Procura pasar más allá de las informaciones parciales que una visión aislada de un objeto puede conferir al espectador. Parece originarse de una noción de la pobreza de la percepción bruta, una vez que, en cualquier momento de observación, una parte considerable de la botella se encuentra oculta a la visión. Al dominar esa pobreza, la botella puede ser conocida en términos de una plena aprehensión conceptual del objeto, una aprehensión que trasciende a lo incompleto de cualquier percepción aislada.”*<sup>64</sup>

El objeto futurista circula en el espacio con la finalidad de comprender los objetos en todos sus ángulos. Se trata de un momento conceptual único, de relaciones pasadas y futuras entre el objeto y el espectador. “Para los futuristas, ese dominio intelectual de las cosas es determinado por su posición en la historia.”<sup>65</sup>

Sin perjuicio de contradecir los conceptos futuristas de tecnología, belleza de las máquinas y aversión a las formas de arte tradicionales, la utilización por parte de Boccioni de la naturaleza muerta como base de la escultura y del bronce ilustra de alguna forma sus teorías. Krauss lo define como incongruente, no obstante lo justifica como una aproximación de Boccioni al cubismo, que utilizaba la naturaleza muerta como una forma de investigar objetos comunes procedentes, casi siempre, de sus estudios.

En 1911 los futuristas toman contacto con el nuevo arte francés. Así, La botella de Boccioni es tanto el resultado de sus convicciones como de la apreciación de las iniciativas desarrolladas por Pablo Picasso (1881-1973).

64 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Desenvolvimento de uma garrafa no espaço é, portanto, uma obra que equaciona as preocupações da escultura com as preocupações acerca de como as coisas são conhecidas. Procura ultrapassar as informações parciais que uma visão isolada de um objeto pode facultar ao espectador. Parece originar-se de uma noção da pobreza da percepção bruta, uma vez que, em qualquer momento de observação, uma parte considerável da superfície real da garrafa estará oculta à visão. Ao dominar essa pobreza, a garrafa pode ser conhecida em termos de uma plena apreensão conceitual do objecto, uma apreensão que transcende a incompletude de qualquer percepção isolada.”* Ibid. pp. 55,56.

65 Ibid. p. 57.

Boccioni investigaba la idea de acción conceptual, creando una situación en la que el observador cuando observa una escultura desde un punto fijo percibe una ilusión de movimiento; al contrario que en el cubismo pictórico de Picasso donde sus objetos-relieves son estáticos.

*“Acerca del problema de las relaciones del futurismo con el cubismo, Boccioni se pronunció en varios párrafos de sus escritos. Para él la asimilación de la experiencia cubista fue necesaria para unir al contraste de los colores complementarios, tomando de los neoimpresionistas o divisionistas, el contraste de las formas. Dicho de otro modo, se había tratado de hacer una síntesis dinámica de las dos búsquedas: divisionismo del color y divisionismo de la forma. El dinamismo futurista, explica Boccioni, “se propone unir los esfuerzos impresionistas y los esfuerzos cubistas en un todo que pueda dar forma única, integral y dinámica a la idea de vibración (dinamismo impresionista) y a la idea de volumen (estática cubista).”<sup>66</sup>*

Boccioni y el primer futurismo fueron influyentes en la historia del arte en la medida en que hicieron una renovación de la sensibilidad ante la realidad contemporánea, que con la invención de una nueva temática “enriquecía el repertorio de las imágenes poéticas del mundo figurativo”.<sup>67</sup> Por su parte, Micheli considera la obra futurista de Boccioni como un camino para la enseñanza, a pesar de la carga negativa en la que el futurismo se había embarcado: pues no ha sido sólo el futurismo a degenerar.

“La nueva vanguardia de después de la Primera Guerra Mundial no nacerá en Italia hasta aproximadamente 1939, entre los intelectuales y los artistas de la oposición antifascista.”<sup>68</sup>

66 MICHELI, 2000, op. cit. pp. 217, 218.

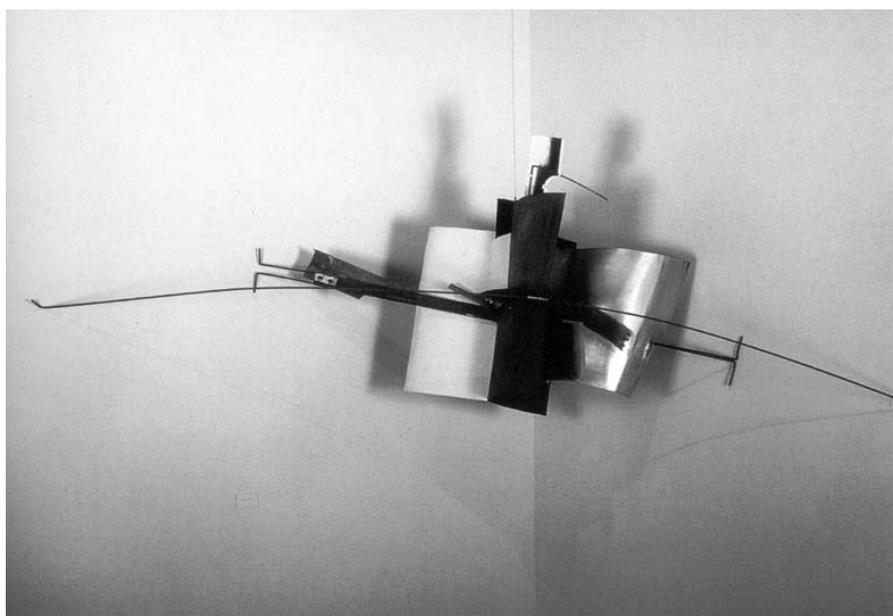
67 Ibid. p. 219.

68 Ibid. p. 219.

#### 1.4 Constructivismo Ruso

Los artistas rusos de vanguardia ya estaban en contacto con las teorías del cubismo y del futurismo italiano.<sup>69</sup> Fue en 1913 cuando el escultor ruso Vladimir Tatlin (1895-1956) conoce directamente los principios escultóricos de Picasso. Y en 1914 empieza a trabajar en una serie de ‘contra-relieves’ cuyos materiales y formas son semejantes a los que utilizaba Picasso. Al año siguiente, la exposición de esta serie lo consagraría en Rusia como uno de los escultores más radicales.

Los relieves de rincón de Tatlin rechazan el movimiento de integración conceptual de Boccioni, así como los materiales que empleaba, a través de una postura anti-ilusionista. Los relieves se sirven de la intersección de dos planos de pared como soporte físico de la obra (*fig.3*). Al contrario que la *Botella* de Boccioni (*fig.2*), cuyo pedestal era utilizado únicamente como soporte, de manera que aislaba el objeto del espacio natural, los rincones de Tatlin son parte integrante de la obra.



*fig. 3. Vladimir Tatlin - Counter Relief (Relieve rincón), 1915, hierro, zinc y aluminio, 31 x 60 x 30 cm, col. Annely Juda Fine Art, London.*

<sup>69</sup> El primer *Manifiesto Futurista* de Marinetti había sido ya traducido al ruso en 1910 y se movía en los círculos moscovitas.

Los relieves-rincón sugieren una continuidad en el espacio del mundo y dependen de él para alcanzar su significado. Asimismo, constituyen un elemento arquitectónico muy específico, como una proyección frontal del relieve en la cual el núcleo no es el centro de la obra. Los rincones funcionan como soporte de la escultura y la seccionan en dos partes independientes. De modo que, al separar el relieve-rincón en partes, la unidad de la obra adquiere un significado radicalmente distinto a las experiencias de control conceptual de Boccioni. Así pues, Tatlin invirtió la configuración de los datos visuales y logró que el espectador tuviera una experiencia más específica del objeto y del espacio donde se sitúa.

Tatlin denominaba sus relieves-rincón “una cultura de los materiales.”<sup>70</sup> En ellos, la forma de cualquiera de sus partes era su representación real, la que correspondía a la idea estructural para aquella parte. “Tatlin concibió precisamente la posibilidad de un nuevo tipo de escultura, que partiría de materiales en bruto y objetos sin elaborar. Los dispondría en un espacio «real», sin intención representativa. Los materiales, cada uno con sus propias cualidades plásticas, las cualidades específicas de la madera, el hierro, el cristal, etc., se compondrían formando una obra de arte, «materiales reales en un espacio real».”<sup>71</sup>

Tatlin destruye el concepto tradicional de escultura y de pintura, así como lo hizo Kasimir Malevitch<sup>72</sup> (1878-1935) con sus construcciones de un universo no-objetivo, y en 1913 empieza a trabajar con los principios del constructivismo ruso.

*“Con el constructivismo, que parte de las experiencias de los “collages” y de la escultura cubista, el artista intenta alcanzar exclusivamente los elementos de su lenguaje a través de objetos extraños a la técnica pictórica y los aplica en*

70 TATLIN, Vladimir, KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p.70.

71 READ, Herbert, *Modern Sculpture*, 1964; ed. cast., *La escultura moderna*, Destino, Barcelona, 2a edición, 1998, ISBN 84-233-2346-3, p. 90.

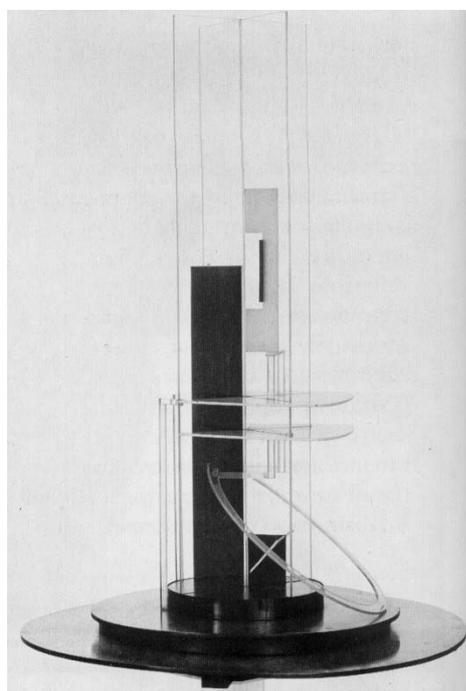
72 Kasimir Malevitch, funda el suprematismo entre 1913 y 1915; que entendía la supremacía del sentimiento puro a través de las figuras de la geometría plana y del alejamiento total de cualquier intención representativa. El suprematismo defendía la idea de la pura sensibilidad del arte, donde el objeto como representación nada tiene que ver con el arte.

*un espacio que ya no es el espacio sugerido de la pintura porque es el espacio real, aquél en que todos los objetos normalmente existen.”<sup>73</sup>*

En cuanto a la cuestión de los orígenes del movimiento, será a Naum Gabo (1890-1977) a quien de una manera general se le atribuyan los principios del constructivismo. Sus construcciones del objeto a partir de la intersección de planos lisos y simples (*fig.4*) así como sus teorías estéticas han sido calificadas de ‘constructivistas’ debido a su pureza formal. No obstante, Krauss defiende la idea de que el término constructivismo fue adoptado en los años veinte por los colegas de Tatlin con la finalidad de describir sus ideas.

Según Herbert Read, “a partir de 1914 un grupo de artistas de Moscú consiguió aplicar las técnicas de la ingeniería a la construcción de la escultura, y los objetos hechos así fueron llamados «construcciones». El principal promotor de ese nuevo desarrollo fue Vladimir Tatlin [...]”.<sup>74</sup>

En 1920, Naum Gabo y Anton Pevsner (1886-1962) escribieron el *Manifiesto realista* (véase apéndice documental: 7.1.5 *Manifiesto realista (1920)* – Naum Gabo y Anton Pevsner), que se fundamentaba en un ideal de escultura opuesto a los avances productivistas de Tatlin y a su noción “del espacio real y de los materiales reales”.



*fig.4 Naum Gabo –Column, (Columna), 1923, plástico, metal, madera, alt. 105 cm, col. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.*

73 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Com o construtivismo, que parte das experiências das “colagens” e da escultura clubista, eis o artista a procurar exclusivamente os elementos da sua linguagem em objectos estranhos à técnica pictórica e a aplicá-los num espaço que já não é o espaço sugerido da pintura porque é o espaço real, aquele em que todos os objectos normalmente existem.” DIONISIO, Mário, A paleta e o mundo, Europa-America, Vol. V., 1974, p. 97.

74 READ, 1998, op. cit. p. 89.

En 1932 Gabo y Pevsner, ya en París, publican la traducción de un manifiesto semejante al Manifiesto realista de 1920 y se incorporan en el grupo *Abstraction-Création, art non-figuratif* (Abstracción-Creación, arte no-figurativo), que defendía el concepto de una clase de arte absolutamente no figurativo.

Las bases fundamentales del arte son, para Gabo, el espacio y el tiempo. De tal modo, intentaba reemplazar la estaticidad del arte por lo que él denominó ritmos cinéticos, “formas esenciales de la percepción del tiempo real”, y negando el volumen como elemento de plasticidad. La lógica de la construcción, que se dirige simétricamente hacia fuera a partir de centros definidos, es para los constructivistas rusos una forma de presentar la idea del desarrollo del poder creativo del pensamiento.

Sobre estas nociones, Gabo escribió en 1937 en un texto titulado *Escultura: tallar y construir*:

*“Íntimamente relacionado con el problema del espacio en la escultura se halla el del Tiempo. Existe una afinidad entre ambos, si bien sigue sin estar resuelta la solución satisfactoria del segundo, debido a su complejidad y a encontrarse bloqueada por muchos obstáculos. La solución definitiva se halla todavía obstruida por sus dificultades técnicas. [...] el problema del Tiempo en la escultura es sinónimo del problema del movimiento. [...] Para llevar el tiempo a nuestra conciencia como una realidad, para hacerlo activo y perceptible, necesitamos el movimiento auténtico de masas sustanciales en el espacio.”<sup>75</sup>*

### 1.5 Dadá, Arte y Antiarte: un estilo con ausencia de estilo

A principios del siglo XX, la civilización europea había alcanzado la prosperidad económica gracias a las nuevas estrategias y a los nuevos avances tecnológicos. Pero con la guerra de 1914-1918 todo este nuevo impulso se paraliza. La Europa de posguerra se caracteriza por sucesivas destrucciones, agitaciones sociales,

75 GABO, Naum, cita extraída de CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2, pp. 359, 360.

opresión moral, sensación de angustia ante el futuro y por la pérdida de los valores humanos en los que el siglo XIX se apoyaba.

En la Suiza neutral “el exilio, la huida o la diáspora por cualquiera de los motivos contribuyeron a que, a diferencia de otros ismos postbélicos, el dadaísmo se ubicara en una Dadalandia de ninguna parte y cultivara un internacionalismo que no estaba atado a unas fronteras, profesión o religión concretas.”<sup>76</sup>

El movimiento internacional dadá surgió en 1916, en Zurich, cuando el escritor Hugo Ball<sup>77</sup> abrió el *Cabaret Voltaire*, en el *Café Meierei*. El *Cabaret* y el *music hall* eran en la época muy populares en las ciudades europeas. Ball entendía el teatro como una forma de expresión absoluta muy apropiada para la transmisión de ideas radicales. De modo que, el espectáculo de *Cabaret* era, para Ball, la forma de expresar los ideales de cultura y de arte, a contra corriente de los tiempos que corrían.

Hans Richter, en su libro, *Dadá art and anti-art* de 1965, define el movimiento dadá no como un movimiento artístico en el sentido común, sino, como “una tempestad que surge en el campo del arte al mismo tiempo que la guerra hace lo mismo con las naciones.”<sup>78</sup>

Ahora bien, es imposible comprender el dadaísmo sin antes conocer el estado de tensión mental en que se vivía en la época. El dadaísmo llega sin aviso previo, pleno de nuevas ideas y actitudes, mostrando nuevas formas y materiales y orientado a un nuevo público.

El enemigo del dadaísmo fue, a priori, el poder de la razón y, particularmente, la razón como un medio de poder. Esto se explica porque el movimiento dadá

76 MARCHÁN FIZ, Simón, *Las Vanguardias Históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis, Historia General Del Arte, vol. XXXIX, Espasa – Calpe, Madrid, 1996, ISBN 84-239-5483-8, p. 41.

77 Hugo Ball (1886-1927), poeta alemán, escritor y director de teatro. Ball en la Primera Guerra Mundial, se traslada a la ciudad de Zurich, en la neutral Suiza, con su compañera Emmy Jennigs, bailarina y pianista. Ball y Jennigs transformaron una taberna de chicas de alterne en café literario, inaugurándose el cabaret Voltaire el 1 de febrero de 1916.

78 RICHTER, Hans, *Dada art and anti-art*, 1967, Thames and Hudson, London, 1997, ISBN 0-500-20039-4, p. 9.

nació durante los horrores y la destrucción de la Primera Guerra Mundial, que clasificaban como un producto resultante de una tecnología soberbia y de las mentiras del racionalismo burgués. Según Micheli la posición de dadá era una “posición provisional, producida por la náusea de la guerra y perseguida en el derrumbamiento de la postguerra.”<sup>79</sup>

Así, Tristan Tzara dirá:

*“Los orígenes del Dadaísmo, no han sido los orígenes del arte, sino de su aversión.”*<sup>80</sup>

El dadaísmo no poseía ningún tipo de característica uniforme, al contrario de lo que ocurría con otros movimientos. Lo imprevisto, la contradicción, así como una nueva ética en el arte son las características de esta nueva expresión emergente. El dadá tuvo diferentes formas dependiendo de los países en los que se desarrollaba y, sobre todo, de acuerdo al temperamento y la habilidad de cada artista dentro del contexto individualista propio del dadaísmo. Joseph Picó lo define de la siguiente manera:

*“Lo que se llama «arte dadaísta» no es, ciertamente, algo definido ni claramente enunciado, sino una verdadera miscelánea de ingredientes que ya apuntan en los otros movimientos. Y, sin embargo, en los productos más auténticos de arte Dadá hay algo distinto, algo que nace de una poética profundamente diferente. Efectivamente, lo que caracteriza a la «creación» de la «obra» Dadá no es una razón ordenadora, una búsqueda de coherencia estilística ni un módulo formal. Los motivos de naturaleza plástica que interesan a los demás artistas no interesan en absoluto a los dadaístas. Así, ellos no «crean» obras, sino que fabrican objetos.”*<sup>81</sup>

79 MICHELI, Mario de, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1966; ed. cast., *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 15ª edición, 2000, ISBN 84-206-7932-1, p. 149.

80 (Traducción de: Joana Nieto Pimentel) “As origens do dadaísmo, não foram as origens da arte, mas da aversão.” TZARA, Tristan, cita extraída de KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 128.

81 PICÓ, Joseph (ed.), *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, segunda reimpresión, 1994, ISBN 84-206-9563-7, p. 31.

Es un movimiento de una complejidad enorme en la historia del arte dadas ciertas características aparentemente contradictorias, que no hacen más que demostrar su heterogeneidad y su carácter individualista; ejemplo de estas contradicciones es su manifestación en ocasiones como arte, en otras como negación del arte o su actitud moralista unas veces y anti-moralista otras. Sin embargo el movimiento dadaísta se apoyaba en la presentación de manifiestos para la difusión de sus ideas.

En 1918, Tristan Tzara<sup>82</sup> escribe el primer Manifiesto dadaísta (véase apéndice documental: 7.1.6 *Manifiesto Dadá (1918)* – Tristán Tzara) donde se presenta una fuerte estética destructiva y de negación, algo que se convierte en característica de la náusea dadaísta. Sus comportamientos estéticos más genuinos son irreuperables (fig.5), pues las obras son versátiles, en tanto que, concebían el arte como un asunto privado, como la expresión de un estado de ánimo. Ser dadaísta significaba ser artista sólo por casualidad, ser más ‘comerciante’ o *estar en contra de cualquier sedimentación*, como se afirmaba en el Manifiesto dadaísta de 1918 en Berlín: “si estas y otras proclamas similares subyacen a esta opción radical de la vanguardia, lo menos que podría suponerse es que su recuperación historiográfica es antidadaísta o incluso irrelevante e irrisoria desde una perspectiva dadaísta”.<sup>83</sup>

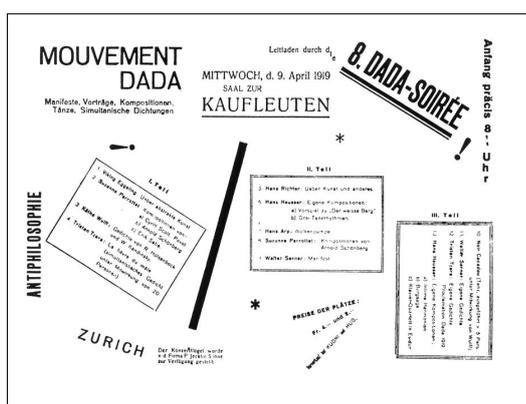


fig.5 Programa del 8 Dada-Soirée, (8 Noche-Dada), Zurich, 9 de Abril de 1919.

Sin embargo, a pesar de todas esas premisas nihilistas y utópicas características del dadaísmo, que insistían en afirmar que dadá no significaba nada y que tampoco se trataba de un estilo artístico, las revisiones historiográficas, a partir de

82 Tristan Tzara (1896-1963), poeta y ensayista Rumano, fue uno de los fundadores del movimiento dadá. Tzara escribió, además del Manifiesto, el primer texto dadá en 1916 *La Première Aventure cèleste de Monsieur Antipyrine* (La Primer Aventura del Señor Antipyrine).

83 MARCHÁN FIZ, 1996, op. cit. p. 41.



fig.6 Constantin Brancusi – Princesse X (Princesa X), 1915-16, bronce pulido, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm, Col. Musée National d' Art Moderne. Centre George Pompidou, Paris.

los años sesenta, pusieron en entredicho sus intenciones de ir en contra de la sedimentación de la obra. Además, pese a sentirse hastiados de los *ismos* de las restantes vanguardias, no los rechazan, ya que, aunque moderadamente, recurrían a ellos.

Las rupturas hechas por Marcel Duchamp y Tristan Tzara en el marco institucional de lo artístico, así como las actitudes anti-arte y el sentimiento de la inutilidad de la obra en el dadaísmo berlinés de la primera época, removieron la categoría de la artisticidad, anteriormente reducida a lo estético. Según

Marchán Fiz, la tensión existente entre lo estético y lo artístico, al cuestionar la *institución arte* en las vanguardias, no puede pasar desapercibida. Esta divergencia en el campo de la estética “originariamente entendida como una crítica a lo bello (Kant), a la posterior filosofía del arte (idealismo, Hegel), se inserta en oposiciones más amplias de lo *natural/artificial*, *natural/histórico*, que alimentó el desarrollo de la sociedad industrial.”<sup>84</sup>

Al analizar la historia de la escultura del siglo XX, se puede encontrar una separación en curso entre dos campos: el de la escultura de la razón y el de la escultura de la situación. Y es en este último donde se pueden agrupar los objetos del movimiento dadaísta.

Así pues, es en este contexto de “escultura de la situación” que situaremos a Duchamp y Constantin Brancusi (1876-1957) (figs.6 y 7). Los dos produjeron su obra al mismo tiempo que se desarrollaba el dadaísmo y ambos poseían la misma actitud respecto a la condición estructural y temporal de los objetos. Tanto Duchamp como Brancusi crearon objetos que son, por su propia naturaleza,

84 Ibid. pp. 141, 142.

de una opacidad resistente al análisis. Según Rosalind Krauss, la opacidad de los objetos de Duchamp y de Brancusi, tiende a repeler cualquier penetración analítica: no son concebidos a partir de un núcleo en que las partes puedan ser relacionadas, pues no disponen de núcleo como en los moldes del neoclasicismo. A lo más, las esculturas de Duchamp y de Brancusi se sitúan en una condición temporal que no tiene relación con la narrativa analítica: sus propuestas son la del tiempo real o del tiempo experimentado.

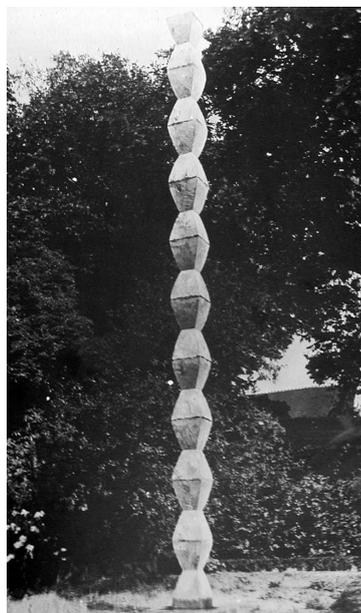


fig.7 Constantin Brancusi – *Columna sin fin*, 1926?, Col. Musée National d' Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris.

En 1920, Tzara escribió una receta para hacer poemas, cuyo componente principal es el azar; es decir, la “experiencia de la forma cuando ésta se muestra abierta a la mudanza en el tiempo y en el espacio – la contingencia de la forma como función de la experiencia”.<sup>85</sup>

*“Coja un periódico.  
Coja unas tijeras.  
Elija un artículo del tamaño  
que quiere dar a su poema.  
Recorte el artículo.  
Después, recorte con cuidado cada palabra  
del artículo y póngalas en una bolsa.  
Agite levemente.  
Después, retire los recortes uno tras otro.  
Copie fijándose en el orden en que han salido de la bolsa.  
El poema se parecerá a usted.  
Y usted será un escritor de infinita originalidad y  
encantadora sensibilidad, aunque incomprendible para las masas.”<sup>86</sup>*

85 KRAUSS, 1998, op. cit. p. 126.

86 TZARA, Tristan, cita extraída de Ibid. p. 125.

De este modo, la estrategia que utiliza Tzara en sus instrucciones para componer una poesía, obligando al escritor a abarcar el tiempo experimentado, supone un resultado regido por las leyes del azar. Y como veremos más adelante, es en ese azar que se fundamentan los *ready-made* de Duchamp.

Entre 1912 y 1924 surge la técnica del *collage*, motivada por la decepción de los artistas ante la ilusión de la fotografía. Así, esta técnica sustituye la copia exacta de un objeto por una parte de ese mismo objeto como identificación de lo representado y de la representación. Tuvo una gran difusión, por lo que años más tarde se le dió el nombre de *mass media*.<sup>87</sup> El *collage* (colaje) utiliza materiales reales en la obra de arte, de manera que el fragmento prefabricado se transforma en obra de arte. Esta técnica se relaciona directamente con la concepción cubista del objeto; es decir, se concibe como una entidad autónoma y estructurada. Así pues, en los *ready-made*, *objet trouvé* surrealistas, construcciones y *assemblages* se empezaron a utilizar fragmentos introducidos sin modificaciones y materiales, en tanto que sustancia inalterable.

De este modo, el *collage* inauguró “la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles.”<sup>88</sup>

La utilización de materiales ‘reales’ cambia de sentido dependiendo del lugar que ocupa en la obra, anulando progresivamente la composición pictórica o escultórica tradicionales. Desde una perspectiva del significado, surge así una preferencia por la metáfora que, según Marchán Fiz, dota al objeto de una mayor riqueza semántica: “en virtud de la cual el fragmento (metáfora) u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.”<sup>89</sup>

87 Véase Hervé Fischer en CAZENEUVE, Jean (dir.) *Les Communications de Masse (Guide Alphabétique)*, 1976; ed. port., *Guia alfabético das comunicações de massas*, edições 70, Lisboa, ISBN 9724403335, p. 129. El término *mass media* es analizado con mayor profundidad en esta tesis en el segundo capítulo, punto: 2. 1. La importancia del *pop art* como cultura de masas.

88 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 160.

89 Ibid. p. 106.

El 'objeto' posee la capacidad de explorar estas nuevas cualidades, revelando estéticas en objetos comunes y declarándolos objetos de arte, "los "ready-made" de Marcel Duchamp: traducen el derecho a la expresión directa del sector más orgánico de la actividad moderna, el de la ciudad, de la calle, de la fábrica, del neón y del film, de la producción en serie. Este bautismo artístico del objeto usual constituye desde ese momento el hecho dadá por excelencia."<sup>90</sup>

La simultaneidad es para los dadaístas un principio dominante en la vida cotidiana y en el arte. Utilizando el *collage* y materiales que no estaban considerados como artísticos, desembocarían en el anti-arte como superación de la frontera arte = vida.

### 1.6 El Surrealismo: la importancia del conocimiento

El surrealismo intentó hacer lo que el movimiento dadaísta no pudo. Como hemos visto, dadá hacía de la práctica de la negación un medio recurrente; por el contrario, el Surrealismo intenta fundamentar su doctrina no en la negación sino en la afirmación. Ahora bien, el surrealismo utiliza muchas de las actitudes características del dadaísmo, aunque con una fisonomía distinta. "El surrealismo se presenta con la propuesta de una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable. Al rechazo total, espontáneo y primitivo de Dadá, el surrealismo opone la búsqueda experimental y científica, apoyándose en la filosofía y en la psicología. Dicho de otro modo, opone al anarquismo puro un sistema de conocimiento."<sup>91</sup>

Los 'escándalos' promovidos por otros movimientos, en relación a mantener vivo el significado de la revuelta intelectual contra la sociedad, se encuentran, por el momento, en cierta forma paralizados.

Ahora bien, la fractura entre arte y sociedad, entre mundo interior y exterior, entre fantasía y realidad se mantenía, y marcaría fuertemente el inicio en el mo-

90 RESTANY, Pierre, El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3er Manifiesto (1963), en Ibid. p. 349.

91 MICHELI, Mario de, Le avanguardie artistiche del Novecento, 1966; ed. cast., Las Vanguardias Artísticas del siglo XX, Alianza, Madrid, 15ª edición, 2000, ISBN 84-206-7932-1, p. 149.

vimiento surrealista. No obstante, en el surrealismo todo ese esfuerzo de ruptura tendió a encontrar un punto de coincidencia, que permitió calmar de alguna manera las laceraciones de la crisis, así como validar la búsqueda de soluciones para un problema específico.

En 1924 André Breton escribe el primero de los *Manifestes du Surréalisme* (véase apéndice documental: 7.1.7 *Primer Manifiesto del Surrealismo (1924)* – André Breton) y seis años después, el segundo. Este autor fue sin lugar a dudas el líder del movimiento surrealista en Europa. Sobre el estado del arte en esa época, André Breton escribió:

*“El arte auténtico de hoy está ligado a la actividad social revolucionaria: tiende a la confusión y a la destrucción de la sociedad capitalista.”*<sup>92</sup>

Lo que el surrealismo procura solucionar es el problema de la libertad, el destino del hombre, su postura o su ruina en la tierra. Cuestiones, evidentemente, más importantes que el arte de hacer cuadros o de escribir versos.

*“En el estado de crisis actual del mundo burgués, día a día más consciente de su propia ruina, yo creo que el arte de hoy debe justificarse como consecuencia lógica del arte de ayer y, al mismo tiempo, someterse lo más posible a una actividad de interpretación que haga estallar en la sociedad burguesa su malestar.”*<sup>93</sup>

Otro rasgo del surrealismo es su justificación frente a una postura revolucionaria. De modo que, el problema de la libertad sigue una línea lógica: a través de la libertad social (a la que se llega con la revolución) se alcanza la libertad del espíritu. La cuestión de la libertad es de una vital importancia en el surrealismo. De modo que, ha sido muy desarrollada en los escritos de André Breton y de sus compañeros entre 1923 y 1935. Micheli define a Breton como: “el guía espiritual del movimiento, el que sabe resumir e iluminar con claridad los varios momentos de esta apretada historia de experiencias, de tentativas, de dudas y de contradicciones.”<sup>94</sup>

92 BRETON, cita extraída de Ibid. p. 150.

93 Ibid. p. 150.

94 Ibid. p. 150.

Dos de los mentores teóricos del movimiento surrealista fueron, Karl Marx como teórico de la libertad social y Sigmund Freud,<sup>95</sup> como teórico de la libertad individual.

*“Si el individuo aislado de la masa abandona su singularidad y se deja suggestionar por los demás, lo hace porque en él existe más la necesidad de estar de acuerdo con ellos que la de oponerse, y por tanto puede que después de todo lo haga “por el amor de ellos.”<sup>96</sup>*

Así pues, fueron las teorías de Freud las que hicieron a Breton descubrir la psicología y el psicoanálisis. Su trabajo en un psiquiátrico -con algunos soldados heridos y traumatizados que provenían del frente durante la Primera Guerra Mundial- le abrió a un nuevo concepto de sujeto creador. Este concepto se basaba en un nuevo método de búsqueda de imágenes chocantes y provocadoras, que proporcionaban una nueva conciencia de lo real.

El surrealismo se divide en dos polos opuestos: uno heredero del espíritu romántico y otro que acoge el mensaje de la revolución socialista. Pero estos dos polos de la dialéctica surrealista, entre la fractura histórica de arte y vida, y entre arte y sociedad, abren una vía de solución puramente literaria o puramente política.

Por otra parte, la noción de azar, utilizada por Duchamp para señalar la “belleza de la indiferencia”, fue nuevamente utilizada por Breton en tanto que azar *objetivo*.

*“La noción de azar objetivo tiene origen en el hecho de que las energías del inconsciente con un propósito opuesto a la realidad. Este noción conlleva que*

95 Sigmund Freud (1856-1939), “cuestiona los dos axiomas de psicología de las masas: la exaltación de los sentimientos y la inhibición del pensamiento en la masa. Critica lo que llama la «tiranía de la sugestión», como explicación «mágica» de la transformación del individuo. Para aclarar la «esencia del alma de las masas» recurre al concepto de líbido, que puso a prueba en el estudio de la psiconeurosis.” MATTELART, Armand y Michèle, *Histoire des théories de la communication*, 1995; ed. cast., *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997, ISBN 84-493-0344-3, pp. 20, 21. Véase además FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen in Kultur*, ed. cast., *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1999, ISBN 84-206-3847-1.

96 FREUD, Sigmund, extraído de MATTELART, 1995, op. cit. p. 21.

*la libido, actuando desde el interior del individuo, dará forma a la realidad de acuerdo con sus propias necesidades, buscando en la realidad el objeto de su deseo.”<sup>97</sup>*

Este azar objetivo o ese rumbo definido, pero no decisivo, es algo desconocido y esperado; esto es, un encuentro con la realidad lleno de significados y de signos, que para Breton funciona como una antecámara de los deseos de su propio inconsciente; y que, según Krauss, es el resultado final del azar objetivo, semejante al encuentro casual de lo ‘maravilloso’.

La semejanza entre el deseo y su producto, no tiene como carácter el construir una conciencia subjetiva y una estructura de la realidad del objeto. La identidad del surrealismo se sitúa, más bien, ante el deseo irracional e inconsciente, que rara vez se manifiesta en el mundo externo. La manifestación del objeto ante el mundo exterior es una prueba de que ese mundo es manipulado; es decir, existe en una realidad alternativa, una realidad surreal.

Los surrealistas buscaban en los mercados objetos sin ningún significado aparente, para después descubrir que la adquisición de ese objeto completaba la noción de azar y confería a una realidad alternativa características surrealistas.

Alberto Giacometti (1901-1966) produjo en los años 30 objetos esculturales en los que el artista insistía en que no había ninguna especie de manipulación, ni cualquier actuación física o estético formal sobre ellos. Deberían ser únicamente objetos de deseo, al contrario que los objetos realizados manualmente. Para Giacometti, la realización de ese objeto de deseo era un proceso demasiado penoso y, sobre todo, deseaba ver esas proyecciones de su inconsciente ya plasmadas. La escultura *Boule suspendue* de 1930-1931 (*fig. 8*) posee ese carácter impersonal, los acabamientos son de tal forma pulidos y uniformes que se asemejan a piezas de mobiliario. La esfera suspendida posee una energía un tanto erótica, en

97 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “A noção de acaso “objetivo” tem origem no facto de as energias do inconsciente funcionarem como propósito oposto à realidade. Ela prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo, dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objeto de seu desejo.” KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 132.

el sentido de que provoca la posibilidad de estimular el inconsciente, algo muy admirado por los surrealistas.

El movimiento de la esfera suspendida por un cordel sobre una media luna provocaba una sensación real de perturbación, de desilusión entre los surrealistas. Esto se debe a que la esfera no toca nunca la media luna, puesto que tiene un



fig.8 Alberto Giacometti – *Boule suspendue*, (*Balón suspendido*), 1930-1933, madera, hierro y cuerda, 60,9 x 36,5 x 34 cm, col. André Breton, París.

cordel muy corto. Esta escultura de Giacometti es considerada un objeto emblemático de la escultura surrealista. Lo que Giacometti pretendía con esta obra era crear una situación de movimiento que no fuera únicamente aludida sino real, concreta, y que pudiera ser provocada.

Así pues, la obra se concibe con un tiempo literal e incompleto de la experiencia real. El movimiento real y el tiempo literal son dos nociones características del surrealismo. Giacometti excluía de sus esculturas el tiempo real simulando la realidad y proyectándola en jaulas u otros soportes semejantes, como espacio circundante de sus obras.

Las obras de Giacometti producidas en la década de los 30 se sitúan en una categoría del surrealismo denominada objetos surrealistas, que tiene su origen en la noción duchampiana de *ready-made aidé*.

Una de las características fundamentales de estas obras es que han sido creadas mediante la colocación de un detalle extraño en el cuerpo de un objeto común. En relación a ello se pueden señalar dos ejemplos: *La Venus de Milo con cajones* (fig.9) de Salvador Dalí (1904-1989) de 1936 e *Indestructible object* (fig.10) de Man Ray (1923-1964).

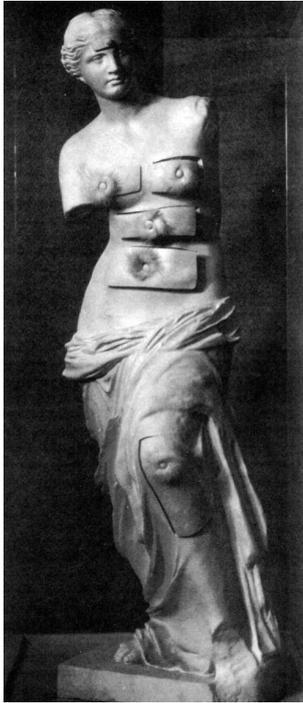


fig.9 Salvador Dalí – La Venus de Milo con cajones, 1936, bronce pintado, 99,9 cm, col. Gallerie du Dragon, París.

Man Ray fue uno de los manipuladores más espontáneos del *ready-made* asistido. Sobre el *Indestructible object*, Man Ray escribió:

*“El metrónomo, aquel pequeño instrumento ruidoso, para los músicos es, efectivamente la primera música, es la música primitiva. Tenía uno en casa cuando pintaba y para que lo sepáis, ponía siempre el metrónomo a funcionar y tal como un músico que toca el piano, le daba muchos golpes alrededor [...] para pintar, y el metrónomo grababa todo eso. Me faltaba solamente la parte visual. Entonces, lo completé con un ojo en la regla y, cuando el ojo se movía de la derecha a la izquierda y de la izquierda a la derecha, tenía la impresión de que alguien me miraba al mismo tiempo que pintaba o de que alguien miraba el cuadro. A veces, sucedía que el metrónomo se paraba, y entonces me daba cuenta de que la pintura*

*era fea, y la destruía, ¿entienden? Pero un día me vengué: el metrónomo había empezado con su tic-tac y yo me enfadé muchísimo, de tal manera que cogí un martillo y lo partí en mil pedazos. Se llamaba, y con razón, objeto a destruir, y entonces lo destruí. Pero después de grandes exposiciones retrospectivas, históricas, sobre el dadaísmo me pidieron que expusiera el metrónomo y entonces le puse otro ojo y lo hice funcionar de nuevo.”<sup>98</sup>*

98 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “O metrónomo, aquele pequeno instrumento ruidoso, para os músicos, é a primeira música em absoluto, é a musica primitiva. Tinha um em casa quando pintava e, fique-m a saber, punha sempre o metrónomo a andar e tal como um músico que toca piano dava-lhe muitas pancadas à volta – não é verdade? – para pintar, e o metrónomo gravava tudo isso. Só me faltava a parte visual, então completei-o com um olho na régua e, quando o olho se movia da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, tinha a impressão que alguém olhava para mim enquanto eu pintava ou que alguém olhava para o quadro. Às vezes sucedia que o metrónomo parava, e então percebia que a pintura era feíssima, e destruía-a, percebem? No entanto um dia vinguei-me: o metrónomo tinha começado com o seu tic-tac e irritou-me ao máximo, de tal forma que peguei num martelo e parti-o em mil pedaços. Chamava-se, e com razão, Objecto a destruir, e então destruí-o. Mas depois de grandes exposições retrospectivas, históricas sobre o dadaísmo pediram-me para expor o metrónomo e então pus-lhe um olho e fi-lo funcionar de novo.” RAY, Man, *Man Ray*, Museu do Chiado, Instituto Português de Museos, Lisboa, 2000, ISBN 972-776-059-7, p. 81.



fig.10 Man Ray –Indestructible object, (objeto a destruir), 1923–1964, metrónomo con fotografía, 22 x 11 x 11 cm, 40 ejemplares.

El significado de la metáfora que surge en esos “objetos de función simbólica”, como los denominaba Salvador Dalí, es otra cuestión fundamental. El objeto surrealista estimula las conexiones metafóricas en el inconsciente del observador. La metáfora se produce en los objetos surrealistas superficialmente, dando la impresión de que éstos son huecos; es decir, “despojados de un núcleo estructural y estático”.<sup>99</sup>

En *Cadeau* de 1921-1974 (fig.11) Man Ray, al colocar en la parte plana de una plancha una hilera de clavos con las puntas hacia fuera, surge una cadena de asociaciones narrativas en las que el dolor dramático está asociado a

los clavos. “El objeto se rodea de una temporalidad de fantasía: puede ser el recipiente de la experiencia ampliada del observador, que proyecta sobre la superficie del objeto sus asociaciones personales.”<sup>100</sup>

El gesto de Man Ray en *Cadeau* introduce la asociación e ironía surrealista; inaugurando, así, la ‘desfuncionalización’ del objeto de uso. Según Marchán Fiz, el objeto en uso era predecesor del *objet désagréable* (objeto desagradable) o *objet dangereux* (objeto peligroso) del surrealismo.<sup>101</sup> La fantasía es, por lo tanto, en el surrealismo una condición temporal sugerida por el tiempo que el observador dedica a la observación del objeto.

Al utilizar la metáfora en sus objetos con el elemento estructural de que están dotados por su naturaleza, los surrealistas están incluyendo la escultura en un-

<sup>99</sup> KRAUSS, 1998, op. cit. p. 149.

<sup>100</sup> Ibid. p. 145.

<sup>101</sup> Véase MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 162.



fig.11 Man Ray –Cadeau, (regalo), 1921–1974, plancha de hierro, 17 x 10 x 15 cm, 300 ejemplares.

momento que consideran circunstancial del tiempo. Las esculturas surrealistas son en cierta medida de una violencia pornográfica y de un sadismo voluntario. El objeto surrealista se transforma en un objeto psicológico provisto de una irracionalidad formal emblemática.

La cuestión del humor en el surrealismo del *objet trouvé* y del azar proporciona continuidad a la tradición antiburguesa y antiartística del dadaísmo. Sin embargo, el surrealismo está más interesado en la revolución del espíritu y en la cuestión de la provocación como liberación del individuo. En suma, como práctica general, los componentes del surrealismo son el colage, el arte objetual y el azar.

### 1.7 Marcel Duchamp, el radicalismo ontológico y la práctica provocadora del *ready-made*

*“En Francia existe un viejo refrán que dice “estúpido como un pintor”. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Yo no quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra del período anterior al *Desnudo* era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formación ideática era un modo de apartarme de influencias.”*<sup>102</sup>

La intención de las vanguardias se nos desvela de manera clarificadora con Marcel Duchamp, cuando en 1917 pone su firma en un objeto común y lo envía a la Exposición de los Independientes en Nueva York (*fig.1*).

En 1911, Marcel Duchamp mostraba su inquietud por el arte que proponía el racionalismo. Dos años más tarde, al entrar en contacto con productos industriales, Duchamp crea sus primeras ‘esculturas’: una rueda de bicicleta sujeta a un taburete de cocina y una estructura para secar botellas; surgen así sus primeros *ready-mades* o *ready-mades aidés*.

Según Krauss, Duchamp había entrado en la fase madura de su carrera, señalada por una obsesión constante sobre lo que constituye una obra de arte y planteando la cuestión: “¿Se pueden hacer obras que no sean obras de arte?”<sup>103</sup>

Los *ready-mades* duchampianos han sido la invención que “más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo”.<sup>104</sup> El significado de los *ready-mades*, que han sido motivo de muchos análisis a lo largo del siglo XX, se puede definir en dos palabras: un *ready-made* es algo “ya hecho” o previamente fabricado.

<sup>102</sup> DUCHAMP, Marcel, cita extraída de MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 419.

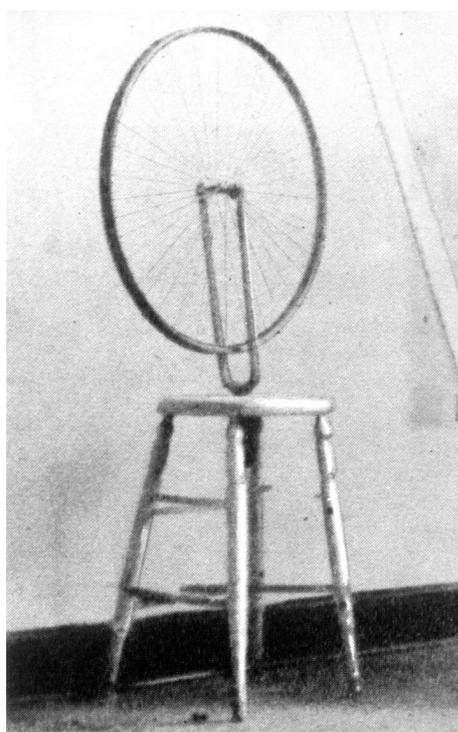
<sup>103</sup> KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 87.

<sup>104</sup> RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte*, Siruela, Madrid, 2000, ISBN 84-7844-147-6, p. 26.

Para Duchamp, el sentido de los *ready-mades* era la deshumanización de la obra de arte, la idea de la “no artisticidad”, de la ausencia de gusto y de la neutralidad estética. Sobre los *ready-mades* dijo en 1955:

*“Es preciso lograr una indiferencia tal, que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto.”*<sup>105</sup>

Para Duchamp la conexión entre creador y objeto artístico es totalmente arbitraria; de modo que, utilizaba esa arbitrariedad para la anulación de una posible semejanza entre el objeto y el creador. El azar es en la obra de Duchamp una de las características fundamentales para alcanzar la despersonalización del objeto, como también lo es la utilización sistemática del *ready-made*. Aunque los *ready-made* fueran elegidos por Duchamp, no consideraba esa decisión como una marca de autor, sino como un registro de la indiferencia.



*fig.12 Marcel Duchamp – Roue de Bicyclette, (Rueda de bicicleta), 1913, rueda de bicicleta montada por su horquilla por cima de un banquillo de madera pintado, altura 126,5 cm (original perdido).*

El reconocimiento de la obra de Duchamp tiene poco en común con lo que ha pasado con otros artistas de su generación. En los años antes y después de la Primera Guerra Mundial, Duchamp era conocido en París y Nueva York como un innovador; aunque en realidad ya era mundialmente famoso antes de cumplir treinta años.

*Roue de bicyclette*, 1913 (*fig.12*), es la primera escultura móvil y el primer *ready-made*. Se trata de una rueda delantera de bicicleta con su horquilla, montada boca

<sup>105</sup> DUCHAMP, cita extraída de *Ibid.* p. 26.

abajo, sin la llanta, encima de un taburete de cocina. En una entrevista de Calvin Tomkins a Duchamp, dijo: “*La Roue de bicyclette*, surgió como una diversión, algo que tener en mi habitación, como quien tiene el fuego de una chimenea o un sacapuntas, salvo que no tiene ninguna utilidad. Era un artilugio agradable, agradable por el movimiento que producía. No estaba pensada para exhibirla, era sólo para mi consumo personal. Fue la primera expresión de algo que dos años más tarde se denominaría *ready-made*”.<sup>106</sup>



fig.13 Marcel Duchamp – *Egouttoir*, (*Porta-botellas*), 1914, hierro galvanizado, 64,7 cm (original perdido).

La *Roue de bicyclette* surge como un objeto cotidiano, “profano, desprovisto de la aureola artística y con una clara intención provocatoria”.<sup>107</sup> Los *ready-mades* o *ready-mades aidés* (ayudados) son *no trabajos*, anti-representacionales; es decir, se trata de objetos comunes situados en la corriente del discurso estético.

*Egouttoir*, 1914 (fig.13), primer *ready-made* “no modificado” es un porta-botellas vulgar de hierro, creado para secar botellas y producido comercialmente. No fue sometido a ningún tipo de distorsión visual: la única intervención del autor en la obra fue la firma. Duchamp, cuando lo compró en un bazar del ayuntamiento de París, lo consideró una escultura ya

hecha. Según Ramírez, las “implicaciones sexuales son evidentes con todos esos hierros erectos destinados a insertarse en las botellas vacías”.<sup>108</sup> Para Duchamp los *ready-mades* son ‘ideas’ que funcionan como un antídoto frente al arte retiniano; de modo que no son ejemplos visuales, sino una forma de negar la definición del arte.

106 TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, 1996; ed. cast., Anagrama, Barcelona, 1999, ISBN 84-339-0783-2, p. 152.

107 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p.160.

108 RAMIREZ, 2000, op. cit. p. 37.

*“Los readymades de Duchamp [...], sólo tienen sentido si los relacionamos con la categoría de obra. Cuando Duchamp firma un objeto producido en serie y lo envía a una exposición, esta provocación contra el arte implica un determinado concepto de arte. Y el hecho de que firme los readymade presupone una referencia clara a la categoría de obra. La firma, que hace que la obra sea individual e irrepetible, es hecha precisamente sobre el producto fabricado en serie. De este modo se cuestiona de manera provocante el concepto de esencia del arte, tal como se le había entendido desde el Renacimiento. Esto es: como creación individual de obras singulares. Así, la propia acción de provocar ocupa el lugar de la obra. ¿No estará en decadencia la categoría de obra? La provocación de Duchamp se dirige contra la institución social del arte en general, y estando la obra de arte en esa institución, este ataque también le afecta.”<sup>109</sup>*

El espacio psicológico de un observador y de un creador en presencia de una obra de arte tradicional funciona como un cristal transparente, donde se revelan mutuamente. En la obra de Duchamp, la mecanización del acto artístico funciona como un obstáculo ante el derecho convencional de acceso a la obra, y provoca un segundo efecto: la curiosidad o la extrañeza. Así, el trabajo concentra toda su atención en esta curiosidad de su producción. Las cuestiones estéticas, la obra como enunciado general y como ejemplo específico, son ahora incuestionables.

*Fountain*, 1917 (fig.1), es la reposición física de un objeto común, en este caso de un urinario que Duchamp hace girar 90 grados, de modo que el lado que debería estar conectado a la pared se ha convertido en la base de la escultura. Con ese acto, Duchamp ha trasladado un objeto de lo cotidiano al mundo del arte, lo ha situado en un contexto pictórico con el objetivo de provocar una observación minuciosa. El trabajo fue firmado con un seudónimo y está fechado: *R. Mutt/1917*.

109 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Os ready mades de Duchamp, [...] só têm sentido se os relacionarmos com a categoria de obra. A assinatura, que torna a obra individual e irreduzível, é aposta precisamente sobre o produto fabricado em série. Deste modo, questiona-se provocatoriamente o conceito de essência da arte, tal como tem sido entendido desde o Renascimento, isto é, como criação individual de obras singulares; o próprio acto de provocação ocupa o lugar da obra. Não estará, portanto, em decadência a categoria de obra? A provocação de Duchamp dirige-se contra a instituição social da arte em geral, e já que a obra de arte pertence a essa instituição, o ataque também a afecta.” BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 1972; ed. port., *Teoria da Vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993, ISBN 972-699-33-8, pp. 102, 103.

La firma de Duchamp, entendida como aquello que proporciona la individualidad a la obra, es objeto de desprecio por parte del artista; es una reacción contra todas las pretensiones de creación individuales y contra el mercado del arte.

Según Krauss, ese acto de metamorfosear implica que el observador, en un momento dado, es obligado a reconocer que ha realizado un acto de transferencia. El urinario aparece antropomorfizado por su nueva posición: su interior hueco sugiere una forma uterina y su superficie las curvas femeninas. No obstante, a pesar de todas las tentativas hechas por estudiosos de la obra de Duchamp por encontrar interpretaciones o mensajes codificados en sus manifestaciones, lo que pretendía claramente el autor era la negación del sentido tradicional de la narrativa. De este modo, Duchamp ansiaba producir un arte totalmente desvinculado de los sentimientos personales; lo que él denominaba “la belleza de la indiferencia”.<sup>110</sup>

*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923 (fig.14); el Gran Vidrio consta de dos cristales de grandes dimensiones superpuestos formando un rectángulo de 283 por 189 cm. Duchamp lo empezó en 1915 y tres años después dejó de trabajar en él. En 1936 se ocupó de restaurarlo, pues los dos paneles de vidrio se habían roto accidentalmente una década antes.

El Gran Vidrio ha sido el resultado de varios *ready-mades* realizados hasta entonces, y representó para Duchamp la suma sucesiva de sus experiencias durante esos años. Una de sus influencias más directas en el Gran Vidrio fue la novela *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel<sup>111</sup> y su versión teatral, representada en 1912 en el *Théâtre Antoine* de París. Sobre ello, diría más tarde: “Sus *Impressions d’Afrique* [...] fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar. Esta obra, que vi en compañía de Apollinaire, me ayudó enormemente en uno de los aspectos de mi expresión. [...] Pensé que, como pintor, era mejor estar influenciado por un escritor que por otro pintor. Y Roussel me mostró el camino”.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> KRAUSS, 1998, op. cit. p. 101.

<sup>111</sup> Raymond Roussel (1877-1933), escritor francés. En 1910 publica *Impressions d’Afrique* (*Impresiones de África*).

<sup>112</sup> DUCHAMP, Marcel, cita extraída de RAMIREZ, 2000, op. cit. p. 69.

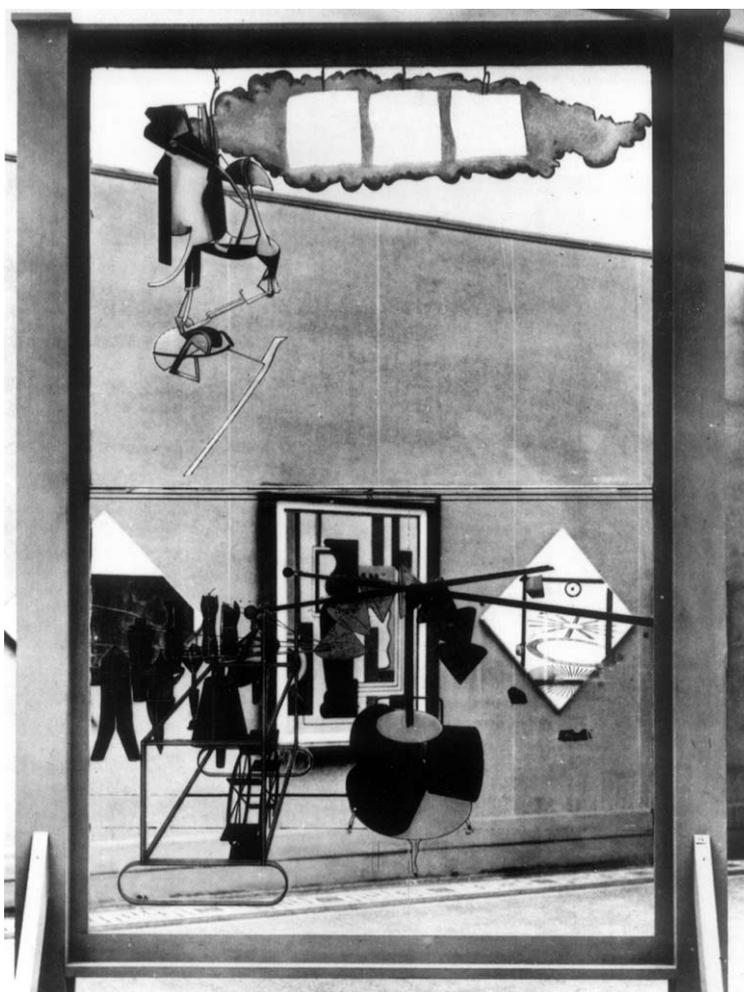


fig.14 Marcel Duchamp – *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grand Verre)* (*La Novia desnudada por sus solteros, incluso*) (*El Gran Vidrio*), 1915-1923, óleo, plomo, hilo de plomo en vidrio, 283 x 189 cm, col. Philadelphia Museum of Art.

La utilización del vidrio como soporte pictórico era frecuente en la época. Existía una larga tradición de pinturas transparentes para linternas mágicas y diagramas; lo que no era normal era la utilización del vidrio en grandes dimensiones y como *máquina* pictórica. Duchamp justificó el uso del cristal por su transparencia, luminosidad y pureza de colores. Sobre la utilización del vidrio, dijo Duchamp: “El vidrio me ha salvado a causa de su transparencia [...] el vidrio, al ser transparente, podía dar su máxima eficacia a la rigidez de la perspectiva y elimina, igualmente, toda idea de “pasta”, de materia”.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Ibid. p. 71.

El Gran Vidrio representa una gran metáfora sobre las ilusiones de la percepción sensorial. Duchamp recibió profundas influencias de los manuales de dibujo técnico y de los tratados de geometría. La representación rigurosa del complejo universo de las máquinas fue una preocupación constante no sólo de Duchamp, sino también de los dadaístas. Para explicar el Gran Vidrio, Duchamp había proyectado elaborar un manual de instrucciones. En una carta a Jean Suquet<sup>114</sup> escribió: “Al fin de cuentas el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); debía ir acompañado de un texto de *literatura* lo más amorfo posible, que jamás cobró forma; y ambos elementos, vidrio para la vista, y texto para el oído y el entendimiento, debían completarse y, sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástica o literaria”.<sup>115</sup>

El título del Gran Vidrio, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, inscrito en la parte posterior de la obra, es lo suficientemente explícito como para que conozcamos su temática general. Duchamp justificó la palabra *même* (incluso) detrás de la coma de la siguiente manera: “es, pues, un adverbio en la más bella demostración del adverbio”.<sup>116</sup> Pero según Marchán Fiz, es difícil no ver en él una relación con la ‘m’ de *Tu m’*<sup>117</sup> o como *m’aime*, ya que es evidente que toda la obra habla de amor (*aimer*).

“En una primera aproximación, no puede dudarse de que el sexo y el amor son presentados en el Gran vidrio de una manera desvergonzada, como si se pretendiera situar el deseo en el dominio del absurdo.”<sup>118</sup>

Asimismo, sobre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, André Breton (1896-1966) escribió su célebre análisis: “A decir verdad, nos encontramos aquí en presencia de una interpretación mecánica, cínica, del fenómeno amoroso: el

114 Jean Suquet (1928), crítico francés. Empezó a escribir sobre la obra de Duchamp en 1949. Suquet publicó siete libros sobre Duchamp. *Miroir de la Mariée*, Flammarion, coll. «Textes», París, 1974, fue el estudio más profundo del Gran Vidrio.

115 Carta de Duchamp a Jean Suquet de 25 de Diciembre de 1949, extraído de RAMIREZ, 2000, op. cit. pp. 73, 74.

116 Ibid. p. 75.

117 *Tu m’*, (1918) fue la última pintura al óleo de Duchamp. Según varios autores, es considerada como una especie de versión horizontal y anamorfósica del Gran vidrio.

118 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 76.

tránsito de la mujer desde el estado de virginidad al de no virginidad, tomado como asunto de una especulación profundamente sentimental. Se dirá que es la propia de un ser extra-humano aplicándose a representar este tipo de operación”.<sup>119</sup>

El universo temático del Gran vidrio es semejante al de otros protodadaístas de Nueva York, como es el caso de Francis Picabia (1879-1953) y de Man Ray (1890-1976). El amor se representaba como algo extremadamente fuerte y donde la temática dadaísta se hacía coincidir con una forma antirromántica y obsesiva.

*“El Gran vidrio, en suma, es una metáfora erótico-mecánica, con una lógica de funcionamiento tan férrea como hilarante.”<sup>120</sup>*

Desde una perspectiva actual, Marcel Duchamp fue el artista que más influencia ha tenido en el siglo XX. Su valoración crítica a las condiciones en que el objeto de arte se creaba y comercializaba estableció una tendencia que hoy sigue siendo actual. Tal como lo ha afirmado Marchán Fiz, la acción de Duchamp “ha estado preñada de consecuencias para el arte del siglo XX”.<sup>121</sup>

*“En años posteriores, cuando creía no estar haciendo arte, le gustaba decir a los entrevistadores que no era más que un ‘respirateur’, un ‘respirador’, dando a entender con ello que ésa ya era ocupación suficiente para cualquiera.”<sup>122</sup>*

A pesar de las manifestaciones de ruptura ya protagonizadas por las vanguardias históricas, sus trabajos de *ready-made* fueron profundamente provocadores y establecieron nuevas fronteras en el entendimiento de la posición que ocupa el arte de hoy.

Jugar con la composición aleatoria de objetos comunes, para perturbar la presunción del gusto de la burguesía culta, surgía como un desafío tremendamente

119 BRETON, André, *Ibid.* p. 76.

120 MARCHÁN FIZ, 1997, *op. cit.* p. 76.

121 *Ibid.* p. 161.

122 TOMKINS, 1999, *op. cit.* p. 24.

osado y desestabilizador para la época. Para Duchamp ese gesto alcanzaba la categoría de provocación artística contra el objeto de arte burgués. De manera que, la misma provocación es considerada como arte. Esa *belleza de la indiferencia* buscaba desnudar la definición, cada vez mas institucional, de la obra de arte.

Al aproximar el arte a la realidad, se inaugura la práctica de las declaraciones artísticas de realidades extra-artísticas y de apropiación crítica y consciente de la realidad, de modo que se promueve la integración o fusión arte = vida. El creador declara el objeto como obra de arte originando una metamorfosis artística del objeto común. Así se fundamenta una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real.

Duchamp se convierte así en el pionero del arte objetual y conceptual, antecámara de algunos de los movimientos artísticos de las décadas de los 60 y 70 que dieron paso a la relación libre, sin las premisas del conocimiento de la práctica plástica tradicional.

Aún hoy, Marcel Duchamp está envuelto en una aura de sentimientos opuestos. Se encuentra entre los que ven en él al condenador sin escrúpulos de todo un pasado y los que lo sitúan en el centro de la revolución fundamental que ha dado origen a la contemporaneidad artística.



## II La crisis del concepto de vanguardia en la década de los 60

*“Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las transformaciones transcendentales que los movimientos de vanguardia han provocado en el campo artístico, ni puede tampoco prescindir del hecho de que el arte se encuentra desde hace ya algún tiempo en una fase post-vanguardista. Ésta se caracteriza por restaurar la categoría de obra y por aplicar con finalidad artística los procesos que la vanguardia concibió con intención antiartística. No se debe ver en esto una “traición” a los objetivos de los movimientos de vanguardia (superación de la institución social del arte, unión del arte y de la vida) sino el resultado de un proceso histórico.”<sup>1</sup>*

Como ya señalamos en el capítulo anterior, en los años veinte se amplió el concepto artístico de vanguardia, de manera que el término designaba a toda corriente cuya concepción estética se basara en la negación del pasado y en la destrucción de las tradiciones, en función de un culto a lo nuevo.

La vanguardia tiende así a convertirse en una categoría predominantemente histórica que agrupa a los movimientos y a los artistas más extremistas surgidos en la primera mitad del siglo XX. Pero, incluso como noción histórica, *vanguardia* es un término que posee una variedad de significados opuestos que puede dar lugar a confusiones. Así pues, en Estados Unidos dicha expresión se emplea normalmente como sinónimo de modernismo, por oposición a los movimientos anteriores como el romanticismo y el naturalismo. En la Italia contemporánea, la historización del concepto *vanguardia* es evidente en la distinción planteada entre *vanguardia stórica* y *neo-avanguardia*. Lo mismo sucede en España y Portugal. Es más, en España, además de esta distinción, la noción de vanguardia se ha utilizado desde su inicio como oposición al modernismo.

<sup>1</sup>(Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tão-pouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde há algum tempo numa fase pós-vanguardista. Esta caracteriza-se pela restauração da categoria de obra e pela aplicação com fins artísticos dos processos que a vanguarda concebeu com intenção antiartística. Não se deve ver nisto uma “traição” aos fins dos movimentos de vanguarda (superação da instituição social da arte, união da arte e da vida), mas o resultado de um processo histórico.”* BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 1972; ed. port., *Teoria da Vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993, ISBN 972-699-33-8, p. 103.

Por el contrario, Matei Calinescu define la vanguardia no como un estilo que agrupa o contiene a todas las corrientes revolucionarias, sino como un único estilo:

*“Hablando de manera lógica, cualquier estilo literario o artístico debería tener su vanguardia, porque no existe nada más natural que pensar en los artistas de vanguardia como aquellos que están avanzados en relación a su propio tiempo y preparando la conquista de nuevas formas de expresión para uso de la mayoría de los otros artistas. Pero la historia del término en su sentido cultural [...] apunta a lo contrario. La vanguardia no anuncia otro estilo; ella es en sí misma un estilo, o mejor dicho, un anti-estilo.”<sup>2</sup>*

Pese a esta diversidad conceptual, podemos observar una correlación entre las diferencias semánticas y las manifestaciones culturales con las que coincide. Aunque la vanguardia como modernidad estética es una realidad reciente, para el artista ha sido siempre una forma de resolver sus cuestiones pendientes con una burguesía estéticamente retrógrada que merecía ser objeto de confrontación. Así, el enfrentamiento con el orden burgués se convierte en un deber y en un estilo de vida, tal y como señalábamos al hablar de los surrealistas. Los dadaístas, además, proclamaban la muerte del arte. Y paradójicamente, en la década de los 60, la muerte de la vanguardia se tornaría un tema recurrente, ya que al ser reconocida por la propia institución del arte, cuyos valores despreciaba, entra en conflicto con los principios que hasta ahora había defendido.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte de vanguardia se transforma en un tema de gran interés para el público en general y será objeto de un extenso debate intelectual. La vanguardia, que antes tenía una popularidad limitada y se apoyaba en el escándalo, se convirtió en un mito cultural en las décadas de los 50 y 60.

<sup>2</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Falando logicamente, qualquer estilo literário ou artístico deveria ter a sua vanguarda, porque não existe nada de mais natural do que pensar nos artistas de vanguarda como estando avançados em relação ao seu próprio tempo e preparando a conquista de novas formas de expressão para o uso da maioria dos outros artistas. Mas a história do termo no seu sentido cultural [...] aponta para o contrário. A vanguarda não anuncia um ou outro estilo; ela é em si própria um estilo, ou melhor, um antiestilo.”* CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*; ed. port., *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, Lisboa, 1999, ISBN 972-699-33-8, p. 110.

Además, la intención ofensiva e injuriosa característica de las vanguardias históricas pasa a ser considerada un mero ejercicio recreativo “sus clamores apocalípticos se han transformado en confortables e inocuos clichés. Irónicamente, se ha encontrado hablando a través de un involuntario y asombroso suceso.”<sup>3</sup> Así, la vanguardia como anti-moda, con la ayuda de los *mass media*<sup>4</sup>, se ha transformado en una moda muy difundida y absorbida por la cultura envolvente. Ante esta nueva situación, el papel histórico de las vanguardias y el resultado de la alteración de su significado han sido frecuentemente cuestionados por parte de artistas y críticos. Para ellos, nada nuevo podría surgir de estas actitudes de contradicción en el movimiento de vanguardia o, con una mayor precisión etimológica, de neovanguardia; así pues, sobre esta base se aducirá su muerte.

*“En la guerra entre cultura modernista y sociedad burguesa [...], ha ocurrido recientemente algo que ningún portavoz de la vanguardia hubiera podido anticipar. Abrazos de odio han dado lugar a abrazos festejantes, la clase media ha descubierto que los ataques más feroces a sus valores pueden ser transformados en un entretenimiento agradable, el escritor o artista de vanguardia tienen que enfrentarse a un desafío para el cual no estaban preparados: el desafío del éxito.”*<sup>5</sup>

Muchos han sido los artistas, críticos y escritores que enjuiciaron el concepto vanguardista desde un punto de vista etimológico. La idea de vanguardia en una era culturalmente pluralista, como las décadas de los 50 y 60, se alza como una contradicción extrema. Etimológicamente, el término *vanguardia* presupone la posibilidad de que sus representantes se sitúen en una posición avanzada en relación con su tiempo. Presupone, asimismo, la idea de una lucha feroz contra su enemigo: la tradición, símbolo de la tiranía del pasado, de las viejas formas y modos de pensamiento que impiden el avance.

<sup>3</sup> Ibid. p. III.

<sup>4</sup> El término *mass media* es tratado en este segundo capítulo en: I. Cultura de masas y la industria de la cultura.

<sup>5</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*Na guerra entre cultura modernista e sociedade burguesa [...], algo aconteceu recentemente que nenhum porta-voz da vanguarda pudera antecipar. Abraços de ódio deram lugar a abraços festejantes, a classe média descobriu que os ataques mais feroces aos seus valores podem ser transformados em entretenimentos agradáveis, e o escritor ou artista de vanguarda tem de se conformar com um desafio para o qual ele não estava preparado: o desafio do sucesso.*” HOWE, Irving, cita extraída de CALINESCU, 1999, p. 112.

Desde esta perspectiva, en el ámbito artístico se considera a la “vanguardia histórica como un proyecto insatisfecho”. Pero tal como señala críticamente Marchán Fiz en 1987:

*“Los debates actuales sobre el «descrédito» de la vanguardia no me interesan por la supuesta carga descalificatoria ni porque rememoren las visiones negativas de la misma bajo el prisma de la «decadencia», sino debido a que son un síntoma de una pérdida de los optimismos originarios de las vanguardias históricas, partícipes del utopismo larvado, de la escatología secularizada del proyecto positivista o marxista. A la espera de una revisión historiográfica en curso, los proyectos ideológicos y las prácticas contradictorias de la vanguardia heroica sintonizan con la realización de lo estético, ahora decantado en lo artístico, en sus variadas versiones decimonónicas. Simplificando, diríamos que la sombra del proyecto marxiano se cierne sobre las vanguardias constructivistas, en especial la soviética; la de Nietzsche sobre el Dadaísmo y la de Freud sobre el Surrealismo. No se trata, desde luego, de buscar filiaciones historiográficas, aunque sí nos sea permitido delatar ciertas ideológicas. Si, por un lado, las vanguardias desvelan algunas de las contradicciones en el despliegue de lo artístico en la sociedad burguesa industrial, por otro, esbozan, al menos en sus programas y manifiestos, algunas concreciones de la emancipación estética reseñada y en ellas parecen decantarse las ambiciones de la propia estética como proyecto.”<sup>6</sup>*

Por su parte, en 1964 Roland Barthes<sup>7</sup> en una antología de textos críticos, *Essais Critiques* (ensayos críticos)<sup>8</sup>, publica un texto de 1956 titulado *¿En la vanguardia*

6 MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna – De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 3ª reimpresión, 2000, ISBN 84-206-7064-2, p. 198.

7 Roland Barthes (1915-1980) ensayista y crítico francés “ha sido, sin duda, uno de los semiólogos más importantes del siglo. El pensamiento de Barthes está expuesto en libros teóricos como *Mitologías* (1957) y *Elementos de semiología* (1964) en los que traza su modelo semiótico y define términos que habrían de ser claves en el análisis semiótico de las artes, pasando por obras como *El sistema de la moda* (1967), donde aplica su modelo al vestido como signo cultural, hasta llegar a su última etapa, en la que abandona el modelo estructuralista, para abogar por una semiótica del texto, entendido como el lugar de la revolución contra el lenguaje y la forma (*El placer del texto*, 1973).” CARREÑO, Francisca Pérez, *El signo artístico*, BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Volumen II, Visor, Madrid, 2ª edición, 1999, ISBN 84-7774-581-1, p. 74.

8 BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, 1964; ed. port., *Ensaio críticos*, Edições 70, Lisboa, 1977, ISBN 972-44-0228-2.

de qué teatro?<sup>9</sup>, donde define la vanguardia como un medio para que los artistas expresen esa contradicción histórica provocada por la burguesía. Las intenciones de la burguesía en relación con los artistas eran ahora claras; en palabras de Barthes, esas intenciones consistían en una subversión formal dentro de lo que ha designado vanguardia del ejército burgués.

*“Todo tiene lugar como si hubiese un equilibrio secreto y profundo entre las tropas del arte conformista y sus fusileros audaces.[...] La vanguardia, en el fondo, no es más que un fenómeno catártico, suplementario, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad y un poco de libertad bajo la costra de los valores burgueses: se avanza mejor haciendo un frente declarado pero limitado a la enfermedad.*

*Se desprende entonces que esa economía de la vanguardia sólo es real en la escala histórica.”<sup>10</sup>*

En la postguerra surgen manifestaciones críticas significativas entre los artistas. Así, la discusión sobre la innovación y la libertad creadora cobra cada vez más intensidad. La cultura contemporánea<sup>11</sup> aparece como enemiga de la vanguardia y se la pone en cuestión; de modo que desaparece el adversario de la vanguardia, la cultura oficial, “sustituida por el relativismo intelectual de la modernidad.”<sup>12</sup> Pensar en las asociaciones de tipo militar del término vanguardia, como disciplina de hierro, obediencia ciega, organización jerárquica, etc., resulta ahora incongruente.

A pesar de la crisis con la que tuvo que enfrentarse en la década de los 60, el término vanguardia no entró en colapso. Calinescu defiende la idea de que el concepto de vanguardia estuvo “secretamente protegido” por sus contradicciones

<sup>9</sup> Ibid. pp. 109, 112.

<sup>10</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Tudo se passa como se houvesse um equilíbrio secreto e profundo entre as tropas da arte conformista e os seus fuzileiros audaciosos. [...] A vanguarda, no fundo, não é mais do que um fenómeno catártico, suplementar, uma especie de vacina destinada a inocular um pouco de subjectividade, um pouco de liberdade sob a crosta dos valores burgueses: passa-se melhor ao fazer frente declarada mas limitada à doença. Decorre daí que essa economia da vanguarda só é real na escala da história.”* Ibid. p. 110.

<sup>11</sup> La cultura contemporánea según Barthes es la política, única fuerza que hace frente a la vanguardia, véase, Ibid. p. 111.

<sup>12</sup> CALINESCU, 1999, op. cit. p. 113.

internas, por sus innumerables aporías y por su permanente asociación con la idea y con la práctica de una crisis cultural.

Para Jürgen Habermas, la vanguardia incursiona en un territorio desconocido; considerándose invasora de territorios inexplorados y exponiéndose a los peligros de encuentros imprevistos, logra la conquista de un futuro no ocupado. Según Habermas, la vanguardia debe “encontrar una dirección en un paisaje en el que nadie parece haberse aventurado todavía.”<sup>13</sup>

Según Bürger, el fracaso del ataque de los movimientos históricos de vanguardia contra la institución arte fue creando las condiciones para que la vanguardia subsista como algo separado de la praxis vital. Incluso, opina que ese enfrentamiento con la institución arte hizo que la vanguardia se diera a conocer y se descubriera su origen en la disconformidad con la sociedad burguesa en relación con la discontinuidad entre arte y vida. Bürger defiende la idea de que todo arte posterior a los movimientos históricos de vanguardia en la sociedad burguesa se puede dar por satisfecho con su status de autonomía, o entonces emprender iniciativas que terminen con ese status de autonomía y creer en un efecto inmediato.

El *ready-made* es hoy considerado como obra de arte y ha perdido su carácter antiartístico. Se ha transformado en una obra autónoma con un espacio en los museos y en las galerías de arte. Es más, los intentos actuales por continuar con la tradición vanguardista demuestran que la vanguardia ha adquirido un espacio en la historia del arte.

*“La restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra indican que hoy la vanguardia ha pasado a la historia.”*<sup>14</sup>

<sup>13</sup> HABERMAS, Jürgen in PICÓ Joseph (ed.), *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, segunda reimpresión, 1994, ISBN 84-206-9563-7, p. 89.

<sup>14</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história.” BÜRGER, 1993, op. cit. p. 104.

Sin embargo, para Bürger los *happenings* (que podemos considerar neovanguardistas) son tentativas por continuar con la tradición de los movimientos de vanguardia, aunque sin el valor de protesta característico de los actos dadaístas. La protesta de la neovanguardia no posee el efecto de choque característico de las vanguardias históricas; y ni con la recuperación de sus intenciones se volvería a alcanzar ese mismo efecto. La neovanguardia institucionaliza a la “vanguardia como arte” y con ello niega las genuinas intenciones vanguardistas.

El concepto de obra de arte en la vanguardia plantea algunas cuestiones pertinentes como la esencia u origen de la obra. Martín Heidegger, en su ensayo *El origen de la obra de arte*, afirma que para encontrar el origen de la obra de arte tenemos que buscar la obra real y preguntarle qué es y cómo lo es.<sup>15</sup>

No es por casualidad que, en el ámbito artístico, se llamó a la década de los sesenta la edad de las últimas vanguardias. Se asiste en estos años a un proceso de cambio en la conciencia histórica: las intenciones de la vanguardia abandonan la idea de ruptura o rebelión contra las formas artísticas dominantes, así como la concepción del tiempo de las primeras vanguardias que implicaba una condición efímera del arte, y se produce un progresivo deslizamiento hacia una concepción lineal de la historia y hacia otra manera de interpretar el tiempo. Esta nueva conciencia histórica asume un modelo historicista en crisis -heredero de las concepciones hegelianas y marxistas de la historia- de modo que recuerda, por un lado, que ellos mismos son deudores de las imágenes y de la energía nihilista de las vanguardias históricas y, por otro lado, señala a través de una expresión ambivalente que la historia es irrepetible.

A partir de los años 60, surge en el arte contemporáneo un sin fin de tendencias y subtendencias; recontextualizándose procesos anteriores, como el utopismo de

15 HEIDEGGER, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1977; ed. port., *A origem da obra de arte*, Edições 70, Lda., 2000, Lisboa, ISBN 9724405249, p. 12.

los años 10, en las acciones de la Internacional Situacionista<sup>16</sup> y en el movimiento *Fluxus*, que abordaremos más adelante. Los artistas intentan romper con la noción de estilo único, según la cual, para una concepción uniforme del arte, un artista debería trabajar con un solo sistema y un único estilo personal. Así pues, las neovanguardias estéticas se desarrollan entre los años 50 y 70 como un programa de continuidad y respuesta a las vanguardias históricas utópicas.

Sobre estas cuestiones, Picó hace un análisis de gran interés:

*“El ataque de la vanguardia histórica sobre las instituciones culturales y sobre las formas tradicionales de representación presuponía una sociedad en la cual el arte de élite jugaba un papel esencial para legitimar la hegemonía o apoyar a la clase dirigente cultural y sus exigencias de conocimiento estético.*

*En esta línea podemos situar en esos años la action painting americana que es una reacción violenta del artista-intelectual contra el artista-técnico, es decir, el diseñador industrial que se ha integrado al sistema y se dedica a hacer más apetecibles los productos de consumo. Para Pollock, que es su principal representante, nada de la experiencia de la pintura se puede transferir y utilizar en el orden social, como nada del orden social puede pasar a la pintura, hay que elegir. O también el arte conceptual de los setenta para el que lo importante no es la mano sino la idea y trata de romper con el mercado porque el arte conceptual no se vende.*

*Una década más tarde emerge una nueva vanguardia artística con una postura ecléctica, cuyo dato más novedoso es su abandono de cualquier*

<sup>16</sup> El movimiento Internacional Situacionista surge en 1957 en colaboración con la Sociedad Psicogeográfica de Londres, el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (de Asger Jorn) y artistas del grupo COBRA en Italia y se disolvió en 1972. Liderado por Guy Debord, Guiseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Asger Jorn y Walter Olmo. Guy Debord, uno de los principales teóricos de la I.S., publica en París *La société du spectacle*, en el que en 221 párrafos define la noción situacionista de espectáculo a través de la crítica contra la sociedad contemporánea dominada por los *mass media*, las leyes del mercado y por la apariencia. Véase DEBORD, Guy *La Société du Spectacle*, 1967; ed. port., *Sociedade do espectáculo, mobilis in mobile*, Lisboa, 2ª edição, 1991, ISBN 972-716-002-6. “La obra de Guy Debord (1931-1994) [...] marca la culminación de la crítica a la sociedad de la abundancia. [...] Sus tesis llegan a los Estados Unidos y a sus campos en rebelión. En mayo del 68, momento privilegiado de la crítica del orden de los medios de comunicación llevada a la práctica, Debord es una de las figuras del movimiento contestatario.” MATTELART, Armand y Michèle, *Histoire des théories de la communication*, 1995; ed. cast., *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997, ISBN 84-493-0344-3, p. 65.

*exigencia de crítica, transgresión o negación. Esta cultura artística postmoderna con su disolución del arte en las formas corrientes, de la producción de mercancías, está parodiando todo el arte revolucionario de la vanguardia del siglo XX. Es el Pop Art que expresa la no-creatividad de la masa (Warhol)."*<sup>17</sup>

## 2.1 Cultura de masas y la industria de la cultura

*"Cuando se considera la obra de arte inmersa en su contexto originario, en el juego de las relaciones culturales, económicas y políticas en el que ha sido formada, empeñándose en una visión interactiva de los binomios arte-historia y arte-sociedad, se dibujan dos posibilidades de aproximación al problema.*

*Nos hallamos frente a una contraposición entre método a priori y método a posteriori, capaz de llevarnos a dos mundos opuestos y heterogéneos siempre que no se tenga rigurosamente presente el tema fundamental del análisis: el examen de ese especial fenómeno de comunicación que es el organismo artístico."*<sup>18</sup>

El término cultura de masas ha sido utilizado para referirse tanto al contenido cultural difundido por los *mass media* como a todas las inferencias de orden intelectual producidas por los medios de difusión y aceptadas por el público a gran escala. La comunicación es etimológicamente el acto de poner en común, compartir o transformar lo individual en colectivo, condición indispensable para la vida social.

A la cultura de masas se asocian los *mass media*, noción que ha tenido diversas interpretaciones. Así, por ejemplo, Jean Cazeneuve distingue tres aspectos importantes de los *mass media*: primero, considera que ofrecen un conjunto coherente de efectos, diferentes de los que aportan los medios clásicos (la escuela, la universidad, las conferencias, lecturas, visitas a museos, etc.); segundo, estos efectos son de una importancia decisiva porque podemos ver en ellos la causa de una modificación de las formas del espíritu y de los conocimientos predominantes de la civilización. Y

<sup>17</sup> PICÓ, 1994, op. cit. pp. 32, 33.

<sup>18</sup> ECO, Umberto, *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970, p. 35.

en tercer lugar, se ha establecido, conscientemente, una distinción o incluso una ruptura entre la cultura de masas y la cultura llamada de élites.<sup>19</sup>

Por otra parte, Ortega y Gasset<sup>20</sup>, en su libro la *Revolución de las masas* de 1930, afirma que el término *masa* presupone mala calidad de la civilización moderna y que la vida moderna hace “tabula rasa” de todo lo clásico.

Los conceptos de cultura de masas o *mass media*<sup>21</sup> no deben entenderse simplemente en un sentido cuantitativo, sino más bien en la manera en que se relacionan el individuo y la sociedad. En 1962 Edgar Morin concretaba, en *L'esprit du temps (El espíritu del tiempo)*<sup>22</sup>, que fue en la “mañana de la Segunda Guerra Mundial que la sociología americana ha detectado y reconocido la Tercera Cultura y la denomina: *mass culture*.”<sup>23</sup>

Según Daniel Bell, en *The End of Ideology (El fin de la ideología)* de 1960<sup>24</sup>, la teoría de la sociedad de masas surgió como consecuencia de la llamada “deshumanización radical” de la vida. Para Bell, después del marxismo ésta es la teoría social de mayor influencia en el mundo occidental contemporáneo, “es una teoría fundamental para el pensamiento de los principales críticos aristocráticos de la sociedad moderna, católicos o existencialistas.”

19 Véase CAZENEUVE, Jean (dir.) *Les Communications de Masse (Guide Alphabétique)*, 1976; ed. port., *Guia alfabético das comunicações de massas*, edições 70, Lisboa, ISBN 9724403335, p. 68 y 77.

20 José Ortega y Gasset (1883-1955), filósofo español. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Central en 1904 con una tesis sobre los terrores del Milenio. Estuvo influenciado por la filosofía Kantiana, que más tarde abandonaría. Se dedicó a la política, fue diputado por León en las primeras Cortes republicanas, pero demuestra a finales de 1931 una ruptura con las ideas políticas de los Gobiernos de la República y se dedica únicamente a la filosofía. En 1914 publica su primer libro *Meditaciones del Quijote*; en 1916 publicó el primer tomo de *El Espectador*; *El tema de nuestro tiempo* fue publicado en 1923; y en 1925 *Deshumanización del Arte*. Su famoso libro, *La rebelión de las masas*, 1930, ha sido traducido a casi todas las lenguas del mundo. Véase ORTEGA Y GASSET, José, *La Rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

21 Edgar Morin llama al término *mass media* “un extraño neologismo anglo-latino”, véase MORIN, Edgar, *Sociologie: édition revue et augmentée par l'auteur*, 1984; ed. port., *Sociologia: edição revista e aumentada pelo autor*, Europa-America, 1998, ISBN 972-1-02085-0, p. 14.

22 MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, 1962; ed. bra., *Cultura de massas no século – XX: o espírito do tempo – 1: Neurose*, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 4ª edição, 1977.

23 Ibid. p. 14.

24 BELL, Daniel, *The End of Ideology*, 1960; ed. bra., *O Fim da Ideologia*, Universidade de Brasilia, 1980.

Umberto Eco en *Apocalittici e Integrati (Apocalípticos e Integrados)*<sup>25</sup>, publicado en 1964, hace una reflexión teórica en torno a las comunicaciones de masa. Así pues, Eco hace un análisis de las posiciones de Herbert Marcuse<sup>26</sup> y Marshall McLuhan<sup>27</sup> en tanto que representantes de dos actitudes contrarias, en lo que se refiere a la influencia de los *mass media* en la sociedad y a su probable evolución.

De manera que, los *apocalípticos*<sup>28</sup>, como Marcuse, consideran las comunicaciones tecnológicas y la “industria cultural” como una operación de condicionamiento ideológico que reduce al hombre a una sola dimensión. Los *integrados*, como McLuhan, consideran la capacidad técnica de la infinita reproducción como una vía para una expansión cualitativa y cuantitativa de los espacios culturales. Eco afirma que ambas posiciones son contrarias pero equivalentes. Los *apocalípticos*, alejándose de la cultura de masa, siguen apoyando un concepto de cultura antiguo, aislado y aristócrata. Los *integrados*, por otro lado, propenden pasivamente hacia un producto y evento cultural sin preocuparse por la cuestión ni criticar los mensajes que reciben. La posibilidad que permite resolver este dualismo es la que Eco define entonces como “análisis estructural”. El intelectual, por medio de una crítica y análisis cuidadosos, tiene que encontrar la manera de actuar en la industria cultural para defender las necesidades de los sujetos humanos que, de otra forma, podrían sucumbir ante el diluvio de mensajes.

*“Los intelectuales hacen la teoría, las masas la economía. Por fin, los intelectuales utilizan a las masas y, a través de ellos, la teoría utiliza la economía.”*

- 25 ECO, Umberto, *Apocalittici e Integrati*, 1964; ed. bra., *Apocalípticos e integrados*, Perspectiva, São Paulo, 1976.
- 26 Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo alemán. Con sus ideas dio profundidad a los movimientos estudiantiles de los años sesenta. En sus trabajos mezcla el psicoanálisis desarrollado por Sigmund Freud y las tesis de Carlos Marx. Sus libros, *Eros y la civilización*, 1955, y *El hombre unidimensional*, 1964, sirvieron de referencia a los estudiantes en las protestas de mayo del 68.
- 27 Marshall McLuhan (1911-1980), sociólogo canadiense y profesor de lengua inglesa. En su libro *The Gutenberg Galaxy, (La galaxia Gutenberg)* 1952, delimita los modelos para un hombre nuevo que ha cambiado ante los nuevos valores de su propio sistema, otorgados por la comunicación social. Véase, ECO, Umberto, *Apocalittici e Integrati*; ed. bra., *Apocalípticos e integrados*, Perspectiva, São Paulo, 1976, p. 34. En 1964, publica *Understanding Media*, véase en HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.), *Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1992, ISBN 0-631-16575-4, pp. 738, 741.
- 28 Cuando los filósofos de Frankfurt empezaron a divulgar sus ideas, la opinión pública acogió mayoritariamente una actitud crítica genérica, no muy distante de una posición tradicional de desconfianza y rechazo a las novedades. En efecto, Eco les apoda con agudeza “apocalípticos”.

*Por eso les es necesario mantener el estado de sitio y la servidumbre económica - para que las masas sigan siendo masas manipulables. Es bien cierto que la economía constituye el fundamento de la historia. Las ideas se conforman con conducirla.”<sup>29</sup>*

Las nociones equivalentes de cultura de masa, sociedad industrial o sociedad de masas otorgan una mayor importancia, excesiva según Morin, a uno de los núcleos de la vida social (entiéndase el cultural). Para concluir este apartado, hacemos una breve referencia a la manifestación plástica de la cultura de masas: el *pop art*. Así pues, este movimiento es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología la situación del capitalismo tardío. En suma, como veremos a continuación, ninguna otra corriente artística del siglo XX alcanzó tanta popularidad como el *pop art*.

## 2.2 La importancia del *pop art* como cultura de masas

El término *pop art* tiene sus orígenes en la expresión inglesa *popular art*. Fue propuesto en 1956 por el crítico inglés Lawrence Alloway, que lo aplicó para describir una pintura que había visto en la exposición *This is Tomorrow* en la Whitechapel Art Gallery, en Londres. Se refiere entonces a un inevitable continuum entre bellas artes y cultura popular,<sup>30</sup> o en sus propias palabras a imágenes de la “cultura de masas descalificada”<sup>31</sup>. La palabra *pop* se generalizó y muy rápidamente se empezó a aplicar a cualquier campo: desde la moda a la música, la publicidad, el cine, etc., para referirse a un amplio repertorio de imágenes populares, iconos de la cultura urbana de masas.

29 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Os intelectuais fazem a teoria, as massas a economia. Finalmente, os intelectuais utilizam as massas e a través deles a teoria utiliza a economia. Por isso é-lhes necessário manter o estado de sítio e a servidão económica – para que as massas continuem a ser massas manobráveis. É bem certo que a economia constitui a matéria da história. As ideias contentam-se em conduzi-la.” CAMUS, Albert, *Carnets II*, 1964, ed. port., Cadernos III, Livros do Brazil, Lisboa, p. 146.

30 FINCH, Christopher, *London Pop Recollected*, en *Pop Art – U.S./U.K., Connections 1956-1966*, The Menil Collections, Houston, 2001, ISBN 3-7757-1023-x, p. 22.

31 ALLOWAY, Lawrence en GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 48.

El *pop art* no tiene una actitud crítica, ni proclama la noción de antiarte como sucedía en el dadaísmo. Por el contrario, se ha movido en un registro de aceptación, de conformidad con el consumismo contemporáneo. Lo popular no se interpreta ya como una visión romántica e idealista del arte del pueblo, sino que presupone al pueblo como un conjunto homogéneo. Así lo expresa Marchán Fiz:

*“Lo popular se despoja de su nostalgia romántica y se arroja como categoría sociológica. En una primera aproximación se relaciona con la sociedad de masas en una cultura urbana e industrial.”*<sup>32</sup>

El *pop art* está asociado a la cultura urbana e industrial. De modo que, la cultura de masas está determinada por la producción en masa característica de la producción industrial, dirigida a un público-masa y que tiene la imperiosa necesidad de estimular el consumo.

Umberto Eco sostiene que la cultura de masas no es exclusiva de un régimen capitalista. Más bien, surge en una sociedad industrial en la que todos los ciudadanos tienen los mismos derechos. De este modo, se ha difundido entre esa masa, que antes no poseía información sobre el presente ni sobre el pasado. Para Eco los medios de comunicación de masas no son conservadores, en el ámbito de la cultura, sino que poseen nuevos lenguajes, nuevas renovaciones estilísticas en el campo de las artes llamadas superiores<sup>33</sup>.

En los años 60 parece haberse superado el trauma de la de la II Guerra Mundial: son años prodigiosos en que las élites y su poder se diluyen en la masa y en el consumo, impulsando a esta nueva sociedad industrializada. Lo popular adquiere un valor que hasta entonces nunca había alcanzado: moda, música, literatura, cine y artes plásticas pasan a ser manifestaciones populares y productos de consumo.

<sup>32</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna,”* Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 32.

<sup>33</sup> Véase ECO, Umberto, *Apocalittici e Integrati*; ed. bra., *Apocalípticos e integrados*, Perspectiva, São Paulo, 1976, p. 48.

*“Las artes plásticas convencionales, la pintura o la escultura pueden participar escasamente en el desarrollo de una cultura popular o pop; son por definición manifestaciones elitistas, imposibles de introducir en el engranaje consumista de nuestra sociedad; puede existir una música pop, pero difícilmente una pintura pop o una escultura pop. A pesar de ello el arte en mayúsculas intenta poner de manifiesto, denunciar, exaltar o criticar esa cultura pop; el arte intenta ser un objeto pop dentro de los límites de un fenómeno escasamente popular; nace así lo que se ha dado en llamar arte pop.”<sup>34</sup>*

El *pop art* se gesta inicialmente en Inglaterra; si bien, será indiscutible su importancia en Norteamérica. El *pop art* nace alrededor del año 1956, en un momento en el que el medio artístico de Londres no estaba aún preparado para un fenómeno tan radical. En un principio era opinión frecuente, más en la crítica europea que en la americana, que el pop surgía como un retorno al dadaísmo y se le identificaba como un neo-dadaísmo.

Así, la técnica del *assemblage* en la generación de la postguerra se convirtió en un medio de crear obras de arte a partir de elementos preexistentes: la aportación del artista consistía en juntar objetos diversos. El *assemblage*, utilizado por primera vez por los cubistas, surgía como un medio para explorar las diferencias entre representación y realidad.

Los dadaístas y los surrealistas, tal como vimos en el capítulo anterior, lo usaron con insistencia, particularmente Marcel Duchamp con sus *ready-made*.

*“El assemblage [...] no sólo aportaba los medios de la transición del expresionismo abstracto a las preocupaciones aparentemente muy distintas del pop art, sino que provocó una reconsideración radical de los formatos en que las artes visuales podían actuar. Por ejemplo, el assemblage aportaba un punto de partida para los conceptos que iban a ser cada vez más importantes para los artistas: el *environment* y *happening*.”<sup>35</sup>*

<sup>34</sup>SUERDA, Joan y GUASCH, Ana Maria, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, ISBN 84-7600-220-3, p. 112.

<sup>35</sup>LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p. 116.

Además de las posturas dadaísta y neo-dadaístas, el *pop art* tiene en cuenta, como otros tantos movimientos del siglo XX, las aportaciones de Marcel Duchamp. La relación directa del individuo con la sociedad y lo cotidiano en la calle son acciones artísticas potenciales. La obra de arte se convierte en algo para ser vivido. Las imágenes y los objetos populares se convierten en obra, “objetos-de-la-realidad/objetos-de-arte.”<sup>36</sup> Aquello que “no vale nada”, el *objet trouvé* surrealista y duchampiano ha sido re-apropiado y reciclado (véase apéndice documental: 7.2.1. *El objeto encontrado (1963)* – Umberto Eco).

En efecto, el pop va al encuentro de aquellas cosas que el hombre, en circunstancias normales, no aprecia, como lo vulgar, lo cotidiano o lo que uniformiza al individuo. El *pop art* es un arte objetivo, de colores y formas puras, definidas y uniformes. Así, la uniformidad y la despersonalización son factores característicos del *pop art* en que “el artista pretende que su obra sea un objeto tan perfecto como cualquier otro salido de un proceso industrial; su mano no se ha de percibir: el artista casi se convierte en una máquina.”<sup>37</sup>

Los artistas del *pop art* ponen de lado las grandes reflexiones metafísicas y las grandes narraciones heroicas para elogiar a la sociedad. El *pop art* y sus máximos representantes, como Andy Warhol (1928-1987), se muestran ante la sociedad como “plenamente felices [...] y que en modo alguno quieren atentar contra ella. Sus obras, en último extremo, serían un homenaje a esa sociedad, a ese mundo en que lo brillante y lo limpio esconde lo tenebroso de la existencia de la mayoría de los humanos.”<sup>38</sup> Para Andy Warhol, desde un punto de vista cínico y nihilista, tanto valen unas personas como otras, unas imágenes como otras, porque no significan nada más que imágenes en una sociedad de masas sin fundamentos, basada en la inestabilidad y en lo efímero.

En 1964, Warhol realizó una exposición en la Galería Stable en Nueva York donde expuso *Brillo Boxes*, (*fig.15*). Fue a partir de esa obra, unas cajas de madera pintadas como si fueran corrientes cajas de detergente, que el filósofo norteamer-

<sup>36</sup> SUERDA y GUASCH, 1987, op. cit. p. 118.

<sup>37</sup> Ibid. p. 118.

<sup>38</sup> Ibid. p. 119.

ricano Arthur C. Danto proclama la era post-histórica, en un artículo publicado en *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964, titulado *The Artworld*. Para Danto las cajas de Warhol se distancian de la *Fountain* (fig.1) de Duchamp en la medida en que aquellas no son una protesta sino una constatación del medio, una interpretación de ese mismo medio. En la era post-histórica las obras no necesitan ser de esta o de aquella manera, no hay límites y por eso no hay exclusiones. Es más, nada queda fuera de los límites de la historia, porque la historia no tiene límites. Así, los artistas se inspiran a partir de esa libertad, haciendo de sus obras un repertorio de diversidades, un lugar común o *commonplaces*.<sup>39</sup>



fig.15. Andy Warhol – Brillo Boxes (Cajas de Brillo), 1969, tinta serigrafada sobre madera, 50,8 x 50,8 x 43,1 cm, cada (copia del original de 1964), col. Norton Simon Museum, Pasadena, California.

<sup>39</sup> Véase DANTO, Arthur C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Noonday, New York, 1992.

### 2.2.1 El *pop art* Británico

Con el *Independent Group*, formado en 1952 por el escultor Eduardo Paolozzi (1924) y Richard Hamilton (1922), en Inglaterra se promovieron discusiones sobre las transformaciones sociales y culturales determinadas por los *mass media*, así como sobre las nuevas tecnologías y la americanización de Europa.

El *Independent Group* “organizó algunas de las muestras que sentarían las bases de la sensibilidad pop; como *Parallel of Life and Art* (1953) y *Man, Machine and Motion* (1955) y la que definitivamente lo proclamaría como un nuevo estilo, *This is Tomorrow* (1956).”<sup>40</sup> Además de artistas, formaban parte de este grupo críticos (como Lawrence Alloway) y arquitectos (como Peter Reyner Banham, 1922-1988, Alison Smithson, 1928-1993, y Peter Smithson, 1923). Se reunían en el *Institute of Contemporary Arts* (ICA)<sup>41</sup> en Londres, donde mantenían discusiones tan diversas como: la tecnología en tanto que superación de las formas de representación tradicionales, *action painting*, *car-body design*, biología nuclear, la cultura folclórica, los *mass media*, la estética, el cine, la ciencia ficción o la moda. Temas de una cultura actual, que a veces suscitaban preocupaciones y críticas a lo establecido, debido a la fascinación emanada de una nueva cultura popular urbana y a sus manifestaciones en los Estados Unidos. Para los británicos, esta cultura aparecía como consecuencia tardía de la guerra, era una reacción al romanticismo solemne que había predominado en el arte británico durante la década de los 40.

En 1956 el *Independent Group* organiza una exposición en la Whitechapel Art Gallery titulada *This is Tomorrow*<sup>42</sup> (fig.16). La propuesta de la exposición partía de la integración de diversos materiales empleados en: montajes, pintura, foto-

40 GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 49.

41 “En el marco de la recuperación cultural de la Inglaterra de posguerra resultó de gran importancia la fundación en 1946 del *Institute of Contemporary Arts* (ICA), una de cuyas primeras actividades fue la inauguración en febrero de 1948 de la exposición *Forty Years of Modern Art* en los locales de la *Academy Cinema* de *Oxford Street*, de Londres.” Ibid. p. 49.

42 En esta exposición participaron: Lawrence Alloway, Magda Cordell, Theo Crosby, Richard Hamilton, Terry Hamilton, Nigel Henderson, Geoffrey Holroyd, John McHale, Eduardo Paolozzi, Toni del Renzio, Alison Smithson, Peter Smithson, Colin St. John Wilson, William Turnbull, Edward Wright.

grafía, arquitectura y en obras realizadas con materiales prefabricados. La exposición había sido concebida como una macro muestra y se encontraba dividida en doce secciones de doce grupos de trabajo (un pintor, un escultor y un arquitecto para cada equipo, todos ellos del *Independent Group*) donde cada uno tenía su propio espacio, proponiendo al espectador una serie de *environments*.

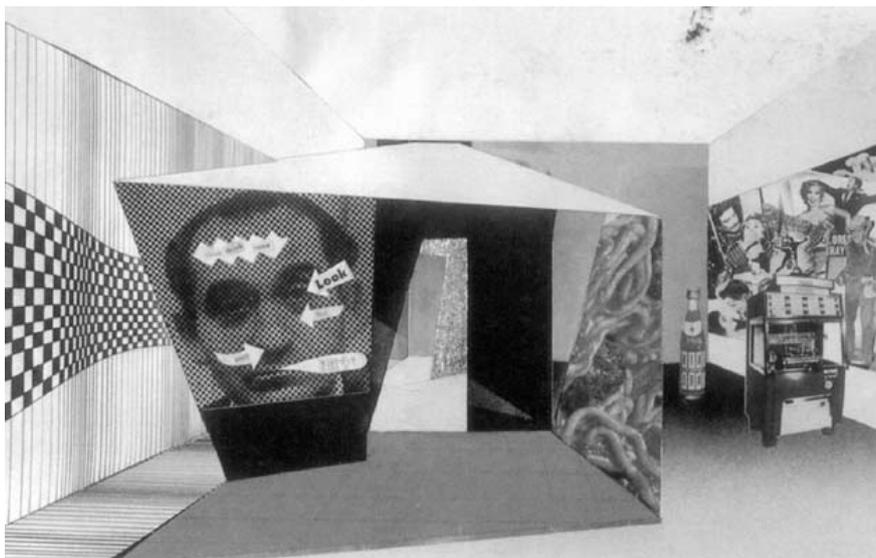


fig.16. Richard Hamilton - maqueta para *This is Tomorrow*, (*Esto es mañana*), 1956, collage y pintura sobre papel, 30,5 x 47 cm, col. privada.

*“La ubicación de los 12 grupos en el espacio expositivo quedó fijada de tal manera que al entrar el visitante debía ir de un ambiente a otro en dirección contraria a las agujas del reloj, empezando por el grupo Uno y acabando con el Doce. Tres de los grupos, el Cinco, el Siete y el Nueve compartían idéntico concepto constructivistas; el Doce, respondía íntegramente a los intereses del Independent Group, mientras que de los ocho restantes, tan sólo cuatro participaban de algunos aspectos del ideario del I.G.”<sup>43</sup>*

A Hamilton se le debe la más notable contribución de *This is Tomorrow*, la que ha sido considerada la primera obra pop: un pequeño collage titulado *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (fig.17), que en realidad era el cartel anunciador del grupo Dos.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> GUASCH, 1997, op. cit. p. 51.

<sup>44</sup> En el grupo Dos estaban: Richard Hamilton, John McHale y John Voelcker.



fig.17 Richard Hamilton - *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Exactamente, ¿qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?) 1956, coladura sobre papel, 26 x 25 cm, réplica de 1988, col. del artista.

*“La pregunta que constituye el título, Exactamente, ¿qué es lo que hace que las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?, es un comentario mordaz sobre la capacidad de los productos fabricados en serie y los sueños manufacturados bajo el marchamo de la Ford para proporcionar un mobiliario subjetivo adecuado a la vida de la posguerra: la inflación – de músculos, de pechos, la imposible extensión del tubo de la aspiradora - es lo que impera; tras la ventana abierta, la hipocresía racial americana adquiere forma de anuncio, a través de la mímica negra del cantante Al Jolson.”<sup>45</sup>*

Los fundadores del *pop art* británico fueron principalmente jóvenes fascinados con el consumismo americano; por eso tiene sus fundamentos en los aspectos

<sup>45</sup> CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, pp. 44, 45.

más comunes y banales de la sociedad industrial de consumo. El *pop art* se apropia de un “amplio repertorio de elementos populares extraídos del panorama de objetos de uso que nos envuelven.”<sup>46</sup>

El escultor más relevante del *pop art* británico fue el escocés Eduardo Paolozzi, más conocido por sus *Art Brut Sculpture* (fig.18).

“Eduardo Paolozzi representa en el Reino Unido una tendencia [...] hacia la claridad formal. Su pensamiento y su obra han explorado las posibilidades evocadoras de la metamorfosis de los objetos comunes en un complejo y misterioso mundo onírico.”<sup>47</sup>

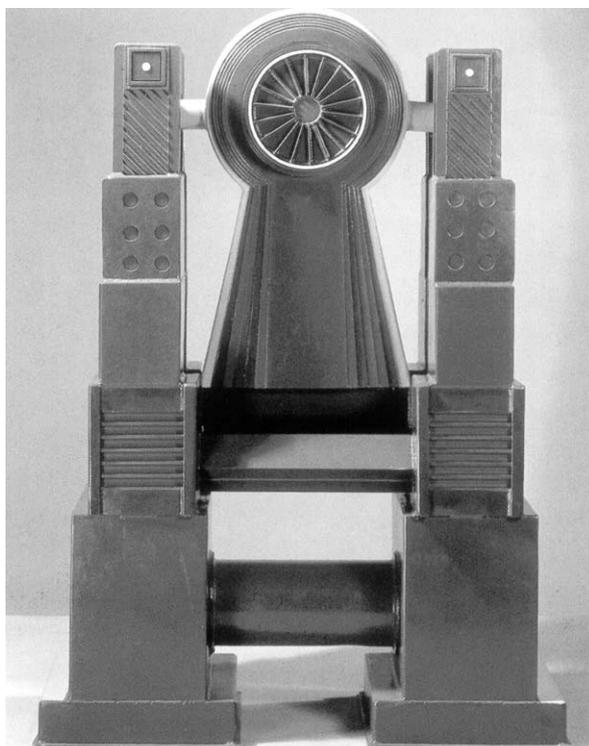


Fig. 18 Eduardo Paolozzi - *Wittgenstein at the Casino*, (*Wittgenstein en el Casino*), 1964, aluminio pintado, 183 x 138,8 x 49,5 cm, col. Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery).

46 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 33.

47 CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2, p. 632.

A finales de los años 40, Paolozzi se sirve del collage en sus esculturas, creando una plétora de imágenes contemporáneas y efímeras, metáforas *ready-made*<sup>48</sup> que llegan a través del surrealismo y de los collages de Max Ernst (1891-1976). Paolozzi introdujo en su obra una serie de innovaciones formales y de materiales nuevos, tótems mecánicos y construcciones más simplificadas en aluminio pintado o en cromo. Estas obras, junto con las implicaciones más generales del *arte pop*, tuvieron gran importancia para los escultores de la generación siguiente.

En una entrevista publicada en la revista *Arts*, en mayo de 1959, Paolozzi dijo refiriéndose a la utilización de los *objets trouvés*:

*“Busco subrayar todo lo que de maravilloso o ambiguo hay en los objetos más ordinarios, objetos que a menudo nadie se detiene a mirar ni a admirar. Además, intento someter esos objetos, que son los materiales básicos de mis esculturas, a más de una metamorfosis. Por lo general, mientras trabajo estoy consciente de conseguir dos o a lo más tres de tales cambios con mis materiales, pero en ocasiones descubro entonces que inconscientemente he logrado también una cuarta o incluso una quinta metamorfosis. Por esto creo que un artista que trabaja con *objets trouvés* debe evitar dejarse dominar por sus materiales. Por muy maravillosos que puedan ser, carecen de mente y no pueden, como el artista a menudo sí puede, cambiarla conforme están siendo transformados. Por el contrario, el artista debe dominar sus materiales por completo, con objeto de transformarlos y transmutarlos del todo.[...]”*

*Pienso a menudo que si uno de nosotros tiene la suerte de encontrar un trasto particularmente bonito y fantasmal, como un caldero viejo y abandonado, no puede evitar utilizarlo para hacer de él el tronco o el cuerpo de una figura, aunque sólo sea porque su forma recuerda la de un cuerpo a todo aquel que se dedica a hacer este tipo de trabajo. Lo único que necesita es soldar encima algo más pequeño para sugerir una cabeza, y cuatro piezas a modo de extremidades en los lados, y abajo como brazos y piernas, y ahí está el cuerpo entero, que ha cobrado vida como una tradicional golem o un robot...”*<sup>49</sup>

48 PATRICK, Keith, *Escultura Británica Contemporánea – De Henry Moore aos anos 90*, Auditorio de Galicia, 1995, Santiago de Compostela, Fundação de Serralves, Porto, 1995. p. 38.

49 PAOLOZZI, Eduardo, Eduardo Paolozzi, *La metamorfosis de las cosas ordinarias*, en una entrevista de Edouard Roditi, cita extraída de CHIPP, 1995, op. cit. pp. 657, 658.

### 2.2.2 El *pop art* Norte Americano

En los Estados Unidos, a finales de la década de los cincuenta, la escena artística comienza a manifestarse contra el expresionismo abstracto<sup>50</sup> y la abstracción post-pictórica<sup>51</sup>. Clement Greenberg<sup>52</sup> hablaba de la crisis del movimiento alegando que: “En la primavera de 1962 el expresionismo abstracto se derrumbó de pronto como manifestación colectiva, frente al público y la crítica bien informados. [...] La caída en ese año vio de igual manera el triunfo del *pop art* que, aunque tomando como punto de partida el arte de Rauschenberg y especialmente el de Johns, está más marcadamente en contra de la abstracción pictórica en su tratamiento y concepción generales.”<sup>53</sup>

Los principales protagonistas del movimiento pop americano eran: Frank Stella (1936), Robert Rauschenberg (1925), Jasper Johns (1930), Allan Kaprow (1927), el coreógrafo Merce Cunningham (1919) y John Cage (1912-1992), este último conocedor de la obra de Duchamp.

<sup>50</sup> El expresionismo abstracto surge en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y tenía sus raíces en el surrealismo. Robert Coates, crítico de arte, utiliza por primera vez el término expresionismo abstracto en 1946 para designar la nueva pintura practicada en Nueva York. El teórico del expresionismo fue Harold Rosenberg, que en 1952 utilizó el término *action painting* (pintura de acción). Sus artistas estadounidenses más destacados fueron: Robert Motherwell, Jackson Pollock, Hans Hofmann, William Baziotes, Barnett Newman, Mark Rothko, Franz Kline, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Sam Francis y Helen Frankenthaler.

<sup>51</sup> La abstracción post-pictórica fue un movimiento surgido en los Estados Unidos con raíces en el arte europeo de las décadas de 1920 y 1930 y contaba con Josef Albers como progenitor. Éste había estado relacionado con la Bauhaus. Los pintores conectados con este movimiento eran: Ad Reinhardt, Al Held, Jack Youngerman y Ellsworth Kelly. Aunque, los que pueden ser considerados sus verdaderos creadores son Morris Louis y Barnett Newman.

<sup>52</sup> Clement Greenberg (1909-1994), crítico de arte estadounidense. “Decir “Clement Greenberg” es prácticamente lo mismo que decir “crítica moderna”. Greenberg, una de las figuras más polémicas de la crítica de arte desde los años cuarenta, es una referencia ineludible y a la vez el impulsor y caballo de batalla del pensamiento y de la práctica del arte norteamericano. Greenberg habla de una experiencia estética crítica hacia los efectos del capitalismo en la cultura. El arte toma el relevo político en forma de una vanguardia cultural enfrentada al Kitsch y permite, de este modo, que la cultura siga progresando.” MONTOLÍO, Celia, “Lecturas recomendadas”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n° 109/110, Madrid, ISSN 0212-1700, p. 70.

<sup>53</sup> GREENBERG, Clement, cita extraída de DIEGO, Estrela de, *Tristísimo Warhol – Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Siruela, Madrid, 1999, ISBN 84-7844-469-6, p. 99.

En ellos se advierte la teoría de la fusión entre arte y vida, la recuperación de desperdicios y de objetos de la vida cotidiana, que al contrario de las ideas de Duchamp, se convertían en obras de arte. Estas nociones influyeron profundamente en un grupo de jóvenes artistas que empezaban a emerger en la escena artística de Nueva York. Entre ellos estaban: Jim Dine (1935), Claes Oldenburg (1929), Tom Wesselmann (1931), Andy Warhol, Roy Lichtenstein (1923) y James Rosenquist (1933).

El *pop art* americano surge en Estados Unidos con la intención de liberarse de las influencias europeas. Ha sido considerado como, “el primer estilo realista revolucionario y no retrógrado, tanto desde el punto de vista de los temas como de las formas.”<sup>54</sup> Surge en una época de *boom* económico, en la era de Marshall McLuhan, del protagonismo de los *mass media* y del *american way of life*.

Los artistas del *pop art* en Estados Unidos nunca se opusieron ante la realidad social. Tomaban las imágenes del medio urbano y eran críticos en relación con la tradición del arte institucionalizado.

En definitiva, 1962 fue el año de la consagración del *pop art* americano, pues estaba ampliamente apoyado por las galerías estadounidenses Leo Casteli, Green y Sidney Janis. Así, tienen lugar exposiciones como *The New Painting of Common Objects*<sup>55</sup> (La Nueva Pintura de Objetos Comunes) en The Pasadena Museum of Art, Pasadena, y *The New Realists*<sup>56</sup> (Los Nuevos Realistas) en la Sidney Janis Gallery.

En la exposición *The New Realists*, el galerista Sidney Janis “propuso confrontar el trabajo de los artistas, en su desprecio a la tradición y a la historia del arte habían hallado en la sociedad que les rodeaba, una sociedad urbana consumista y

54 GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 86.

55 Exposición organizada por Walter Hopps, director del museo, con obras de Jim Dine, Ed Ruscha, Joe Goode, Philip Hefferton, Roy Lichtenstein, Wayne Thiebaud, Andy Warhol y Robert Wood.

56 Organización de Sidney Janis con la participación de: J. Dine, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, J. Rosenquist, G. Segal, A. Warhol, Arman, Christo, R. Hains, Y. Klein, D. Spoerri, entre otros.

defensora de lo cotidiano bajo los aspectos más banales, sus materiales creativos.”<sup>57</sup> En esta ocasión Janis expuso obras de artistas norteamericanos y europeos y propuso nuevas denominaciones para diferenciarles: *new realists* para los franceses, *factual realists* para los americanos, *pop art* para los ingleses y *polymaterialist* para los italianos.

Más o menos por la misma época, las imágenes del arte pop fueron carátula de las revistas *Time*, *Life*, y *Newsweek* y aparecieron artículos sobre la exposición calificando el arte de los norteamericanos como pop.

El artista norteamericano fue el primero en darse cuenta de la importancia de todas las posibles relaciones culturales que implicaban los media y en anticipar la pérdida de identidad del arte, en el que “el proceso histórico ya no tiene razón de existir. Relativamente a la sociedad de masas tal como ella se desarrolla en el inicio de los años sesenta, la función de anticipación desarrollada por la cultura y por el arte ha entrado en crisis, y con ella ha empezado el fin de las vanguardias modernistas, las vanguardias críticas y revolucionarias que han marcado la historia de la contemporaneidad.”<sup>58</sup>

Surge así, como consecuencia de esta crisis, la era de las visiones efímeras basadas en la precariedad, realizaciones y valores provisorios que exaltan la inestabilidad y el consumo de imágenes y de mitos. Para el crítico Germano Celant, el regreso de las perspectivas moralistas y maniqueístas de un arte utópico, ideológico y representativo ya no es posible y defiende la idea de que la única posibilidad es adoptar un punto de vista cínico y desilusionado que conduce a la ausencia de perspectivas.

El artista pop niega frecuentemente su condición de pintor o de escultor, manteniendo de este modo su función de productor de imágenes no elitistas, pero sí pop y publicitarias.

<sup>57</sup> GUASCH, 1997, op. cit. p. 88.

<sup>58</sup> CELANT, Germano, WARHOL, Andy – *a Factory*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2000, ISBN 84-95216-09-4, s.p.

En una conversación emitida por la emisora de radio WBAI de Nueva York, en junio de 1964, Olbendurg hizo las siguientes afirmaciones sobre el arte pop, relativas al tema, a la impersonalidad como estilo, al espacio y a la parodia:



fig.19 Claes Oldenburg – Bedroom Ensemble (Habitación común), 1963, técnica mixta, 300 x 650 x 524 cm, col. National Gallery of Canada, Ottawa.

*“No debería realmente hablar del arte pop en general, pero me parece que el tema es lo menos importante. Las imágenes pop, tal como yo lo veo y si puedo alejarme de lo que yo mismo hago, son una forma de evitar un dilema pictórico, no de pintar. Es una forma de materializar una imagen que uno no crea. Es una forma impersonal de ser. [...]”*

*Es cierto que todo artista tiene una disciplina para lograr una impersonalidad que le permite, en primer lugar, llegar a ser precisamente un artista, disciplina tan tradicional como bien conocida: se sabe cómo situarse uno mismo fuera de la obra. Pero estamos hablando de hacer la impersonalidad un estilo, que es lo que yo pienso caracteriza al arte pop en su sentido más puro, tal como yo lo entiendo. [...]*

*Si yo creyera que lo que hago tiene algo que ver con la ampliación de las*

*fronteras del arte, no lo haría. Yo pienso, por ejemplo, que la razón por la cual he hecho un objeto blando es primordialmente para introducir una nueva manera de empujar el espacio en torno a una escultura o una pintura. Y la única razón de mis happenings es que he querido experimentar con el espacio total o con el espacio del entorno. [...]*

*De hecho, hay una forma de considerar la historia del arte en términos de los materiales utilizados. Por ejemplo, puesto que mis materiales son diferentes de los que se usan en la pintura sobre tela, del mármol o del bronce, ello exige imágenes diferentes y produce resultados diferentes. [...]*

*En sentido clásico, parodia no es sino una imitación, algo como una paráfrasis. No significa necesariamente burlarse de algo, sino más bien poner la obra limitada en un contexto nuevo. Así, si veo una obra de Arp y la pongo bajo la forma de salsa de tomate, ¿reduce ello dicha obra, incrementa la salsa de tomate o los iguala? Estoy hablando de la forma y no de la opinión acerca de la forma. El ojo descubre la verdad de que la salsa de tomate parece una obra de Arp. Es la forma que ve el ojo. No es necesario llegar a ninguna conclusión sobre lo que es mejor. Es, sencillamente, una cuestión de forma y de materiales.”<sup>59</sup>*

### 2.3. Nouveaux Realistes: la realidad sociológica

*“En América, el nuevo realismo ha aparecido como un excelente sello, viniendo a sobreponerse a las otras terminologías al uso, el neo-dadá, y el “pop art”, ambas olas de una misma generación. Tras la “action painting”, América ha encontrado un segundo estilo nacional: american new realism.”<sup>60</sup>*

El arte objetual surge en el inicio de la década de los sesenta como una manifestación alternativa en pro de la desmaterialización y conceptualización del sopor-

<sup>59</sup> OLDENBURG, Claes, fragmentos de Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol: A Discussion, publicada por primera vez en Artsforum, IV, Febrero de 1966, Los Angeles, extraído de CHIPP, Herschel B., Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas, Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2, pp. 624, 625.

<sup>60</sup> RESTANY, Pierre, *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3<sup>er</sup> Manifiesto* (1963), extraído de MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7<sup>a</sup> edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 349.

te de la obra de arte. Algunos de los movimientos artísticos van cambiando su modo de expresión, sentando las bases para la eclosión del arte conceptual.

Durante la posguerra, el collage se convirtió en “el arte del *assemblage*”, un medio de crear obras de arte a partir de elementos preexistentes. En el arte objetual, el *assemblage* incluye diferentes materiales como los que han sido utilizados por el *combine paintings*, los *environments* y el *happening*. El *assemblage* supone la reunión de materiales y fragmentos de objetos diversos en un espacio previamente definido. Los *ready-mades* de Duchamp y de los dadaístas o el *objet trouvé* de los surrealistas pierden sus connotaciones utilitarias, adquiriendo un nuevo significado. El *assemblage* sigue el mismo camino, pero ahora utilizando preferentemente objetos industriales destruidos. La acumulación emerge como otra categoría del arte objetual, próxima al *assemblage*, en la que los objetos son amontonados o colocados en cajones. Esta técnica será la preferida de los escultores del nuevo realismo. El resultado de esa acumulación (elementos tridimensionales) estimula la participación directa del espectador y estrecha relaciones con él, al situarlo frente a una nueva poética artística resultante de la necesidad de aceptar lo cotidiano y lo vulgar.

Esta nueva corriente objetual surge en Francia en un contexto mediatizado por la abstracción del neodadaísmo y del neosurrealismo. La ‘acumulación’ tiene entre sus representantes más destacados al grupo de los nuevos realistas o *nouveaux realistes*. Por lo general, al nuevo realismo se le ha asociado con el movimiento dadá de principios del siglo XX, así surge con frecuencia la cuestión: ¿es el nuevo realismo dadá? Incluso, se emplea el término “neodadaístas europeos”. Según Marchán Fiz, las influencias del surrealismo y del dadaísmo han tenido una gran importancia para el nuevo realismo, no obstante, el nuevo realismo “ha retrocedido hacia los objetos encontrados con gran valor estético y formal.”<sup>61</sup> El nuevo realismo o *nouveaux realistes* es un movimiento europeo equivalente a la fase del neodadaísmo del *pop art* estadounidense, en cuanto a la estética del desperdicio.

61 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 167.

*“Para el ámbito cultural del dadá, todo lo cotidiano, todo aquello que alude directamente a la vida del individuo se convierte en potencial objeto o acción artística. La obra plástica sea pictórica o escultórica pierde su carácter de algo para ser contemplado y se convierte en algo para ser vivido, en algo que no representa sino que simplemente es, muchas veces sin la intervención del artista.”*<sup>62</sup>

El movimiento fue fundado por el crítico francés Pierre Restany<sup>63</sup> en París, en 1960, junto con Yves Klein (1928-1962), Jean Tinguely (1925-1991), Arman (1928), Daniel Spoerri (1930), Raymond Hains (1920), Matiel Raysse (1936), Gérard Deschamps (1937), Cristo (1935), François Dufrêne (1930-1982), Mimmo Rotella (1918) y más tarde César (1921-1998) y Niki de Saint Phalle (1930-2002).

*“Yo había lanzado por consiguiente el término de nuevo realismo. Hubo un poder coagulador inmediato. El 27 de octubre de 1960, el grupo de los nuevos realistas era oficialmente fundado en el domicilio de Yves Klein, en presencia de Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Rayse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, y yo mismo.”*<sup>64</sup>

El nuevo realismo nunca fue considerado un movimiento conectado directamente con un estilo. Para unos no pasó de ser un agrupamiento circunstancial de artistas y, además, con una existencia corta, mientras que para otros no fue más que una especie de filosofía del arte. Sin embargo, su historia aún nos persigue. Por otra parte, son discrepantes los puntos de vista entre los artistas, lo que refleja la complejidad del movimiento, su divergencia esencial y su riqueza. El nuevo realismo es, sin duda, un movimiento que está muy lejos de las definiciones simplistas.<sup>65</sup>

62 SUERDA, Joan y GUASCH, Ana Maria, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, ISBN 84-7600-220-3, pp. 117, 118.

63 Pierre Restany (1930), crítico de arte francés. Restany publica en 1968 *Les nouveaux Réalistes*, París.

64 RESTANY, Pierre, *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3<sup>er</sup> Manifiesto* (1963), extraído de MARCHÁN FIZ, 1997, p. 349.

65 Véase FRANCLIN, Catherine, *Les Nouveaux Realistes*, Regard, Paris, 1997, ISBN 2841050378, p. 7.

Para Restany, el nuevo realismo funciona como un registro que examina la realidad sociológica sin la menor intención polémica. Han sido estos gestos de “[...] apropiación de la realidad del mundo moderno, en sintonía con los postulados neodadáes norteamericanos, la que inspiró los contenidos del primer Manifiesto del nuevo realismo que el propio P. Restany publicó el 16 de abril de 1960 en Milán [...]”<sup>66</sup> (véase apéndice documental: 7.2.2 *Los nuevos realistas: 1<sup>er</sup> Manifiesto (1960) – Pierre Restany*).

*“Cada aventura individual desarrolla su lógica interna a partir de una posición límite que constituye la esencia misma del lenguaje, el resorte fundamental de la comunicación. Este gesto absoluto es una intimación con el espectador cuya presencia es así requerida. Estas ideas me inspiraron el primer manifiesto de los nuevos realistas que publiqué en Milán el 16 de abril de 1960, en previsión de una exposición colectiva que tuvo lugar el mes siguiente en la galería Apollinaire. A Klein, Tinguely y Hains, había unido los cartelistas Villeglé y Dufrière, así como Arman que acabara de realizar su primera serie de acumulaciones-basurero.”<sup>67</sup>*

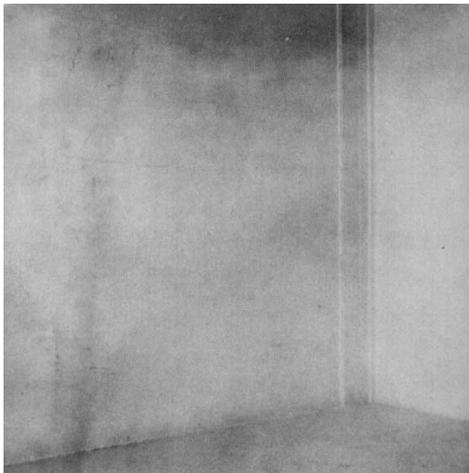


fig.20 Yves Klein - Vide, (Vacío), paredes, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, París, fotografía col. familia Klein.

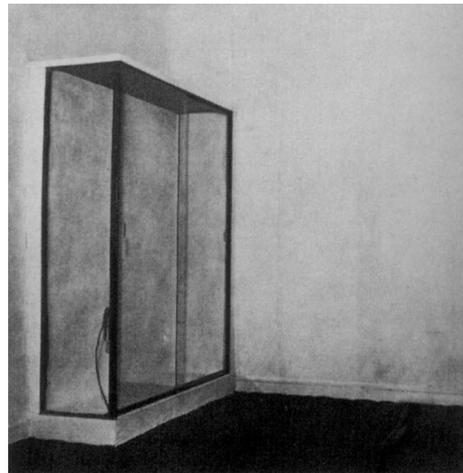


fig.21 Yves Klein - Vide, (Vacío), expositor de vidrio, 1958, vista de la exposición en la galería, Iris Clert, París, fotografía col. familia Klein.

66 GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 51.

67 RESTANY, Pierre, *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3<sup>er</sup> Manifiesto (1963)*, extraído de MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 349.

Una de las muestras individuales más significativas de esta nueva situación fue la de Yves Klein y su exposición *Le Vide*, en 1958 en la Galería Iris Clert de París, a la que subtítulo “la especialización de la sensibilidad del estado de primeras materias en sensibilidad pictórica estabilizada”<sup>68</sup> (figs. 20, 21, 22, 23).



fig.22 Yves Klein - *Vide*, (*Vacío*), paredes, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, París, fotografía col. familia Klein.

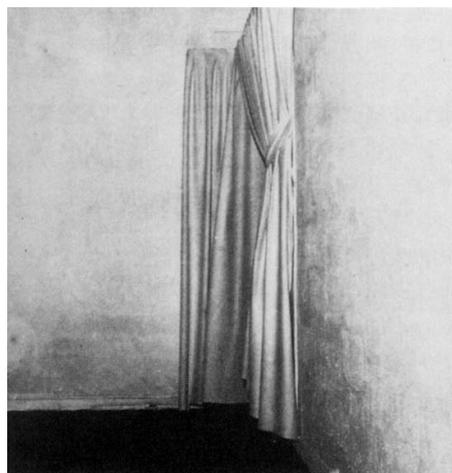


fig.23 Yves Klein - *Vide*, (*Vacío*), palio y cortinas de entrada, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, París, fotografía col. familia Klein.

Yves Klein fue sin duda una de las principales personalidades entre estos neoda-daístas europeos “un ejemplo de un artista que fue más importante por lo que hizo -el valor simbólico de sus acciones- que por lo que construyó.”<sup>69</sup> Klein fue el artista que desde el inicio dividió al grupo con su espiritualidad enfática, su insistencia en el misticismo y la esencia de lo ‘inmaterial’ de la realidad. El punto de partida no era la asimilación del vacío sino la asimilación de la ciudad, de la fábrica, de la máquina, de los *mass media* y del consumismo. Klein, a través de sus acciones, fue el escultor del ‘espacio-nada’ (véase en el tercer capítulo: 3.3 El *Body art*: un arte de acción y procesual).

Otro miembro del grupo fue Arman, que empezó como pintor, pero poco después comenzó a hacer objetos tridimensionales a partir de accesorios de la vida cotidiana no modificados. Arman fue el protagonista más valorado de la acumulación.

68 GUASCH, 1997, op. cit. p. 77.

69 LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p. 123.

Sus obras consisten en acumulaciones de objetos realizadas al azar, aunque siempre son objetos de una misma clase encerrados en plástico transparente (fig.24).

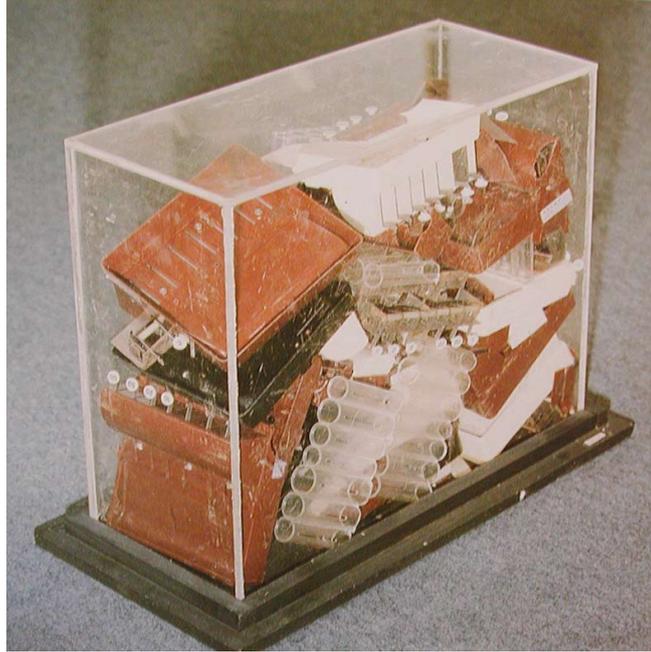


fig.24 Arman – *Accumulation de machines*, (Acumulación de máquinas), 1961, técnica mixta, 56x65x25 cm, col Reinhard Onnasch.

Estas acumulaciones pueden presentarse como un panel o ser tridimensionales. Cuando Arman utiliza estos objetos incrustándolos en resina de poliéster con la intención de hacer el retrato de su propietario y de sus hábitos, la composición formal resulta finalmente con un cierto efecto pictórico. Pero, cuando Arman presenta un torso de mujer de plástico lleno de guantes de goma retorcidos, traspasa la frontera de la escultura evocando un mensaje simbólico que recuerda al surrealismo.

Arman se limitó a presentar acumulaciones de objetos reales como reacción a la sociedad de consumo, sin que revelaran incursión reconocible del artista. Con Arman y Jean Tinguely una de las características más comunes de los escultores del nuevo realismo se hace apreciable: el distanciamiento del exacto espíritu dadá, en función de un género esteticista y formal relacionado con los planteamientos informalistas. Tinguely, en sus méta-mécaniques, acumula aparatos de hierro viejo, creando nuevas formas a veces insólitas e imprevistas.

Por su parte, Daniel Spoerri, artista que demuestra una mayor preocupación por la técnica y por los soportes, emplea el método del *fallenbild*<sup>70</sup>. Así, a partir de la topografía del azar, inspirado en las manifestaciones del azar surrealistas



fig.25 Christo - Poussette, (coche de mercado empaquetado), 1963, técnica mixta, 105x78x42 cm. col Reinhard Onnasch.

y dadaístas, inmoviliza situaciones de la vida; por ejemplo, colgando los restos de una cena o de una fiesta en una plancha. En esas planchas, los *Tableaux pièges*, altera el contexto natural de la escena: sitúa la mesa y los objetos dispuestos en ella en vertical; de manera que presenta naturalezas muertas en tres dimensiones que desafían las leyes de la gravedad.

Por otro lado, los montajes de Martial Raysse se centran en la denominada “Higiène de la vision”, entendida como clarificación y sensibilización de la capacidad visual.

Mientras que, César jugaba en sus “expansiones” con las sustancias propias de las industrias de los plásticos.

Christo, otra de las figuras del grupo, se dió a conocer por sus *empaquetados*: misteriosos objetos voluminosos que algunas veces sugieren y otras ocultan por completo lo que está envuelto en ellos; y, de manera especial, por sus espectaculares y poéticos edificios públicos y paisajes envueltos (*fig.25*).

Las experiencias de los artistas del nuevo realismo, relativas al arte objetual, son consideradas como un nuevo género artístico en que la decadencia y lo efímero

<sup>70</sup> “*Fallenbid*, término que podría traducirse como cuadro-casual y que resulta, por ejemplo, de la reunión de los diferentes utensilios que coinciden cotidianamente en una mesa dispuesta para comer: vasos, platos, cubiertos, ceniceros, etc.” SUERDA, y GUASCH, 1987, op. cit. p. 127.

son las características más representativas; pero sin duda, sin la carga antiartística del dadaísmo.

La primera y la más significativa exposición colectiva del nuevo realismo fue *À Quarante Degrés au-dessus de Dada*<sup>71</sup>. Tuvo lugar en 1961 en la Galería J (Jeanine Restany) en París y vendría a convertirse en la gran impulsora del movimiento. Para el catálogo, Pierre Restany publica el segundo Manifiesto del nuevo realismo, en el que concluía que dadá era un mito y otorgaba un nuevo sentido de positividad a los *ready-mades* de Duchamp, en una tentativa de apropiación de significados universales de la realidad exterior del mundo moderno. En 1963, para la exposición *Les Nouveaux Réalistes*, Restany publica un tercer y último manifiesto (véase apéndice documental: 7.2.3 *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3<sup>er</sup> Manifiesto (1963)* – Pierre Restany), en el cual define el nuevo realismo de la siguiente manera:

*“Tal es el nuevo realismo: una manera más bien directa de poner los pies en el suelo, en este nivel preciso, en el que el hombre, se dispone a reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción pura, sentimiento y finalmente poesía, todavía.”*<sup>72</sup>

#### 2.4 El *Environment*: una prolongación del assemblage

El *Environment* es la instalación en un cierto lugar de una realidad específica que envuelve al hombre, un lugar en donde éste se puede mover y trasladar. En este espacio, o en este medio visual, el espectador como participante se rodea de una compleja actividad sensorial, pues “se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él.”<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Exposición organizada por Pierre Restany con obras de Arman, César, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Villeglé.

<sup>72</sup> RESTANY, Pierre, *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3<sup>er</sup> Manifiesto (1963)*, extraído de MARCHÁN FIZ, 1997, p. 349.

<sup>73</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 173.

El espacio circundante forma parte de la obra: el objeto se funde irremediablemente con el *environment*; lo que supone la culminación del arte objetual. El *environment* alcanza la cuarta dimensión en la medida en que el espectador deja de estar de “frente a”, para estar “dentro de”, e incluso a participar en la obra y a veces a manipularla. Aquí surge una de las diferencias más sugestivas en relación con el resto del arte objetual y más precisamente con el *assemblage*, en que el espectador “anda alrededor de”. Ahora, en el *environment* el espectador al moverse “dentro de” pasa a ser co-creador de la obra. La diferencia esencial entre *environment* y *assemblage*, según Marchán Fiz, está en la ampliación de este último hasta llenar el espacio circundante; desde esta perspectiva, la diferencia es únicamente una cuestión de dimensiones.<sup>74</sup>

La obra deja de ser exclusivamente creación plástica del artista, deja de ser un hecho personal cerrado, para transformarse en un proceso abierto que integra arte y vida. En ocasiones, el *environment* utiliza otros espacios que no sean galerías y museos, en un intento de rechazar los canales tradicionales de la comunicación artística. Así, los *environments* pueden estar contruidos en cualquier parte.

Sobre estas cuestiones, Allan Kaprow, figura clave de los *happenings* en la escena de Nueva York, escribió:

*“Los Environments son en general situaciones plácidas y existen para que una o varias personas puedan caminar, arrastrarse, acostarse o sentarse dentro de ellos. Miramos y a veces oímos, comemos, bebemos o reorganizamos los elementos, como si estuviésemos cambiando de sitio objetos que nos son familiares. Otros Environments invitan al espectador-participante a recrear y continuar los procesos inherentes a la obra. Para los seres humanos por lo menos, todas estas características sugieren un comportamiento de alguna manera meditativo y contemplativo. Aunque los Environments tienen libertad para recurrir a cualquier medio técnico y para apelar a cualquiera de los sentidos, hasta ahora lo visual, lo táctil y lo manipulable es lo que ha recibido más atenciones. El tiempo (comparado con el espacio), el sonido (comparado con los objetos tangibles) y la presencia física de las personas (en comparación con el espacio*

<sup>74</sup> Ibid. p.175.

*físico circundante), tienden a ser elementos subordinados. Supongamos, sin embargo, que alguien quisiera ampliar las potencialidades de estos subordinados.”<sup>75</sup>*

En los *environments* de la década de los sesenta afloran elementos propios del contexto neo-dadaísta como el *objet trouvé*, así como del pop en la utilización literal de fragmentos de la realidad. Posteriormente se ramificó en otras tendencias como el *happening*. Allan Kaprow define y realiza sus primer *environment* en 1958: el concepto surge a partir de los *assemblages*, pero las dimensiones se aproximan a la capilla o a la gruta, como en el *An apple shrine* de 1960. Para Kaprow, se trata



fig.26 Allan Kaprow –Yard, (Deposito), 1961, environment con ruedas de automóvil, col. Feelisch Remscheid.

75 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Environments are generally quiet situations, existing for one or for several persons to walk or crawl into, lie down, or sit in. One looks, sometimes listens, eats, drinks, or rearranges the elements as though moving household objects around. Other Environments ask that the visitor-participant recreate and continue the work’s inherent processes. For human beings at least, all of these characteristics suggest a somewhat thoughtful and meditative demeanor. Though the Environments are free with respect to media and appeals to the senses, the chief accents to date have been visual, tactile, and manipulative. Time (compared with space), sound (compared with tangible objects), and the physical presence of people (compared with the physical surroundings), tend to be subordinate elements. Suppose, however, one wanted to amplify the potentialities of the subordinates.” Texto de Allan Kaprow escrito en 1965 y publicado en el libro *from Assemblages, Environments, and Happenings*, Nueva York; extraído de HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.), *Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1992, ISBN 0-631-16575-4, p. 705.

de un espacio lleno de objetos que se surgieren unos a otros y que ocupan toda la superficie, de modo que la obra se extiende hasta que se convierte en un *environment* (fig.26). Los objetos utilizados en estos *environments* son objetos de uso cotidiano o desperdicios industriales. No son neutrales o indiferentes, sino que denuncian algunas nociones recurrentes como los *media*.

Además, los objetos surgen en el espacio sin transformaciones, si exceptuamos su colocación en ese espacio, que sería la única manipulación que sufre el objeto. El *environment* se transforma, según Marchán Fiz, en “un estimulante de la conciencia del espectador como fruto de una operación reductora de la propia actividad del artista.”<sup>76</sup>

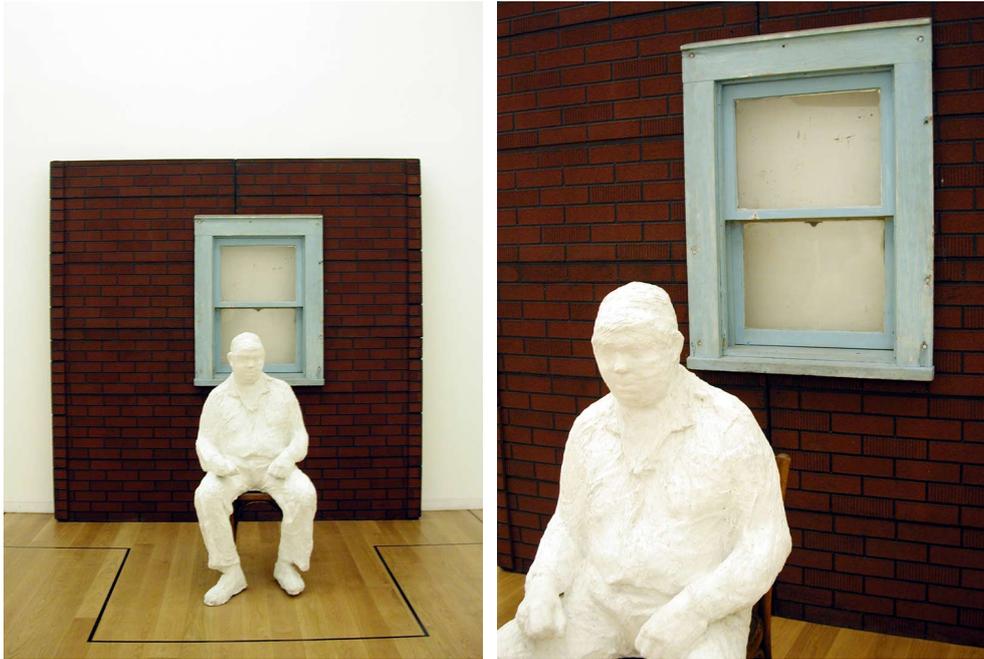
Los artistas que han trabajado con más insistencia en los *environments* fueron Andy Warhol, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Claes Oldenburg, George Segal (1924) (figs.27, 28), Duane Hanson (1925-1995), Tom Wesselmann y Edward Kienholz (1927-1994).

Aí pues, los *environments* consisten en un repertorio de elementos de diversas procedencias y asociados mediante diferentes métodos, como: la acumulación, el amontonamiento, la mezcla y la agrupación al azar. Se trata, por lo tanto, de una visión de la totalidad de la obra, en la que se suele dar más preferencia al azar que a lo racionalmente planificado y estructurado. Los *environments* no son un estilo definido, son más bien un fenómeno que trabaja con diversos estilos como el *pop art*, el realismo social, el hiperrealismo, el *op art*, el arte cinético, las tendencias psicodélicas y, sobre todo, a finales de la década de los sesenta y principios de la de los setenta, con las tendencias lúdicas.

A finales de los años sesenta, el arte del *environment* se distancia de la propuesta neo-dadaístas en función de un arte más político y social, y se convierte así en “una reflexión estética sobre la realidad histórica.”<sup>77</sup> Los espacios lúdicos ganan importancia, sobre todo en Europa y en las bienales de Venecia de 1970 y la Documenta de Kassel de 1972, donde los espacios lúdicos o la “estética lúdica” propuesta por Herbert Marcuse se encuentra al servicio de la política y del juego

<sup>76</sup>MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 175.

como libertador del hombre. Para Marcuse, la “estética lúdica” surge como una “especie de patrón para una sociedad libre.”<sup>78</sup> Así, nace un nuevo principio de realidad impulsado por el juego libre de la imaginación, cuyos antecedentes más remotos se sitúan en el surrealismo. Uno de los movimientos que se ha apoyado en esta estética de la libertad total y de la intervención del artista en la vida



figs. 27, 28 George Segal - *Farm worker*, (trabajador de finca), 1963, yeso, ladrillo simulados, madera y vidrio, col. Reinhard Onnasch.

cotidiana ha sido la *International Situationniste*. No obstante, la I.S. es un tema demasiado amplio y merecedor de una atención específica que excede los límites de esta tesis.

En resumen, los *environments* han dejado atrás el arte tradicional mediante la afirmación de la realidad en el arte y su expansión, convirtiéndose en acción en el espacio, *happenings*.

77 SUERDA, Joan y GUASCH, Ana Maria, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, ISBN 84-7600-220-3, p. 132.

78 MARCUSE, Herbert, en MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 187.

## 2.5 El arte de acción: el sujeto creador en la configuración de la obra

El arte de acción surge de esa necesidad, ya manifestada en los *environments*, de unir el arte con el espacio y con el espectador. Unión entre arte y vida, donde el artista se sitúa en primer plano a través de la acción.

Se podría decir que se trata de un *ready-made* que ofrece la posibilidad de desplazarse dentro de él, que potencia la acción y que presupone una continuidad. Un continuo que surge de las manifestaciones propagandísticas de las vanguardias históricas, como el futurismo, el surrealismo o el dadaísmo. No obstante, en este caso, lo que se propone es una interacción del arte con la vida real.

El objeto artístico sale del campo de las artes plásticas para “conducir la práctica del arte a un contacto más real con la vida. El artista, por otra parte, adquiere un protagonismo inusitado. Ya no se esconde tras su obra, sino que hace de su cuerpo, de su inventiva y de su acción, el elemento productor del significado. En algunos casos, la obra se produce en el interior de la vida del artista.”<sup>79</sup>

### 2.5.1 El *happening*

El arte objetual evoluciona y se convierte en acción en el espacio, dando así lugar al *happening* “derivación directa del proceso collage-*décollage*-ambiente, y que presenta como característica principal la implicación del sujeto (sujeto creador, sujeto receptor) en la configuración de la obra, y la apropiación de la dimensión temporal.”<sup>80</sup> Aunque sigue la tradición en cuanto a los procesos técnicos, el *happening* no utiliza el collage o el *assemblage* solamente como técnica limitada, los utiliza basándose en fragmentos de la realidad natural o artificial, ya sean objetos o personas. El *happening* surge como forma privilegiada del neo-dadaísmo, como una prolongación de los ‘ambientes’.

Los *happenings* tienen su origen en Estados Unidos, concretamente en Nueva York, con el impulso de Allan Kaprow; y se desarrollan a partir de 1958, al mismo

79 MARTÍN SAN, Francisco Javier, cita extraída de RAMIREZ, Juan Antonio (ed), *Historia del Arte*, 4 – *El Mundo Contemporáneo*, Alianza, Madrid, Tercera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-9484-3, p. 357.

80 SUERDA, Joan y GUASCH, Ana Maria, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, ISBN 84-7600-220-3, p. 133.

tiempo que los *environnements*. Sobre esta práctica artística, Kaprow señaló: “Las acciones no significan nada claramente formulable hasta donde concierne al artista.[...] El *happening* es algo espontáneo, algo que sucede por suceder.”<sup>81</sup>



fig.29 Yoko Ono, *Cut Piece (Pieza de cortar)*, performance en el auditorio Yamachi, Kyoto, Japón, 1964.

En este movimiento se encuentran Claes Oldenburg, Jim Dine, Yoko Ono (1933), (fig.29) entre otros. Literalmente, *happening* significa “lo que está sucediendo”. Aunque el espectador se puede incorporar y participar en la acción, el *happening* supera a lo que en un espectáculo está abierto a la improvisación.

El *happening* tiene sus precedentes históricos en los estímulos del trabajo musical de Jonh Cage, que utilizaba el azar y los sonidos “no artísticos”; en la pintura de acción de Jackson Pollock (1912-1956); en el *pop art*

como reacción a lo ‘dado’; así como en los fenómenos de la cultura popular. Para Kaprow lo más importante era la acción pictórica, el acto más que el producto terminado. El *happening* no es un arte solamente pictórico, plástico, también es cinematográfico, poético, teatral, musical, político... Su estructura puede definirse como un “medio mezclado” (*mixed-media*), en tanto que interdisciplinario.

Además, el *happening* se diferencia del teatro en la medida en que “no se escenifica una acción, sino que más bien es una escenificación del material donde se introduce también el movimiento y la acción humana.”<sup>82</sup>

81 KAPROW, Allan, en GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 273.

82 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 196.

Los artistas construían los entornos: sus raíces estaban en el estudio del artista y no en el teatro. Tal es el caso de los *happenings* del *pop art* de Jim Dine *The Car Crash* (El accidente de automóvil) de 1960 o *Store Days* (Días de tienda), realizado en 1965 por Claes Oldenburg. Los espectadores eran bombardeados con sensaciones que ellos tenían que ordenar pues desconocían el argumento y cualquier información sobre los personajes. Sobre los *happenings*, Oldenburg afirma: “No creo que nadie haya utilizado antes el espacio como Kaprow y otros en los *happenings*. Hay muchas maneras de interpretar un *happening*, pero una de ellas consiste en utilizarlo como una ampliación del espacio pictórico.”<sup>83</sup>

En Europa los *happenings* eran más abstractos que los realizados en los Estados Unidos, que por el contrario eran más específicos. En los *happenings* europeos a veces se llegaba a una situación extrema: los artistas adquirían la apariencia de rebeldes y enemigos de la sociedad, perseguían lo inaceptable. Del mismo modo, se buscaba la magia, el ritual, se utilizaba el arte como transmisión de fuerzas psíquicas, como reacción a la civilización de la tecnocracia y a la industria de la cultura. En estas premisas se apoyó el Grupo de Viena (Accionismo de Viena) que realizaba acciones sustitutivas de sacrificios y víctimas, de prácticas rituales primitivas, acciones que ponían “en evidencia el carácter anárquico de la vida y a liberar de la agresividad los impulsos inconscientes reprimidos.”<sup>84</sup>

En 1958, Wolf Vostel (1932-1998) realiza en las calles de París el que será considerado el primer *happening* en Europa, *Acción dé-collage* (fig.30). La acción *dé-collage* consistía en atraer al público para que leyera fragmentos de textos de carteles colgados en las paredes, “la intención era, en definitiva, atraer a un gran número de paseantes y envolverlos en la lectura e incluso en la interpretación de los textos de unos carteles que pasaban, por lo común, absolutamente inadvertidos.”<sup>85</sup>

El *décollage* fue, para Vostell sobre todo, y en palabras de Santiago Amon, una “manifestación estética”, que tenía como principio fundamental la noción de

83 OLDENBURG Claes, en CHIPPEL, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2, pp. 624, 625.

84 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 201.

85 GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p.70.



fig.30 Wolf Vostel, *Action dé-collage – Le Théâtre est dans la Rue* (Acción dé-collage – El Teatro está en la Calle), París, 1958. Fotografía, 120 x 144 cm, Col. del artista.

construir destruyendo.<sup>86</sup> Vostell encontró la palabra *décollage* en la primera página del periódico *Le Figaró*, del 6 de septiembre de 1954, en un artículo sobre un accidente de avión que cayó al agua poco después de tomar vuelo. A Vostell esto le pareció una gran contradicción y por eso dice: “He recurrido al diccionario y he observado que en el sentido estricto de la palabra esta significa, descolar, y en el sentido figurativo, morir. Me ha parecido una definición exacta del proceso constructivo-destructivo de la vida, aunque no lo hubiera utilizado como proceso creativo, hasta finales de 1962.”<sup>87</sup>

A partir de estas experiencias sobre ARTE=VIDA/VIDA=ARTE, Vostell realizaría treinta y ocho *happenings* entre 1961 y 1970 y Jean Jacques Lebel, artista y teórico, se apoyaría en ellas para escribir sus textos y manifiestos sobre el movimiento. (Véase en el apéndice documental: 7.2.4 El *happening* (1966) – Jean Jacques Lebel). Para Lebel los *happenings* solían ser:

“1) imposición de una nueva teoría del gusto, con lo que ello implicaba en el desarrollo de la creatividad sin los límites impuestos por la razón; 2) ruptura de la mercantilización del producto artístico (“abolición del privilegio de espe-

86 AMON, Santiago, VOSTELL, Wolf, (de 1958 a 1979), *envolvimiento, pintura, happening, desenho, video, gravura, múltiplo*, Galeria de Belém, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1979, Lisboa, p. 58.

87 VOSTELL, extraído de *Ibid.* p. 58.

*cular con un valor comercial arbitrario y artificial”); 3) abolición del control cultural ejercido sobre los productos artísticos, dando así cabida a los temas tabú: sexualidad, política, ocultismo, magia; 4) abolición de la política cultural ejercida “lucrativamente por perros guardianes estériles, de ideas fijas”; 5) superación de la separación objeto-sujeto (mirón/mirado; explota-dor/explotado; espectador/actor; colonizador/colonizado; alienador/alienado; legalismo/ilegalismo, etc.) y propuesta de integración arte-vida.”<sup>88</sup>*

Por otro lado y para concluir este apartado, cabe señalar que en 1966 varios artistas redactaron y firmaron el “Manifiesto sobre el *happening*” (véase apéndice documental: 7.2.5 Manifiesto sobre el *happening* (1966) – VV.AA.).

### 2.5.2 *Fluxus*

*“El fenómeno cultural Fluxus surge en la segunda mitad del siglo XX como un movimiento artístico específico y una forma abierta de pensar y de actuar. Al revisar este período histórico reciente, uno queda con la impresión de que las ideas del Fluxus, con su curso inasible e ininterrumpido que fluye hacia “otra cosa”, se han expandido y han dejado sus huellas en la continuidad histórica de las viejas y de las nuevas vanguardias.”<sup>89</sup>*

El movimiento *fluxus*, considerado como una modalidad del “arte de acción”, corre paralelo y se relaciona con el *happening*, aunque tiene más que ver con la experiencia y su divulgación que con las artes plásticas propiamente dichas. Surge en los Estados Unidos a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta. Su iniciador fue George Maciunas (1931-1978), que en 1961 abre un espacio artístico en el SoHo de Nueva York, la A/G Gallery. Este espacio se transformó en el centro de actividades experimentales de un grupo de personas provenientes de

88 LEBEL, Jean Jacques, extraído de GUASCH, 1997, op. cit. p. 72.

89 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “The cultural phenomenon of Fluxus came into being in the second half of the twentieth century as a specific art movement and an open-ended way of thinking and behaving. In reviewing this recent historical period, one has the impression that the Fluxus ideas, with their uninterrupted and elusive course and flow into “something else”, have spread and left traces in the historical continuity of the old and the new avant-gardes.” TOMIC, Biljana, *Notes about Fluxus*, en OLIVA, Achille Bonito (ed), *Art Tribes*, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 2002, Skira, Milan, 2002, ISBN 88-8491-138-9, p. 229.

diferentes actividades profesionales, desde la música a la literatura, del teatro a la danza, de las artes visuales a los nuevos media.

En esa época Nueva York era el centro de un nuevo clima filosófico y cultural saturado por la política de la postguerra. Se hicieron más estrechas las relaciones entre artistas norteamericanos y europeos. Se insistía en cuestionar la influencia de filosofías orientales como el Zen y el Budismo, indispensables para el desarrollo de todos estos ambientes.

Una de las manifestaciones que anteceden al “Espíritu del tiempo” de Edgar Morin fueron, además de todas las manifestaciones de los *happenings* descritas anteriormente, las performances y los conciertos organizados por el artista La Monte Young (1935) en el loft neoyorquino de Yoko Ono. En ellos participaron Dick Higgins (1938-1998), Henry Flynt y Ray Jonson (1927-1995). Dichos acontecimientos y toda una serie de iniciativas prosiguieron dentro de la extensa noción del fluxus, dando origen al libro *An Anthology*, que en 1963 publican Jackson MacLow (1922) y La Monte Young. Como su nombre lo indica, es una antología que reúne documentos de los diversos actos fluxus.

Fue en este libro que, según Guasch, se “utilizó por primera vez el término “arte conceptual” para definir un tipo de arte “cuyo material era el concepto.”<sup>90</sup> Por su parte, Henry Flynt escribe un artículo titulado *Concept art* que, para Marchán Fiz, se aproximaba a un “conceptual místico” de declaraciones lingüísticas realizables sólo de manera imaginativa.<sup>91</sup> Estaba prevista una segunda publicación de esos acontecimientos que tendría *fluxus* por título. La palabra *fluxus* aparece por primera vez en las invitaciones que Maciunas hacía imprimir para las actividades en la galería A/G.

En esa época Maciunas conoció a La Monte Young en las clases de Jonh Cage, además de a otros compositores y artistas plásticos, como George Brecht (1924),

90 GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 99.

91 Véase MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 261.

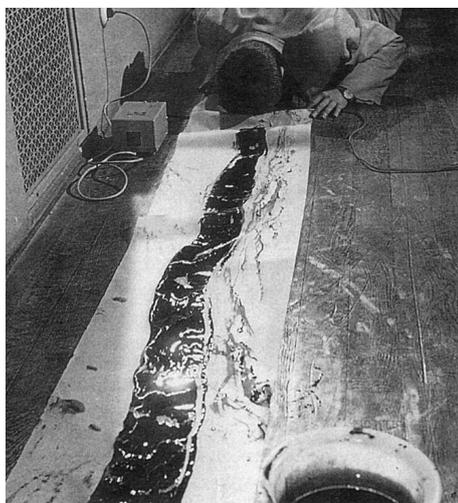


fig.31 Nam June Paik, *Performance de la Composición 1960 # 10 para Bob Morris de La Monte Young convertida en el Zen para la cabeza de Paik en el Fluxus Internationale Festpiele Neuster Musik, Weisbaden, 1962.*

Henry Flynt, Dick Higgins, Toshi Ichianagi (1933), Yoko Ono, Jackson MacLow (1922) y Richard Maxfield (1927).

En 1962 la A/G sufre una crisis y Maciunas se traslada a Europa, más precisamente a Wiesbaden, donde organiza el primer concierto del movimiento *fluxus*: *Fluxus Internationale Festpiele Neuster Musik* (1-23 septiembre). En este concierto participaron artistas como Wolf Vostell, Ben Patterson (1934), Emmett Williams (1925), el coreano

Nam June Paik (1932) y John Cage. Este festival abrió camino a otros: en ese mismo año y en 1963, el *Festum Fluxorum* de Copenhague; en París, el *Paris Fluxorum Festival*; en Dusseldorf, en junio de 1963, el *Festum Fluxorum Fluxusy*; y en Niza, el *Festival Mondial Fluxus d'Art Total*. En estos festivales participaron, entre otros: Vostell, Spoerri, Robert Filliou (1926-1987), Paik (fig.31) y Joseph Beuys (1921-1986).

El festival de Niza fue la culminación de las presencias europeas del fluxus, y fue en ese momento que Ben Vautier resumió así los principios del movimiento:

“1) una actitud frente al arte; 2) favorable a la importancia de lo no importante; 3) favorable a los detalles de la vida; 4) el único movimiento artístico capaz de morderse la cola; 5) más importante de lo que usted cree; 6) menos importante de lo que usted cree; 7) malograr un espectáculo; 8) leer el periódico de otro a través de un agujero hecho en el propio; 9) dormir y roncar durante un concierto de K. Stockhausen; 10) arrojar veinte litros de aceite sobre el escenario de Gisèle; 11) W. Vostell cuando explica historia del arte; 12) G. Brecht cuando evita la historia del arte.”<sup>92</sup>

92 VAUTIER, Ben, extraído de GUASCH, 1997, op. cit. p. 100.

En 1963 Maciunas vuelve a Nueva York y alquila un viejo almacén, al que le da el nombre de *Fluxhall/Fluxshop*, donde se funda el grupo *fluxus*, que practica un accionismo próximo al de los grupos trotskistas<sup>93</sup> más radicales, así como a las acciones consideradas como anti-arte y cuestiona la práctica profesional del arte, desde su producción hasta su divulgación y apropiación mercantil.

### 2.5.3 El Accionismo de Viena

Como ya se ha hecho referencia anteriormente, uno de los objetivos principales del *happening* europeo era la transformación de la realidad mediante la percepción de la vida psíquica, asociada a la magia y a los rituales. Así, en palabras de Lebel:

*“Reinventa el mundo tomando contacto con él. No obedece a una regla. Su acción, es verdad, se halla condicionada por el subconsciente colectivo, que es el motor que la impulsa, pero se puede decir que la ecuación hombre-mundo es una ecuación abierta a la cual cada «happening» aporta una solución nueva y evolutiva. El «happening» intenta aflorar el nudo laberíntico de lo real; ante todo es liberación del haz de nudos culturales.”*<sup>94</sup>

El cuarteto de artistas que integraban el Accionismo de Viena (*Weiner Aktionsgruppe*) eran: Herman Nitsch (1938), Günter Brus (1938), Rudolf Schvartzkogler (1940-1969), y Otto Muehl. Para describir las acciones del grupo, basten estas palabras de Haden-Guest:

*“Nitsch fue el primero que despertó interés. En 1962 inició *Orgías, Misterios, Teatro*, una serie de *performances* que él llamó “ebrio éxtasis de la vida”. Sus ayudantes arrastraban un animal recién sacrificado y abierto en canal, y colocaban las entrañas y vertían cubos de sangre sobre un*

<sup>93</sup> León Trotsky, (1879-1940) fue el dirigente de la revolución rusa de 1917, fundador del Ejército Rojo, encabezó la resistencia de los comunistas contra el poder de la burocracia y la degeneración de la III Internacional. Moriría asesinado en 1940.

<sup>94</sup> LEBEL, Jean Jacques, cita extraída de MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 261.

joven desnudo, que casi siempre era un varón. En las fotografías se advierte que Nitsch no se hallaba exactamente en un trance órfico, sino que se lo estaba pasando en grande. Günter Brus carecía de la *joie de mort* de Nitsch y se exhibió con sostén, liguetos y medias negras, al estilo *Playboy* pero más musculoso. Se golpeaba hasta hacerse sangre, vomitaba, defecaba, etcétera, y luego lo manoseaba todo. Rudolf Schvartzkogler se cortaba el bajo vientre.”<sup>95</sup>

Estas acciones del grupo de Viena son, para Ana María Guasch, un proceso de política de la experiencia<sup>96</sup> que ha penetrado, según Marchán Fiz, en la psique humana en dirección al inconsciente colectivo<sup>97</sup>. Las acciones del grupo de Viena tienen como antecedentes al expresionismo, en el ámbito de las prácticas corporales, a las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud<sup>98</sup>, a Carl Jung<sup>99</sup> y a Wilhelm Reich,<sup>100</sup> así como a los artistas austríacos Egon Schiele (1890-1918) y Oskar Kokoscha (1886-1980).

Para Wilhelm Reich la familia es autoritaria en términos de educación. Desde esta perspectiva, critica implacablemente la estructura triangular de la familia

95 HADEN-GUEST, Anthony, *True Colors: The Real Life of the Art World*, 1996; ed. cast., *Al natural – La verdadera historia del mundo del arte*, Península, Barcelona, 2000, ISBN 84-8307-238-6, p. 48.

96 Véase GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 85.

97 Véase MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, pp. 201, 202.

98 Según Freud, el objetivo de la terapia es hacer consciente lo inconsciente.

99 Carl Jung (1875-1961), psiquiatra suizo colega de Freud que se dedicó a la exploración del “espacio interno” a lo largo de todo su trabajo. Podemos encontrar sus antecedentes en la teoría freudiana y en un conocimiento aparentemente inagotable sobre mitología, religión y filosofía. La teoría de Jung divide la psique en tres partes. La primera es el Yo, el cual se identifica con la mente consciente. Relacionado cercanamente con él se encuentra el inconsciente personal, que incluye cualquier cosa que no esté presente en la conciencia, pero que no está exenta de estarlo. El inconsciente personal sería lo que las personas entienden por inconsciente dado que incluye ambas memorias, las que podemos traer rápidamente a nuestra conciencia y aquellos recuerdos que han sido reprimidos por cualquier razón.

100 Wilhelm Reich, (1897-1957), psicoanalista Austríaco, “desarrolla sus ensayos sobre la psicología de masas del fascismo, que constituyen el primer enfoque freudo-marxista de los mecanismos de la gestión simbólica en un régimen autoritario. Sus tesis son rechazadas por el movimiento comunista internacional y Reich es expulsado del Partido Comunista alemán.” MATTELART, Armand y Michèle, *Histoire des théories de la communication*, 1995; ed. cast., *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997, ISBN 84-493-0344-3, p. 52. Véase además REICH, Wilhelm, *Psychologie de masse du fascisme*, Payot, París, 1974.

autoritaria tradicional, así como su educación antisexual, que denominaba fábrica de seres sumisos y neuróticos. Los miembros del accionismo vienés “próximamente a W. Reich, opinaban que con la destrucción de las inhibiciones sexuales mediante imágenes directas, ópticas, de medios mezclados, etc., se creaba la base para una politización de otros campos y cuestiones vitales.”<sup>101</sup>

Las acciones de Hermann Nitsch incluían, además de las teorías psicoanalíticas ya mencionadas, las actividades de Jackson Pollock y sus *action painting*. Nitsch convirtió estas ideologías en actos de rituales: crucificaba animales para utilizar sus entrañas a modo de “materia prima”, como en las acciones del programa de arte total *Orgien Mysterien Theatre* (Teatros de misterios orgiáticos) desarrolladas entre 1970 y 1973. “El artista y los demás oficiantes, ataviados con hábitos religiosos, se bañaban en sangre y retozaban entre entrañas y excrementos para patentizar las frustraciones humanas causadas por los tabúes y las represiones sexuales.”<sup>102</sup>

Por su parte, Otto Muehl practica la liberación de su propia energía en el ámbito del análisis de grupo<sup>103</sup> y con connotaciones sexuales, en acciones en las que, en primer plano, coloca el cuerpo femenino, como en *Materialaktion* (Acción material) de 1965. Tras estas primeras experiencias originadas en la *action painting*, al igual que en Nitsch, Muehl avanza hacia nuevas acciones con orientación política, como ocurre en *Kunst und Revolution* (Arte y revolución) de 1968. “Las intenciones de Muehl eran las de traducir el arte en una nueva forma de emancipación ante la vida.”<sup>104</sup>

Günter Brus (*fig.32*) sigue en la misma línea que Muehl, buscando la acción total. En 1966 Brus y Muehl fundan el Instituto para el Arte Directo, que fue considerado el más radical y provocativo fenómeno de las acciones del grupo vie-

<sup>101</sup> MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 202.

<sup>102</sup> GUASCH, 2001, op. cit. p. 88.

<sup>103</sup> Véase HEGYI, Lorand y SCHRAGE, Dieter, en *Between Provocation and Liberation – The Contextualization of the Body in Viennese Actionism*, en OLIVA, Achille Bonito (ed), Art Tribes, Galleria Comunale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 2002, Skira, Milan, 2002, ISBN 88-8491138-9, pp. 343, 361.

<sup>104</sup> Ibid. p. 348.

nés. Se trataba de unir lo más elemental con lo más metafórico; las experiencias existenciales y corporales se conectaban directamente a valores políticos y sociales. Así, Brus fue el artista que más disturbios causó con sus expresiones auto-destructivas, subversivas y de una alienación extrema “convirtiendo lo prohibido en arte.”<sup>105</sup> Su acción *Zerreissprobe* (Prueba de resistencia), realizada en Munich en 1970, fue la más provocativa.

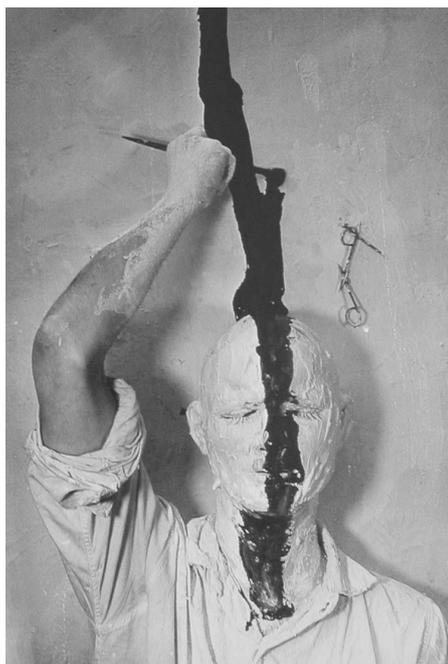


fig.32 Günter Brus – No. 2 Aktion, (No. 2 Acción) 1964, col. Conz, Verona.



fig.33 Rudolf Schwarzkogler - 6th Action, (6ª Acción) 1966, col. Archiv. Conz, Verona.

Por otra parte, Rudolf Schwarzkogler, (fig.33) fue el más joven de los accionistas vieneses y quizá el menos comprendido en su momento. Sus ideas se fundamentaban en el universo de la liberación del yo y de su renuncia, realizando prácticas autodestructivas y auto-opresivas. Sin embargo, sus acciones eran indulgentes, sensuales y exaltadas ad absurdum. Schwarzkogler “nunca practicó herida alguna en su cuerpo, que tan sólo utilizaba como soporte de simulaciones de actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestismo”<sup>106</sup>, de modo que creaba ambientes dramáticos comparables a la sensualidad espiritual de Yves Klein.<sup>107</sup> Entre 1965 y 1966 Schwarzkogler protagonizó seis acciones pú-

<sup>105</sup> GUASCH, 2001, op. cit. p. 89.

<sup>106</sup> Ibid. p. 89.

<sup>107</sup> HEGYI y SCHRAGE, 2002, op. cit. p. 350.

blicas para un reducido número de espectadores, dejando una serie de registros, fotografías y textos que son “verdaderas conceptualizaciones verbales de sus actos.”<sup>108</sup>

“El arte de Schwarzkogler es probablemente la expresión más radical de la necesidad del conocimiento de uno mismo no sólo de la óptica de la individualidad psicológica, sino también desde el punto de vista de la crítica y de las patologías sociales.”<sup>109</sup>

Para Marchán Fiz, el accionismo vienés y sus acciones *shock*<sup>110</sup> son sucesivas interpretaciones erótico psicoanalíticas, relacionadas con los mitos de lo puro y lo impuro características de la sociedad de consumo. Asimismo, con este instinto de destrucción, característico del accionismo vienés, y desde una perspectiva nada teatral de coyunturas sociales, trabaja el artista alemán Joseph Beuys.

## 2.6 *Minimal Art* o el arte reduccionista

La historia del arte, tal como escribe Herbert Read “depende para su coherencia de la elección arbitraria de un principio, aunque “principio” es quizá una palabra muy solemne para lo que no es más que una conveniencia. Sobre el fondo

108 GUASCH, 2001, op. cit. p. 89.

109 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*The art of Schwarzkogler is probably the most radical expresision of the need to know oneself not only from an individual psychological point of view, but also from the point of view of social criticism and pathology.*” HEGYI y SCHRAGE, 2002, op. cit. p. 351.

110 “Desde finales de los años veinte, Benjamín se interesó por el impacto que las nuevas tecnologías y los nuevos fenómenos sociales y políticos estaban teniendo sobre el arte, su relación con el público y la moderna cultura capitalista y urbana. Entre ellos Benjamín destaca, sobre un fondo de creciente cosificado y proletarización de las masas y las relaciones sociales, la atrofia de la experiencia y la atrofia del aura de las obras de arte. [...] Una transformación principal es la que afecta a la experiencia. La decadencia o atrofia Verfall de la experiencia, esto es, de ese saber sedimentado que resulta del trato continuado con las cosas o las personas, es el resultado de unas formas de vida alienantes que privan a los individuos de sus viejas capacidades de aprendizaje y emancipación asentadas en la tradición. [...] El trato con las obras de arte también se modifica de raíz. Ahora, en todos los órdenes de la vida y también en el arte y la literatura, los individuos disueltos en la masa sólo son capaces de tener vivencias o vivencias del shock.” VILAR, Gerard, *Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort*, extraído de BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*, Visor, Madrid, 2ª edición, 1999, ISBN 84-7774-581-1, pp. 191, 192.

de un tiempo cronológico tenemos diversos “movimientos”, a los cuales damos nombres como impresionismo, cubismo o surrealismo. Estos movimientos no se siguen necesariamente el uno al otro según una secuencia temporal; aunque fuera así, los encontramos entrelazados por los caminos recorridos por los propios artistas. [...] Hay que intentar dar una secuencia cronológica, asumiendo plenamente que es una simplificación arbitraria y que comporta repeticiones, contradicciones y problemas ambiguos de valor.”<sup>111</sup>

Desde esta perspectiva abordaremos ahora la siguiente cuestión: ¿Qué es el minimalismo? Pero, puesto que ésta es también la pregunta que se plantea James Meyer en su libro, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*<sup>112</sup> -pues, tal y como señala, es una cuestión que ha quedado por resolver desde la década de los sesenta- avalaremos nuestra explicación retomando las palabras de este autor:

*“El minimalismo, insisto, debemos entenderlo no como un movimiento coherente, sino como un área de experiencias prácticas. Pero también podemos concebir el “minimalismo” como un debate cuyos participantes principales fueron los artistas: a medida que cada uno desenvolvía su trabajo, los minimalistas fueron haciéndose sus mejores defensores.”*<sup>113</sup>

Por su parte, Rosalind Krauss en *The Double Negative: a new syntax for sculpture*, 1977<sup>114</sup>, desde un enfoque intemporal del arte minimal, describe un vídeo de tres minutos de Richard Serra (1939), *Hand Lead Fulcrum* (figs.34, 35), realizado en 1969<sup>115</sup>. Para Krauss el vídeo de Serra se inscribe en la tradición de la escultura

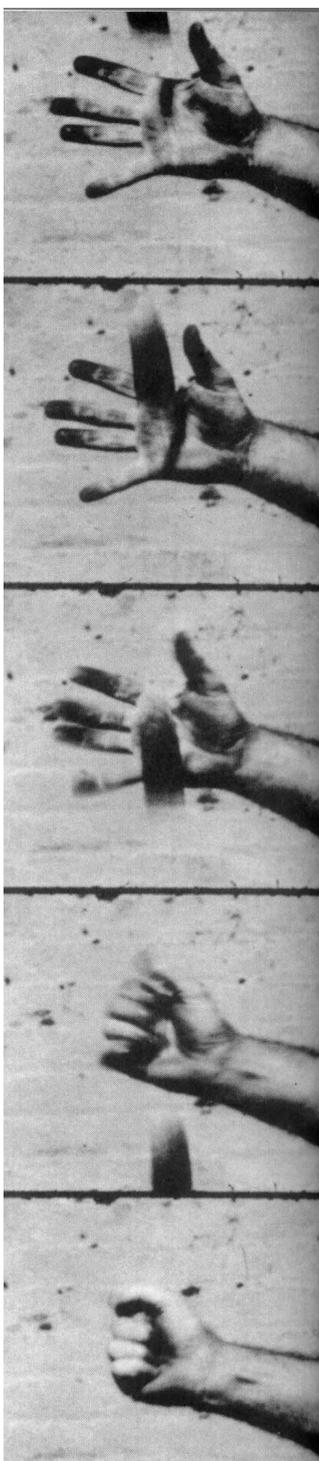
111 READ, Herbert, *Modern Sculpture*, 1964; *La escultura moderna*, Destino, Barcelona, 2ª edición, 1998, ISBN 84-233-2346-3, p. 9.

112 MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University, New Haven, London, 2001, ISBN 0300081553.

113 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*Minimalism, I insist is best understood not as a coherent movement but as a practical field. But we may also conceive “minimalism” as a critical debate in which the artists were leading participants: as each developed their work, the minimalists became their own best advocates.*” Ibid. p. 6.

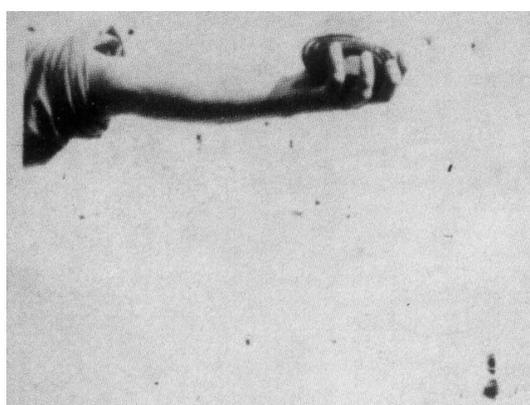
114 El Duplo Negativo: una nueva sintaxe para la escultura, Véase, KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, pp. 291, 292.

115 Sobre la utilización del vídeo en la obra de Richard Serra, véase BUCHLOH, Benjamín H.D., *Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra*, in VV.AA. Richard Serra, *October Files*, edited by Hal Foster with Gordon Hughes, MIT, 2000, Massachusets, ISBN 0-262-56130-1.



desarrollada siete u ocho años antes. Así, el vídeo representa el movimiento repetitivo de una mano que intenta coger unos fragmentos metálicos que caen a lo largo de la escena. El ritmo pulsante entre mano abierta y cerrada, que a veces agarra el trozo metálico y otras lo deja caer, configura una unidad espacio temporal que abarca toda la secuencia.

No nos detendremos ahora a describir los antecedentes del arte minimalista, tan sólo reseñar que fue un proceso largo en el cual cabría hacer referencia al expresionismo abstracto y a la abstracción postpictórica; ahora bien, esto excedería los límites de nuestra tesis. Krauss encuentra solución a la cuestión de los antecedentes del arte minimal en la descripción de una obra de Serra y, más tarde, lo fundamenta con la idea de repetición tanto en las obras de Donald Judd (1928-1994) y Frank Stella; y “saludó, a través del Minimal, el grado cero de la expresividad del espacio pudo poner coto a la deriva escultórica, que sigue optando a ser todo; esto es: desde la nada a cualquier cosa.”<sup>116</sup>



figs.34, 35 Richard Serra - *Hand Lead Fulcrum*, (*Mano pegando torso metálico*), 1969, 16 mm, b/n, silencio, 3:00 min.

<sup>116</sup>CALVO SERRALLER, Francisco, *La Vida del Espacio*, IRAZU, Pello, Mimendi – 308, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 5 de Marzo, 11 de Abril, 2002, s.p.

Para Paul-Hervé Parsy en *Art Minimal*<sup>117</sup>, la historia del arte funciona como todas las disciplinas científicas en lo que concierne a la categorización; es decir, trata de analizar a fondo su objeto de estudio y las relaciones que mantiene, en este caso, con otros estilos artísticos. De modo que, el siglo XX ha enriquecido la historia del arte con categorías y subcategorías en que la multiplicidad y la diversidad surgen como intentos de yuxtaponer una realidad estética en permanente movimiento. Desde esta perspectiva los años sesenta fueron un período de increíble fecundidad.

*“Una serie de cambios estilísticos considerables, con raíces heterogéneas y de consecuencias contradictorias, tuvieron lugar tanto en Europa como en los Estados Unidos, en perfecta coincidencia con las revueltas ideológicas que sacudían las viejas estructuras.”*<sup>118</sup>

El término *minimal art*, conocido también en los años sesenta como arte reduccionista, *ABC Art*, *Cool Art*, *Serial Art*, *Primary Structures*, *Art in Process*, *Systematic Painting*, *Object Sculpture* y *Specific Objects*, fue acuñado en Estados Unidos por el filósofo Richard Wollheim<sup>119</sup> en la revista *Arts Magazine* en 1965 para designar una serie de objetos de contenido mínimo,<sup>120</sup> “de desmantelamiento”.<sup>121</sup> El término fue al principio rechazado por algunos artistas, por considerarlo demasiado simplista y por contener una referencia peyorativa. Todo este repertorio de apelativos se debió, en parte, a la propuesta analítica del arte minimalista y, concretamente, a sus *objetos del pensamiento*<sup>122</sup> comentados por críticos y directores de museos en artículos y reseñas periodísticas.

117 PARSY, Paul-Hervé, *Art minimal*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, ISBN 2858506620, p. 9.

118 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*Des bouleversements stylistiques considérables aux racines hétérogènes et aux conséquences contradictoire eurent lieu tant en Europe qu’aux Etats-Unis, en parfaite coïncidence avec les révoltes idéologiques qui secouèrent les anciens structures.*” Ibid, p. 9.

119 Richard Wollheim ha publicado en 1968, *Art and its Objects*.

120 Richard Wollheim se refería a las pinturas de Ad Reinhardt, a Robert Rauschenberg con sus *combine paintings*, a los *ready made* no asistidos de Marcel Duchamp y a las cajas de Andy Warhol.

121 WOLLHEIM, Richard, *Minimal Art*, BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A critical anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968, ISBN 84-252-0667-7, p.399.

122 Véase HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.), *Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1992, ISBN 0-631-16575-4, p. 798.

Sobre esta cuestión, Meyer declara que el minimalismo no se puede entender dejando de lado los “extraordinarios debates que rodearon este nuevo arte.”<sup>123</sup> No obstante, para Hal Foster, en *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, “Arte de ABC, estructuras primarias, arte literalista, minimalismo: la mayoría de los términos empleados para referirse a la obra relevante de Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra y otros sugieren que este arte es no sólo inexpresivo, sino casi infantil. A menudo despreciado en los años sesenta como reductor, el minimalismo fue con frecuencia considerado en los ochenta como irrelevante, y ambas condenas son demasiado vehementes para tratarse únicamente de una cuestión polémica dentro del mundo del arte. Más allá de los intereses personales de los artistas y críticos comprometidos con los ideales humanistas y/o las imágenes iconográficas en el arte, estas condenas del minimalismo estaban condicionadas por dos acontecimientos relacionados: en los sesenta por una sensación específica de que el minimalismo consumaba un modelo formalista de la modernidad, lo completaba y rompía con él a la vez; y en los ochenta por una reacción general que empleaba una condena de los años sesenta para justificar un retorno a la tradición en el arte y en lo que no es el arte.”<sup>124</sup>

Meyer, en una tentativa de simplificar y comprender el minimalismo, sugiere la introducción de los términos: Andre, Flavin, Judd, Truitt, LeWitt y Morris; dado que una obra de arte identificada con un movimiento se relaciona con una identidad formal y los artistas comparten objetivos definidos. Ahora bien, en el caso del minimalismo esto es casi imposible, debido a que es un movimiento cuyos significados cambiaban conforme a las situaciones contextuales en uso.

Sol LeWitt (1928), en 1967 y 1974, opina sobre estas cuestiones:

*“Existen otras formas de arte llamadas estructuras primarias, reductivas, re-jective, cool y arte mínima. No conozco a ningún artista que las haya adopta-*

<sup>123</sup> MEYER, 2001, op. cit. p. 6.

<sup>124</sup> FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*; ed. cast., *El Retorno de lo Real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1329-0, p. 39.

*do. Por eso concluyo que se trata de un lenguaje secreto que los críticos de arte utilizan cuando se comunican entre ellos a través de las revistas de arte.”<sup>125</sup>*

*“La única razón que me llevó a escribir radica en que en realidad los críticos no habían entendido muy bien las cosas. Escribían sobre arte minimalista, algo que nadie había definido... Se refieren a mí como artista minimalista, pero nunca nadie aclaró qué es lo que eso significa, ni se han establecido los límites de su comienzo o su fin, ni qué es y qué no es.”<sup>126</sup>*

El término *minimal art* (minimalismo) fue adoptado unánimemente por parte de críticos e historiadores de arte para designar las esculturas reducidas de estos artistas americanos.

*“Al principio, estos artistas habían llamado Primary Structures a su exposición conjunta de 1966, que tuvo lugar en el Jewish Museum de Nueva York; el término que ha pasado a formar parte del vocabulario básico de la historia del arte no se fijó hasta más adelante, cuando aquella obra fue descrita como “minimal” y “minimalista”. Comparte así el destino de numerosas denominaciones de estilos artísticos o “ismos”, que designan de una forma un tanto simplista lo nuevo de cada estilo. Piénsese en el arte povera o el concept art, otras concepciones artísticas incluso emparentadas con el arte minimal, y que se desarrollaron prácticamente en paralelo a aquél.”<sup>127</sup>*

125 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“There are other art forms around called primary structures, reductive, re-jective, cool, and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines.”* LEWITT, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967, en HARRISON, WOOD, 1992, op. cit. p. 835.

126 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“The only reason that I did any writing is really the fact that the critics had not understood things very well. They were writing about Minimal Art, but no one defined it... People refer to me as a Minimal artist but no one has ever defined what it means or put any limits to where it begins or ends, what it is and isn't.”* LEWITT, Sol, en una entrevista de Paul Cummings aparecida en *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, 1974, en MEYER, 2001, op. cit. p. 3.

127 VV.AA., *MINIMAL-MAXIMAL, el minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999, ISBN 84-453-2431-4, p.17.

Las exposiciones colectivas que consolidaron el *minimal art* fueron: *Shape and Structure* (Formas y estructuras)<sup>128</sup>, organizada en 1965 por Barbara Rose<sup>129</sup>, Henry Geldzahler y Frank Stella en la Tibor Nagy Gallery, Nueva York; *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*<sup>130</sup> (figs.36, 37, 38, 39), organizada en 1966 por Kynaston McShine en el Jewish Museum de Nueva York; y *Minimal Art*<sup>131</sup> en el Haags Gemeentemuseum, La Haya, organizada por Enno Develing y Lucy Lippard.



fig.36 Vista de la exposición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (Estructuras primarias: Escultores Americanos y Europeos Jóvenes), Jewish Museum, New York, 1966, de izquierda a derecha: Peter Forakis, JFK, 1963, Salvatore Romano, Zeno II, 1965, Forest Myers, Zigarat jWjW.W.W., 1965 David von Schlegell, Wave, 1964, Ellsworth Kelly, Blue Disc 1963, William Tucker, Meru I, Meru II, Meru III, 1964-65.

- 128 Primera exposición de obras que se podían considerar minimalistas en la que participaron: Carl Andre, Walter Darby Bannard, Larry Bell, Charles Hinman, Will Insley, Donald Judd, Robert Morris, Robert Murria, Neil Williams y Larry Zox.
- 129 El término *ABC Art* fue el título de un texto de Barbara Rose publicado en la revista *Art in America*, octubre-noviembre, 1965. En este artículo Rose describe el minimal como una reacción a la subjetividad y a los excesos del expresionismo abstracto y a la vez como un acercamiento a la abstracción postpictórica.
- 130 Exposición que consistía en hacer museables las corrientes emergentes y que confrontaba el arte minimal con la escultura inmediatamente anterior y con la británica. En esta exposición se podían ver obras de: Carl Andre, David Annesley, Richard Artschwager, Larry Bell, Roland Bladen, Anthony Caro, Walter De Maria, Dan Flavin, Peter Forakis, Robert Grosvenor, Douglas Huebler, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Phillip King, Tony de Lap, Sol LeWitt, John McCracken, Robert Morris, Peter Phillips, Salvatore Romano, Robert Smithson, Tim Scott, William Tucker, David von Schlegell, Isaac Witkins, entre otros.
- 131 Primera muestra monográfica en Europa que se dedicó al arte minimalista, con la participación de: Carl Andre, Ronald Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Donald Judd, Sol Le Witt, Robert Morris, Tony Smith, Robert Smithson y Michael Steiner.

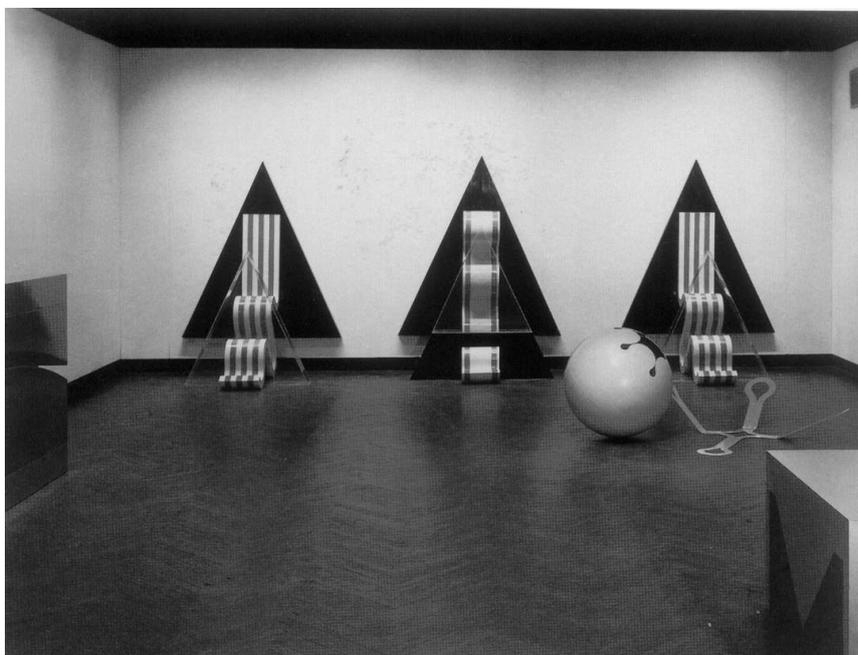


fig.37 Vista de la exposición *Primary Structures : Younger American and British Sculptors* (*Estructuras primarias: Escultores Americanos y Europeos Jóvenes*), Jewish Museum, New York, 1966, de izquierda a derecha: John McCracken, *Northumberland*, 1965, Peter Phillips, *Tricurvular*, 1965 – 66, Michael Bolus, *NO. 6*, 1965, Richard Artschwager, *Pink Tablecloth*, 1964.

El arte minimalista tiene su origen en América y, según Magrit Brehm, surge como un antimovimiento del expresionismo abstracto “cuya subjetividad y emotividad se rechaza de igual manera que la tradición europea de la “artesanía del cuadro.”<sup>132</sup>

En una entrevista de Bruce Glaser a Frank Stella y Donald Judd aparecida en *Art News*, septiembre de 1966, Judd afirma que para liberarse de efectos compositivos, que “tienden a arrastrar consigo todas las estructuras, valores, sentimientos de toda la tradición europea. [...] la manera obvia de hacerlo es la simetría”.<sup>133</sup>

El arte minimalista emerge de una manera provocativa, negando las corrientes artísticas anteriores en función de una nueva corriente en una nueva época. El arte se ha convertido en un estilo escultórico en “que las diferentes formas están

<sup>132</sup> BREHM, Margrit, en *MINIMAL-MAXIMAL*, 1999, op. cit. p. 48.

<sup>133</sup> JUDD, Donald, tomado de F. Stella y Judd: *¿Nuevo nihilismo o nuevo arte?* Entrevista de Bruce Glaser febrero de 1964, aparecida en *Art News*, septiembre de 1966, MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 376.



fig.38 Vista de la exposición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (*Estructuras primarias: Escultores Americanos y Europeos Jóvenes*) Jewish Museum, New York, 1966, de izquierda a derecha: Richard Artschwager, *Pink Tablecloth*, 1964, Anne Truitt, *Sea Garden*, 1964, Paul Frazier, *Pink Split*, 1965.

reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa.”<sup>134</sup>

Durante la década de los sesenta la escultura contemporánea sufrió cambios radicales, instaurándose en una metodología informalista, llamada el antiformalismo, como reacción a la subjetividad, a los contenidos emocionales y a los excesos pictóricos del expresionismo abstracto. El formalismo “requería lucidez, lógica, rigor electivo (uno no podía hablar de cualquier cosa), un lenguaje específico.”<sup>135</sup>

A Greenberg, defensor del formalismo,<sup>136</sup> considerado por muchos como el “más famoso arquitecto de nuestra visión de la modernidad”<sup>137</sup>, y a otros críticos forma-

<sup>134</sup> Ibid, p. 99.

<sup>135</sup> KRAUSS, Rosalind, GUASCH, Anna Maria, “Entrevista con Rosalind Krauss,” *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, nº 176, Madrid, ISSN 0212-1700, p. 67.

<sup>136</sup> Formalismo – doctrina según la cual la moral debe ser estructurada por un conjunto de principios abstractos con un alto grado de generalidad. En otras palabras, es la doctrina en que la moral debe ser una especie de geometría de los derechos, deberes y bienes.

<sup>137</sup> GUASCH, *Lápiz*, nº 176, op. cit. p. 67.

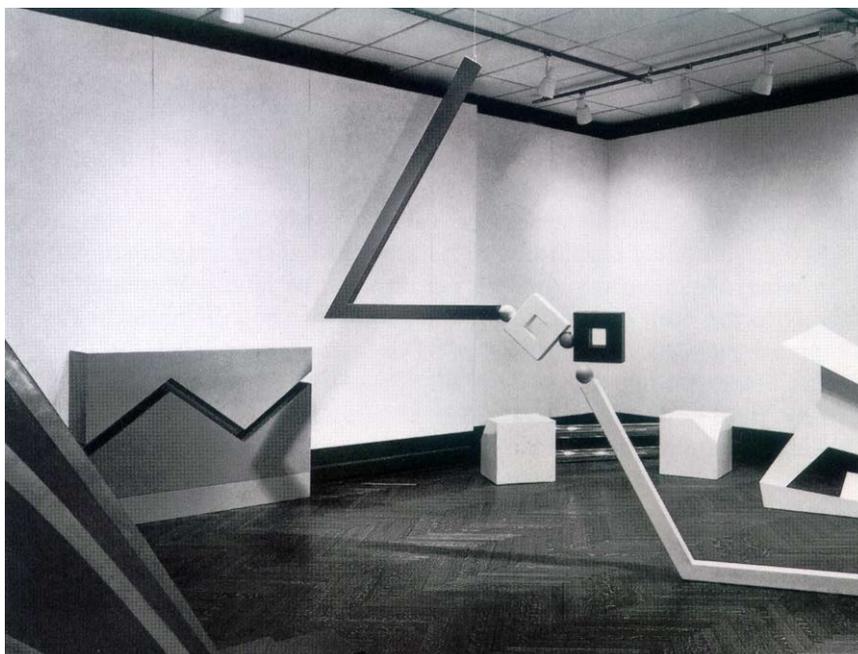


fig.39 Vista de la exposición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (*Estructuras primarias: Escultores Americanos y Europeos Jóvenes*) Jewish Museum, New York, 1966, de izquierda a derecha: Phillip King, *Through*, 1966, John McCracken, *Manchu*, 1965, Michael Todd, *Viet*, 1966, David Gray, *LA/2*, 1965, David may, Izzard, 1966.

listas no les interesaba la escultura, que consideraban demasiado conectada a las cuestiones físicas. Greenberg, en su artículo titulado de *Modernist Painting* (El pintor modernista) de 1960, señala que cualquier rastro reconocible, existente en un espacio bidimensional, lo reconduce hacia un espacio tridimensional, por lo tanto, con asociaciones escultóricas.

*“La tridimensionalidad pertenece a la escultura, y para salvaguardar su autonomía la pintura tiene que separarse de todo lo que pueda compartir con la escultura. Y es en el curso de este esfuerzo, y no tanto – lo repito – para excluir lo representacional y lo “literal”, que la pintura se ha hecho abstracta.”*<sup>138</sup>

Para Greenberg el minimalismo se confundía con la innovación, con lo incomprendible, lo que daba más origen a extraños efectos que a cualidades consideradas esenciales en el arte.

138 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“There-dimensionality is the province of sculpture, and for the sake of its own autonomy painting has had above all to divest itself of everything it might share with sculpture. And it is in the course of its effort to do this, and not so much – I repeat – to exclude the representational or the “literary”, that painting has made itself abstract.”* GREENBERG, Clement, cita extraída de HARRISON, WOOD, 1992, op. cit. p. 756.

*“Las obras minimalistas son legibles como arte, como casi todo hoy en día, incluidas una puerta, una mesa, o un hoja de papel en blanco.”<sup>139</sup>*

Greenberg popularizó la idea de una pintura modernista. Para este crítico la esencia del modernismo es la utilización de los métodos característicos de una disciplina con el objetivo de criticar esa misma disciplina, para que se apoye con más seguridad en su campo específico.

*“Con el arte minimal, las experiencias formalistas alcanzaron su cenit a la vez que, desde ellas mismas, se gestaron otras que implicaron la superación de sus principios o, al menos, una clara contestación de éstos. De ahí que se pueda considerar al minimalismo tanto expresión última del formalismo como detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del llamado posminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte.”<sup>140</sup>*

La provocación conceptual del minimalismo abrió un nuevo campo en el mundo del arte, de exploración continua de la obra en el presente, “rompe con el espacio trascendental del arte más moderno (si no con el espacio inmanente del *ready-made* dadaísta o el relieve constructivista). El minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una palabra, con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se relocaliza entre los objetos y se redefine en términos de lugar. En esta transformación el espectador, negando el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y al ahora; y en vez de escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias preceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Ésta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura.”<sup>141</sup>

<sup>139</sup> Ibid, cita extraída de FOSTER, 2001, op. cit. p. 42.

<sup>140</sup> GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza., Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 28.

<sup>141</sup> FOSTER, 2001, op. cit. pp. 40 y 42.

## 2.6.1 El lenguaje de los escultores minimalistas

“1. El mundo es todo lo que acaece. 2. Lo que acaece, el hecho, es la existencia de los hechos atómicos. 3. La figura lógica de los hechos es un pensamiento. 4. El pensamiento es la proposición con significado. 5. La proposición es un valor de verdad de la proposición elemental. (La proposición elemental es una función de verdad de sí misma.) 6. La forma general de una función de verdad es:  $[P, \xi, N (\xi)]$ . Esta es la forma general de la proposición. 7. De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.”<sup>142</sup>

La filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein<sup>143</sup> y sus escritos, tanto el *Tractatus Logico-Philosophicus* de 1918 como las *Philosophical Investigations*, publicado póstumamente en 1953, ejercieron una influencia importante sobre muchos de los artistas del arte minimalista, así como, más tarde, del arte conceptual. Para Wittgenstein todos los problemas metafísicos tienen su origen en una mala utilización del lenguaje común, por eso dichos problemas tenían que ser manejados como si se tratase de una enfermedad.

142 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “1. O mundo é tudo o que é o caso. 2. O que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas. 3. A imagem lógica dos factos é o pensamento. 4. O pensamento é a preposição com sentido. 5. A preposição é uma função de verdade das proposições elementares. (A preposição elemental é uma função de verdade de si própria.) 6. A forma geral de uma função de verdade é  $[P, \xi, N (\xi)]$ . Esta é a forma geral da preposição. 7. Do que se não pode falar, é melhor calar-se.” WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1918, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2ª edição revista, 1995, ISBN 972-31-0383-4, pp. 29, 38, 52, 81, 117, XXXV.

143 Ludwig Wittgenstein, filósofo austriaco (1889-1951) “es, posiblemente, el filósofo del siglo XX que ha tenido un mayor impacto sobre la filosofía académica. Aunque en el ámbito de la filosofía anglosajona (que en los años sesenta estuvo claramente dominada por su pensamiento) su influencia actual es menos obvia, sigue siendo el referente básico respecto al que mucha de la producción contemporánea se define en ámbitos tan diferentes como la teoría del significado, la filosofía de la mente o la epistemología.” Ludwig Wittgenstein, PRADES, José Luis, BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*, Visor, Madrid, 2ª edición, 1999. *Philosophical Investigations* (Investigaciones filosóficas) ha sido una de sus obras más importantes, origen de la corriente denominada filosofía analítica, que centra su reflexión en el estudio del lenguaje como único modo de resolver los problemas filosóficos. *Tractatus Logico-Philosophicus* de 1918 ha sido según Marchán Fiz “auténtico manifiesto de la vanguardia filosófica, de L. Wittgenstein, [...] quienes propugnan por primera vez que el lenguaje en cuanto tal debe ser el objeto central y crucial de la investigación filosófica.” MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna – De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 3ª reimpresión, 2000, ISBN 84-206-7064-2, p. 231.

*“El Tractatus Logico-Philosophicus del profesor Wittgenstein, venga o no a probarse que es la verdad suprema de los temas que trata, merece seguramente en virtud de su inspiración, profundidad y alcance, ser considerado un acontecimiento importante en el mundo de la filosofía. Partiendo de los principios del simbolismo y de las relaciones necesarias entre las palabras y las cosas, acaba por aplicar el resultado de esta investigación a las ramas tradicionales de la Filosofía, mostrando en cada caso cómo la filosofía tradicional y las soluciones tradicionales proceden de la ignorancia de los principios del simbolismo y de un uso impropio del lenguaje.”<sup>144</sup>*

“El Tractatus defiende una concepción pictórica, según la cual el sentido de una proposición viene dado exclusivamente por los hechos posibles — entendidos como posibles combinaciones de objetos — que la harían verdadera.”<sup>145</sup> Es a partir de la determinación del significado, de la lógica y de la relación empírica y no-empírica del contemplador, o del yo, con el mundo que el minimalismo encuentra todas las formas de retórica que se conectan como ‘vacías’. Así pues, en este subcapítulo se hace un análisis de los escultores del arte minimalista que manifestaron esa característica, a veces tan criticada.

Donald Judd, Robert Morris (1931), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935) y Sol LeWitt fueron cinco de los primeros minimalistas con un protagonismo más activo, no sólo por sus exposiciones individuales y colectivas, sino además por los numerosos artículos y entrevistas que se dirigieron respectivamente. No obstante, como ya se ha mencionado anteriormente, éstos siempre prefirieron no considerarse vinculados al minimalismo ni a otro movimiento. “¿En qué sentido puede calificarse su obra como minimal? -le preguntó un periodista italiano a Carl Andre- Su respuesta fue: “Sólo en el sentido que sugeriría una “m” minúscula,

<sup>144</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “O Tractatus Logico-Philosophicus do Sr. Wittgenstein, venha ou não a provarse que é a verdade suprema acerca dos temas que trata, merece com certeza, em virtude da sua inspiração, profundidade e alcance, ser considerado um acontecimento importante no mundo da Filosofia. Partindo dos princípios do Simbolismo e das relações necessárias entre as palavras e as coisas, acaba por aplicar o resultado desta investigação aos ramos tradicionais da Filosofia, mostrando como em cada caso a Filosofia tradicional e as soluções tradicionais resultam da ignorância dos princípios do Simbolismo e de um uso impróprio da linguagem.” RUSSEL, Bertrand, Introdução, extraído de WITTGENSTEIN, 1995, op. cit. p. 1.

<sup>145</sup> PRADES, en BOZAL, 1999, op. cit. p. 27.

ya que “Minimal” con mayúscula es el nombre de un movimiento inexistente, creado por los críticos...”<sup>146</sup>

La Green Gallery, galería abierta en 1960 por Dick Bellamy<sup>147</sup>, exhibió hasta su clausura en 1965 una gran variedad de exposiciones de artistas que de alguna forma estaban relacionados con todos los movimientos surgidos en esta década: las esculturas de Mark Di Suvero (1933), el abstraccionismo de Larry Poons (1937) y Kenneth Noland (1924), el *pop art* de James Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, George Segal e incluso el neo-dadá y el neo-surrealismo.

En concreto, la exposición colectiva *New Work: Part I*, realizada en la Green Gallery (*fig.40*) en 1963, presenta obras de Judd, Morris y Flavin, entre otros.<sup>148</sup>



*fig.40* Vista de la exposición *New Work: Part I*, (Nueva York trecho I) Green Gallery, New York, 1963.

### 2.6.1.1 Donal Judd, los objetos específicos

Donald Judd presenta su primera construcción, *Untitled* (*fig.41*), en 1962. En 1965 Judd acuñó el término *Specific Object* (Objeto Específico): título de un tex-

<sup>146</sup> ANDRE, Carl, cita extraída de *MINIMAL ART*, Fundación Juan March, Madrid, Enero-Marzo, 1981, s.p.

<sup>147</sup> Dick Bellamy fue el primer director de la Hansa Gallery en Greenwich Village, galería fundada por alumnos de Hans Hofmann en 1952.

<sup>148</sup> En esta exposición han participado: Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Lucas Samaras, Larry Poons, Ellsworth Kelly, Yayoi Kusama, Walter Darby Bannard, Milet Andrejevic.

to que publica en el *Arts Yearbook*, nº 8, New York, (véase apéndice documental: 7.2.6 *Specific Objects*, (1965) – Donald Judd ). Allí defiende la idea de que el arte moderno de entonces no era ni pintura ni escultura, sino un *three-dimensional work* (obra en tres dimensiones).

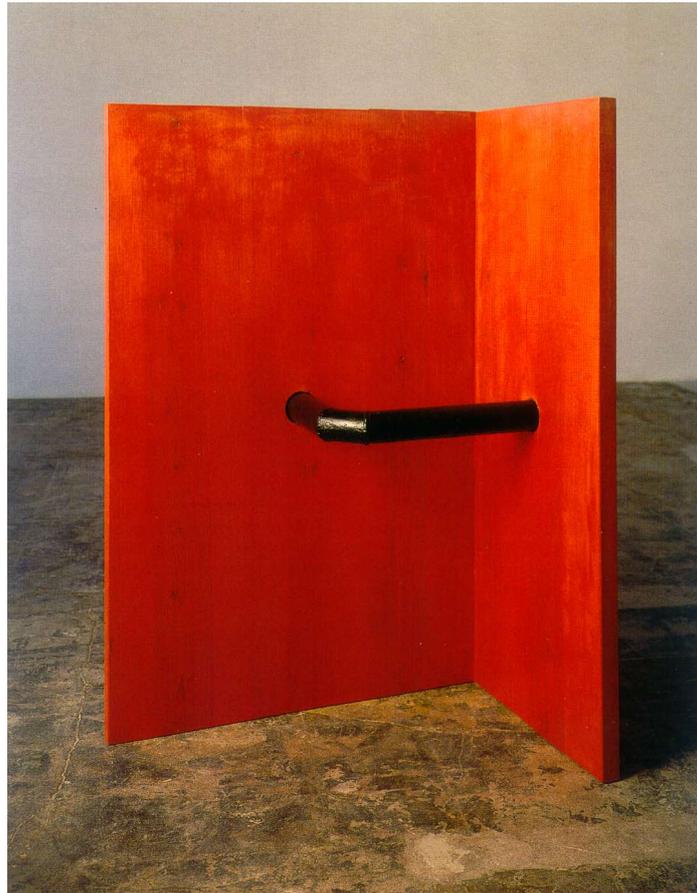


fig.41 Donald Judd - *Untitled*, (Sin título), 1962, óleo rojo cádmio luminoso con tubo de metal esmaltado en negro, col. Donald Judd.

En este artículo, Judd describe lo que más tarde se llamaría arte minimalista, denominación que, como ya señalamos, Judd desaprobaba. Este artista buscaba en sus objetos el vacío, la ausencia de significado y la esencia basada en un método empírico, rechazando reflexiones conceptuales previas.

Judd comenzó su carrera como artista haciendo pintura figurativa, con trabajos que tuvo oportunidad de presentar en New Jersey en 1952, cuando por primera vez participa en una exposición. A principios de los años sesenta “consiguió superar la ilusión de tridimensionalidad de la pintura y llevar a cabo sus exi-

gencias respecto al arte realizando “objetos” innovadores.”<sup>149</sup> A partir de 1964, Judd empieza a trabajar con materiales industriales, que debido a su estructura homogénea le permiten evitar la autoría personal, de este modo crea objetos que a veces han sido catalogados como conceptuales. La disposición y la utilización de colores en sus obras eran subjetivas, en un intento de liberarse de las concepciones jerárquicas.

En suma, “complejidad visual” es el término más utilizado para describir la obra de Judd. En ella, el espacio cultural donde se sitúa la obra y su propio espacio se asemejan, dado que para este artista la arquitectura, el arte y la vida funcionan de una forma intrínseca.

#### 2.6.1.2 Robert Morris, notas sobre la escultura

Robert Morris, que también participó en la exposición *New Work: Part I* y más tarde en la ya mencionada *Shape and Structure*, es considerado uno de los principales representantes del minimalismo. Al igual que Judd, Morris empezó su carrera como pintor, ahora que su trayectoria seguirá una línea diferente, pues se apoyaba en las ideas de Jackson Pollock y del expresionismo abstracto.

La obra de Morris se relaciona con la tensión entre el espacio interior y espacio exterior que podíamos observar en la obra de Judd, pero también con el ilusionismo escultural, o dicho de otro modo, con el espacio metafórico del que los escultores minimalistas prescindían, aunque en este caso sustituyendo el espacio exterior por el cuerpo humano, por tanto con una perceptible relación con el trabajo de Pollock.

Como Judd, Morris expresa su idea de “formas unitarias”: el objeto o la obra de arte debería entenderse como una unidad. En su caso, la cuestión fundamental reside en el posicionamiento y el comportamiento del observador ante el objeto, como claramente manifiesta en su texto *Notes on Sculpture*, publicado en *Artforum* en 1966 (véase apéndice documental: 7.2.7 *Notes on Sculpture (1966)* – Robert Morris).

<sup>149</sup> REINHOLD, Frederike, en *MINIMAL-MAXIMAL, el minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999, ISBN 84-453-2431-4, p. 152.

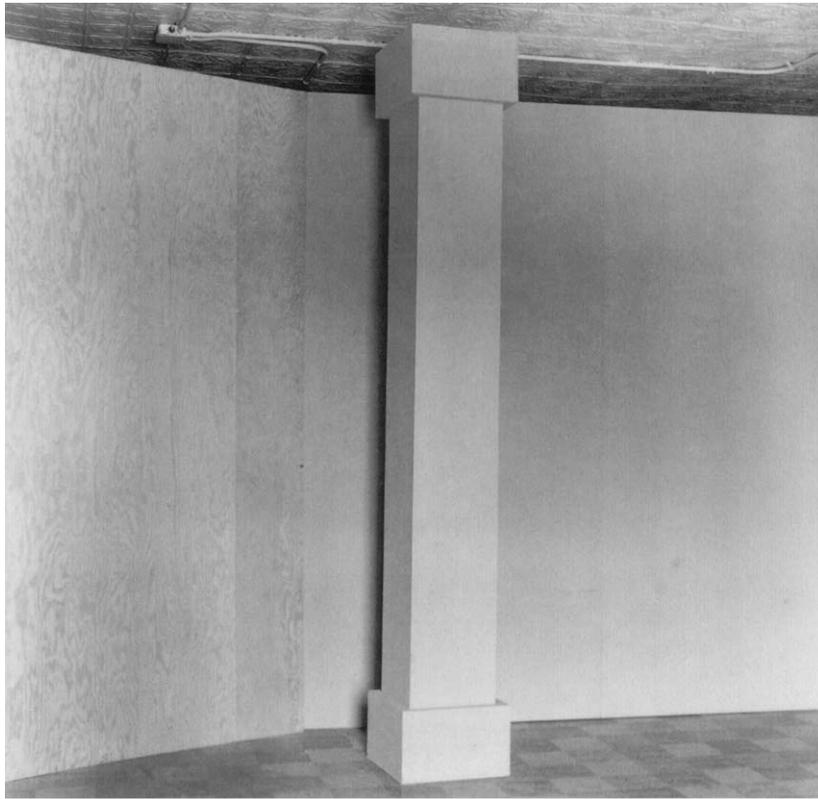


fig.42 Robert Morris - Column, (Columna), 1961, destruido.

Para la exposición *New Work: Part I*, Morris presenta *Column* de 1961 (fig.42), que constituye la continuidad de una obra presentada por primera vez como una performance, la *Box for Standing* (fig.43), en el *Living Theatre* de Nueva York, en 1961. Durante los siete minutos de esta presentación, una columna hueca pintada de gris aparecía sola en escena, manteniéndose tres minutos y medio de pie para enseguida tumbarse en el suelo, donde permanecía el tiempo restante. Morris se encontraba dentro de la columna. “La columna ha sido la base de gran parte del pensamiento subsecuente de Morris sobre la escultura.”<sup>150</sup>

En definitiva, la columna surge como una obra autónoma “en el sentido de ser una unidad auto-continente para la formación de la *gestalt*, el todo indivisible e indisoluble, los principales términos estéticos no se sitúan en el interior, sino que dependen del objeto autónomo y existen como variables independientes que

150 KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 283.



fig. 43 Robert Morris - *Box for Standing* (Caja para estar de pie), 1961, destruido.

encuentran su definición específica en un espacio y una luz concretos y en el punto de vista físico del observador. Sólo un aspecto de la obra es inmediato: la aprehensión de la *gestalt*. La experiencia de la obra necesariamente se da en el tiempo.”<sup>151</sup>

### 2.6.1.3 Dan Flavin, la luz y el espacio

La primera vez que Dan Flavin utilizó lámparas fluorescentes fue en una exposición titulada *Some light* (Alguna luz), en la Kaymar Gallery, en 1964. Aunque, esta interrelación entre el espacio y la luz ya está presente en la exposición colectiva *New Work: Part I* de 1962, donde Flavin expuso su *icon V* (*Coran's Broadway Flesh*) (Icono V, La carne de la Calle Ancha del Corán). Así pues, los iconos de Flavin eran cajas cuadradas con lámparas eléctricas monocromáticas, que colga-

<sup>151</sup> MORRIS, Robert en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 382.

ban algunas con textos o con imágenes; y por eso, eran susceptibles de ser leídas como arte abstracto, o incluso próximas al cubismo y a los colages dadaístas.

Los iconos de Flavin eran “obras en las que establecía un diálogo entre la pintura y la luz artificial, una luz incandescente, y que aparecían imbuidas de significados espirituales y místicos.”<sup>152</sup>

*“La yuxtaposición utilizada por Flavin de palabras y objetos extraídos fuera de sus contextos o asociaciones más comunes, sugiere aquí un recuerdo, en sus primeros objetos, del legado histórico del colage cubista y dadaísta. Aunque Flavin insistía en que la relación entre su trabajo y el arte dadaísta era muy distante, esta observación no tiene en cuenta el uso que hizo de objetos encontrados y que comenzó a finales de los cincuenta – una fórmula que llevó a que los primeros observadores exclamasen “¡Duchamp!”, cuando veían su obra.”<sup>153</sup>*

En los iconos así como en sus trabajos anteriores — dibujos caligráficos y pinturas con relieve desarrollados entre 1959 y 1962 — Flavin revela un paralelismo con figuras trágicas características de un pasado modernista romantizado.

A partir de 1964, Flavin empieza a trabajar con tubos Fluorescentes, enfrentando la materialidad del objeto (el tubo) con la inmaterialidad (la luz). Al colocar tubos de luz incandescentes, escogidos a propósito por su aspecto industrial, en una galería de arte, y “aceptando la responsabilidad de crear obra de arte”<sup>154</sup>, Flavin asume su distanciamiento del concepto de azar dadaísta, lo cual será motivo de censura por parte de los críticos de arte de entonces.<sup>155</sup> Flavin se justificaba:

<sup>152</sup> GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 162.

<sup>153</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*Flavin’s juxtaposition of words and objects removed from their usual contexts and associations here suggests a memory, in his earliest objects, of the historical legacy of cubist and dadaist collage. Although Flavin insisted that the connection between his work and dada was remote, this hindsight view overlooks his use of found objects starting in the late fifties – a formula that caused early viewers to cry “Duchamp!” upon seeing his work.*” MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University, New Haven, London, 2001, ISBN 0300081553, p. 97.

<sup>154</sup> LIPPARD, Lucy, en *Ibid.* p. 99.

<sup>155</sup> Como ha sido el caso de Lucy Lippard, que situaba a Flavin, minusvalorándole, en un grupo de artistas que hacían “esculturas coloridas”.



fig.44 Vista de la exposición *Fluorescent light*, (*Luz fluorescente*) de Dan Flavin, en la Green Gallery, New York, 1964.

*“Yo no he tratado de bromear ni de comprobar deliberadamente lo que es arte o no. Lo he declarado así de una forma definitiva y directa.”*<sup>156</sup>

El material que Flavin utilizaba en sus objetos era, además de la luz, el espacio, trabajado con la colocación de puntos estratégicos de iluminación que creaban una ilusión de luz natural y, al mismo tiempo, sugería significados espirituales y místicos. “La luz, sin embargo, no se contentaba con saturar el muro; invadía el espacio, lo transformaba, lo desintegraba y reconstruía de nuevo.”<sup>157</sup>

Así, en 1964, para su exposición en la Green Gallery (*fig. 44*), Flavin utiliza solamente tubos fluorescentes. Para Flavin este material sugería una nueva forma de composición estándar, ya que las dimensiones de los tubos tienen las medidas de mercado y los colores son siempre los mismos, posibilitando un sinnúmero de composiciones.

En un texto de Robert Smithson (1938-1973) titulado *La entropía y los nuevos monumentos*, aparecido por primera vez en la revista *Artforum* en Junio de 1966,

<sup>156</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*I have not tried to tease and to test deliberately about what was art and not. I have declared it so definitely and openly.*” FLAVIN, Dan, tomado de MEYER, 2001, op. cit. p. 98.

<sup>157</sup> GUASCH, 1997, op. cit. p. 162.



fig.45 Dan Flavin – Monument for V. Tatlin, (Monumento para V. Tatlin), 1966, Luz blanca fluorescente, col. Reinhard Onnasch..

(véase apéndice documental: 7.2.8 *La entropía y los nuevos monumentos (1966)* – Robert Smithson) éste hace una analogía entre tiempo y espacio en tanto que forma escultórica esencial en los monumentos de Flavin (fig.45).

#### 2.6.1.4 Carl Andre, la idea en la escultura minimalista

*“El significado del arte no es transmitir un mensaje como un telegrama. No hay ninguna idea detrás de la obra de arte: la misma obra de arte es la idea. [...] Para mí el minimal significa simplemente la mayor economía para alcanzar los fines más grandes. [...] Mis obras tienen como objetivo dar placer y nada más.”*<sup>158</sup>

<sup>158</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “The meaning of art is not to transfer a message like a telegraph. There is no idea behind the artwork; the artwork itself is the idea. [...] Minimal means to me only the greatest economy in attaining the greatest ends. [...] My works are intended to give pleasure, nothing else” ANDRE, Carl, en, *MINIMAL-MAXIMAL, el minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999, ISBN 84-453-2431-4, p. 81.



fig.46 Vista de la instalación *Equivalentes I-VIII*, (*Equivalentes I-VIII*) de Carl Andre.

Los ladrillos en el suelo de Carl Andre han sido considerados por los críticos de arte como neo-dadá *ready-made*. Andre los presentó por primera vez en 1964 en el suelo de la Dwan Gallery<sup>159</sup> en una exposición conjunta con Judd y Morris.

En 1966, Andre hace una exposición individual en la Tibor de Nagy Gallery, donde presenta de forma más consolidada sus esculturas minimalistas realizadas en ladrillo. Tras el cierre de la exposición, David Bourdon hace referencia en un artículo a lo que significa el después de la exposición: las instalaciones como *Equivalentes I-VIII* (fig.46) se desmantelaron y lo que queda, según Bourdon, es la idea. Asimismo, para Lucy Lippard la exposición de ladrillos es una clara aproximación al conceptualismo.

*Equivalentes* motivó la discusión abierta en los discursos por los *ready-made* sobre la definición de obra de arte, la relación de la estética con los valores económicos y, como señala Ursula Meyer, sobre la institucionalización de la neovanguardia en los años sesenta, además del apoyo institucional para estas nuevas actitudes.<sup>160</sup>

159 Virginia Dwan abrió la Dwan Gallery en 1951 en Los Angeles, más tarde abriría una sucursal en Nueva York, que cierra en 1971. En esta galería se hizo la exposición colectiva *IO*, en 1966, en la que participaron Judd, Flavin, Andre, Morris, Smithson, Ad Reinhardt, Martín, Baer y Steiner.

160 MEYER, Ursula, *Conceptual art*, A Dutton Paperback, E.P. Dutton, New York, 1972, p. 192.

No obstante, Carl Andre “ se considera a sí mismo como uno entre los clásicos del arte minimal, no tanto por la apariencia minimal de sus esculturas, sino más bien por lo minimal del significado. [...] Andre quiere añadir al mundo algo que antes no existía. Eso es todo.”<sup>161</sup> Carl Andre es considerado como uno de los cofundadores del arte minimal dado que concibe la escultura en primer lugar como forma, después como la estructura para llegar al “lugar” y por último como la concepción del espacio, como lo habían hecho, pero de manera distinta, Judd, Morris y Flavin. Al cubrir el suelo con ladrillos, de modo que profundiza la concepción del espacio al dejar algunos huecos, Andre corta el espacio y crea lugares autónomos.

*“Yo comencé generando formas, después generando estructuras, después generando lugares. Un lugar en este sentido es un pedestal para el resto del mundo.”*<sup>162</sup>

Los ‘lugares’ de Andre son herederos de la concepción escultórica de Brancusi, concretamente de la *Columna sin fin* (fig.7), donde el pedestal forma parte de la escultura, como sucede en la percepción del visitante al entrar en los túmulos milenarios o en *Stonehenge*.

En la exposición *Primary Structures*, Andre presentó una pieza sobre el suelo: un tablero formado por 137 ladrillos refractarios. Sobre esta obra comentó: “Lo que estoy haciendo es poner la *Columna sin fin* de Brancusi en el suelo en lugar de situarla en el cielo.”<sup>163</sup>

Las esculturas de Carl Andre se manifiestan en la modernidad a través de esta asimilación de concepciones escultóricas del siglo XX y de la teoría del lugar. Según Deeck, Andre “conquistó un lugar totalmente autónomo para la escultura minimalista, tanto en el plano físico como en el intelectual: ese lugar se encontraba entre la escultura tradicional, representativa, y la arquitectura, que

<sup>161</sup> BAMMING, Manuel, en *MINIMAL-MAXIMAL*, 1999, op. cit. p. 80.

<sup>162</sup> ANDRE, Carl, en *Ibid.* p. 81.

<sup>163</sup> ANDRE, Carl en GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 163.

hace referencia al espacio. [...] Las esculturas de Carl Andre remiten en primera instancia a sí mismas y al espacio que ocupan; después, hacen que quien las observa y utiliza se concentre en sí mismo. Tiene que contentarse sin otra historia o narración que la que emana de su propia experiencia tanto corporal como intelectual, es decir, estética.”<sup>164</sup>

### 2.6.1.5 Sol LeWitt, párrafos sobre el Arte Conceptual

Sol LeWitt, considerado por críticos e historiadores de arte como uno de los máximos representantes del arte minimalista, expone por primera vez sus estructuras modulares pintadas de blanco en 1966, en la Dwan Gallery de Nueva York. LeWitt llama a sus objetos tridimensionales estructuras, con la finalidad de diferenciar su obra tanto de las esculturas tradicionales como de las modernas. En cierta medida, las estructuras de LeWitt dieron origen al término “estructuras primarias”, denominación con la que tituló la exposición *Primary Structures*. Las estructuras primarias, “ponen al descubierto sus estructuras básicas sin hacer referencia a un significado externo, es decir, no representan nada más que a sí mismas.”<sup>165</sup>

A partir de 1966, LeWitt empieza a utilizar solamente el color blanco en sus estructuras, aunque en trabajos anteriores utilizaba también el negro, pero lo fue dejando de lado porque, según LeWitt, se asemejaba demasiado al expresionismo abstracto. El blanco era el color menos expresivo que podía imaginar, retomando así la máxima de los viejos modernistas sobre el blanco como ausencia de color. Otra razón por la que LeWitt utilizó el blanco reside en la fácil lectura de las geometrías, ya que, justificaba, el negro no facilita la lectura de las formas. El blanco fue para LeWitt como el gris había sido para Morris o el rojo para Judd: una tonalidad neutra, reveladora de las formas.

Además de la utilización casi obsesiva del blanco, la luz era en sus estructuras un factor de gran importancia; como Flavin, LeWitt trabajaba el espacio envolvente. Pero en su caso, a través de luces fuertes, de modo que creaba la sombra de

<sup>164</sup> DEECKE, Thomas, en MINIMAL-MAXIMAL, 1999, op. cit. p. 80.

<sup>165</sup> Ibid. p. 171.

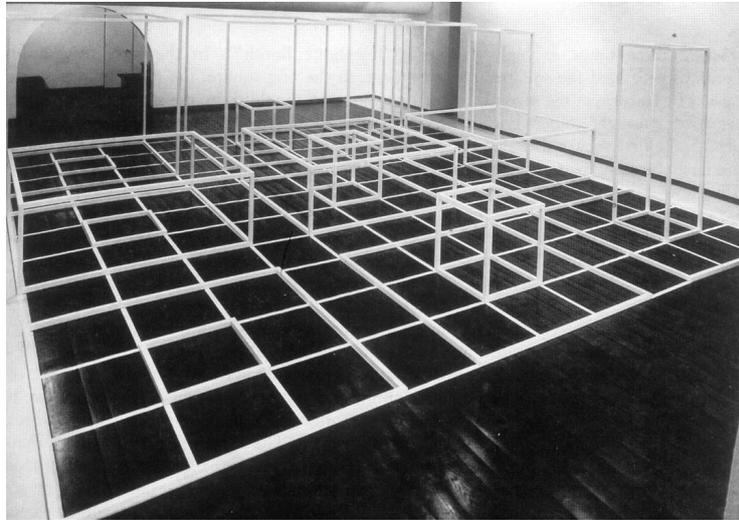


fig.47 Sol LeWitt - *Serial Project # I, (Set A)*, (*Proyecto serial # I (Serie A)*), 1966, col. privada.

la estructura en el espacio. Por otra parte, la forma más utilizada por LeWitt fue el cubo, por ser la menos emocional de todas las formas, que solía estar abierto para que se pudiera tener una percepción clara de su estructura.

Sobre la exposición de LeWitt, James Meyer escribió:

*“Desde un punto de vista superficial, la exposición de la Dwan debe haber dado la impresión de ser la última manifestación de la visión minimalista, la reducción más descomprometida, la más radical de todas.”*<sup>166</sup>

Tras esta exposición, LeWitt comienza a sentirse harto del literalismo y de la teoría del reduccionismo, manifestando su desaliento en *Serial Project # I*, de 1966 (fig.47).

En esta obra, LeWitt empieza por hacer una estructura cuadrada en el suelo, con 169 divisiones también cuadradas. En estas divisiones crea un esquema para la eventual colocación de unidades, todas ellas pintadas de blanco y según patrones previamente definidos. *Serial Project # I* surge en varios locales y con diferentes

166 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “At a superficial glance, the Dwan Show must have seemed the latest manifestation of the minimal look, the most uncompromising, the most radical reduction of all.” MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University, New Haven, London, 2001, ISBN 0300081553, p. 202.

formas (figs. 48 y 49), y fue publicado como texto y como invitación para una exposición en la Dwan Gallery en 1967. Así pues, a través de todas estas mutaciones LeWitt se aproxima al conceptualismo.

En 1967 LeWitt escribió para *Artforum* el texto *Paragraphs on Conceptual Art* (Parágrafos sobre el arte conceptual, véase apéndice documental: 7.2.9 *Paragraphs on Conceptual Art (1967) - Sol LeWitt*) y en 1969 *Sentences on Conceptual Art* (Sentencias en el arte conceptual).

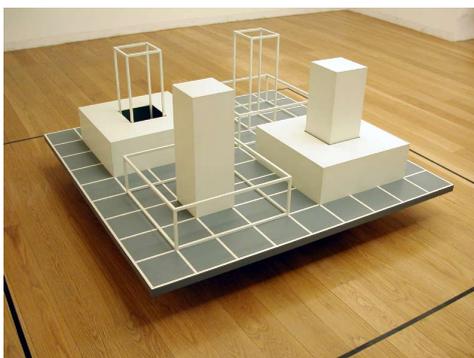


fig.48 Sol LeWitt - *Untitled, Part Set ABCD*, (Sin título, Conjunto Serie ABCD), 1968, col. Reinhard Onnasch.

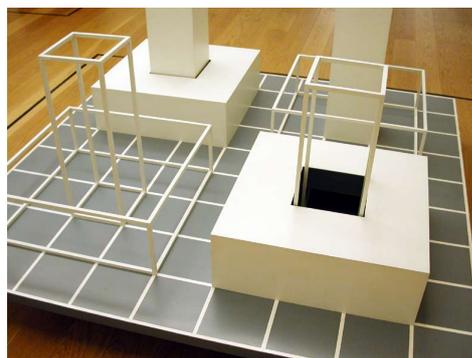


fig.49 Sol LeWitt - *Untitled, Part Set ABCD*, (Sin título, Conjunto Serie ABCD), 1968, col. Reinhard Onnasch.

En 1967 Sol LeWitt centraba su interés en la desmitificación progresiva del objeto a favor del concepto: “En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte.”<sup>167</sup>

167 LEWITT, Sol, en MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 250.

### III La diversidad en el campo escultórico, la antiforma y lo procesual

*“Casi todo el mundo está de acuerdo en lo que respecta al arte de los años setenta. Es un arte diversificado, escindido, sectario. Al contrario que en el arte de anteriores décadas, su energía no parece fluir a través de un único canal que pueda identificarse con un término sintético como “expresionismo abstracto” o “minimalismo”. Desafiando la noción de esfuerzo colectivo implícita en la idea de un “movimiento” artístico, el arte de los setenta se enorgullece de su dispersión.[...]”*

*Tanto los críticos como los artistas recientes han cerrado filas en torno a este “pluralismo” de los años setenta. Pero, ¿qué significa realmente esa noción de multiplicidad? Es evidente que los distintos miembros de esa lista no se parecen entre sí. Si existe una unidad, no se fundamenta en la tradicional idea de “estilo”. ¿Es la ausencia de un estilo colectivo una señal distintiva? ¿O son estos términos posibles manifestaciones de alguna otra cosa? ¿Marchan todos estos distintos “individuos” en la misma dirección, aunque lo hagan a un ritmo bastante diferente de lo que llamamos estilo?”<sup>1</sup>*

Lo que es considerado como escultura ha cambiado de una forma vertiginosa a lo largo del siglo XX. Como hemos venido señalando hasta ahora, las transformaciones de la escultura comprenden desde la desaparición del pedestal hasta su deconstrucción formal. La escultura a partir de finales de los años sesenta e inicios de los setenta ha pasado a utilizar “cosas bastantes sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto.”<sup>2</sup>

En este capítulo analizaremos esta amplia elasticidad en el campo escultórico, con ello abordaremos los rasgos más sobresalientes del *land art*, del *earth art*, del arte *povera*, del *body art* y del *conceptual art*. En todos estos movimientos, o

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind, Notas sobre el Índice, tomado de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985; ed. cast., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, ISBN 84-206-7135-5, p. 209.

<sup>2</sup> KRAUSS, 1996, op. cit. p. 289.

mejor dicho, en todas estas variedades de experiencias “las interrelaciones son complejas. Por ello es difícil delimitar los campos que aparecen normalmente coexistiendo en exposiciones y publicaciones. Así que cualquier operación disecional es relativa y debe tener en cuenta lo que las asemeja y lo que las diferencia. Tampoco debe descuidar las implicaciones y los puntos de contacto entre las mismas.”<sup>3</sup>

En la historia del arte es recurrente la reacción ante una situación en plena ascensión o euforia. Las primeras corrientes antiformalistas surgen en Estados Unidos como contestación al arte minimal. Aunque en este caso, las primeras reacciones surgieron dentro del propio movimiento o de artistas conectados con él. Véase como ejemplo de ello el texto *Notes on sculpture* (1966) de Robert Morris, ya mencionado en el segundo capítulo. Sobre esta situación y sobre las nuevas consideraciones en torno al objeto artístico, Morris escribió:

*“El objeto sensible, resplandeciente de relaciones internas, ha tenido que ser rechazado. Pero el que estas diversas consideraciones tengan que ser tomadas en cuenta con vistas a que el objeto conserve su posición como término en una situación ampliada difícilmente indica una falta de interés por el objeto como tal. Sólo quiere decir que la preocupación ahora se sitúa en el mayor control y/o cooperación de la situación total. El control es necesario si las variables de objeto, luz, espacio y cuerpo deben funcionar. El objeto en sí mismo no por eso resulta menos importante. Simplemente se ha hecho menos auto-importante.”*<sup>4</sup>

Para Morris, la nueva escultura era definida por la utilización de materiales no rígidos, como el fieltro, la lona, líquidos, cuerdas, etc., así como por las leyes de la gravedad y del azar. En 1968, Morris organiza en un almacén de la galería Leo Castelli en Nueva York la exposición *Nine at Leo Castelli*, (figs.50 y 51), una muestra que sería considerada la exposición-manifiesto de la antiforma<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 211.

<sup>4</sup> MORRIS, Robert, *Notes on sculpture*, 1966, en *Ibid.* p. 382.

<sup>5</sup> En esta exposición Morris reunió a artistas como: Giovano Anselmo, Gilberto Zorio, Eva Hesse, Bruce Nauman, Richard Serra y Keith Sonnier.



fig.50 Vista de la exposición *Nine at Leo Castelli*, (*Nueve en Leo Castelli*) en el almacén de la galería Leo Castelli, Nueva York, 1968.



fig.51 Vista de la exposición *Nine at Leo Castelli*, (*Nueve en Leo Castelli*) en el almacén de la galería Leo Castelli, Nueva York, 1968.

Pero, la crítica de arte Lucy Lippard<sup>6</sup> constató en 1966 que dentro del propio minimalismo empezaban a surgir las primeras discusiones que originaron luego las corrientes antiformalistas, más conocidas como post-minimalistas. Lippard organizó también por la misma época una exposición titulada *Eccentric*

<sup>6</sup> Véase LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York, 1973, ISBN 0-262-01173-5.

*Abstraction* (Abstracciones excéntricas)<sup>7</sup> en la Fischbach Gallery de Nueva York. En noviembre de ese mismo año, Lippard publica un texto en la revista *Arts International* con el mismo nombre que la exposición. Aunque el texto y la exposición surgían como alternativa al arte minimal “que según ella había levantado una nueva clase de monumento funerario, se mostró defensora de un arte que, aún sin renunciar a ciertos componentes minimalistas, introducía el humor y la incongruencia, al tiempo que reivindicaba un componente sensualista y exótico.”<sup>8</sup>

Los artistas presentes en esta exposición, hasta entonces prácticamente desconocidos, trabajaban con materiales flexibles, con formas sensuales y con materiales capaces de provocar sensaciones en el espectador, al contrario que en el minimalismo. No obstante, la apariencia formal de esas obras fue descrita como fea y vacías, dado que los colores y los materiales que utilizaban eran neutros, como el látex, los plásticos transparentes, los ganchos, las cuerdas, etc. Así pues, Lippard calificó estos trabajos de ‘excéntricos’.

La ya mencionada exposición *Nine at Leo Castelli* reunió a un grupo de artistas americanos de la tendencia antiformal y a artistas europeos relacionados con el arte povera. Esta exposición demuestra un cambio profundo, dado que, al contrario que el arte minimal, las obras se relacionan de una forma distinta con el entorno y los objetos se convierten en símbolos de un proceso-acción. Las obras surgen con un aspecto más pictórico que escultórico, como en *Splashing* (fig.52). Esta obra efímera de Richard Serra consistía, como su título refiere, en salpicaduras de plomo en el suelo y en la pared de la galería, en un gesto expresionista y pictórico.

La exposición causó un cierto descontento, además de alguna sorpresa por parte de la crítica. Pues, para ciertos críticos, el que las obras tuviesen que ser destruidas chocaba con la idea del objeto y de la forma artística, que después de expuesto

<sup>7</sup> En *Eccentric Abstraction* participaron Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier y Lincoln Viner.

<sup>8</sup> GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 168.

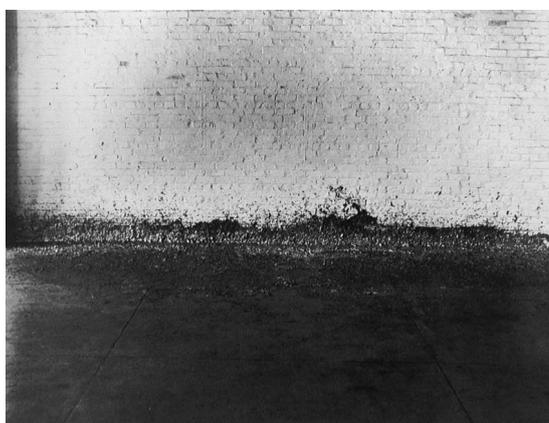


fig.52 Richard Serra, *Splashing*, (salpicaduras), 1968, plomo, 45,7 x 792,5 cm, instalado en el almacén de la Galería Leo Castelli, destruido.

se desmantela y traslada al taller del artista. Otros señalaron aspectos más positivos, como la superación de las limitaciones de la forma, que traspasaba las cuestiones formales del arte minimalista a través “de una experimentación en las reacciones sensoriales, en las combinaciones de materiales y formas en un campo similar al de las reacciones físicas o químicas.”<sup>9</sup>

Las exposiciones más significativas de la tendencia antiforma que consolidaron, tanto en Europa como en los Estados Unidos, al post-minimalismo y a la poética del *process art* (arte de proceso), al *earth art*, *land art*, arte ecológico, *body art*, arte povera, al arte conceptual etc., fueron las ya mencionadas *Nine at Leo Castelli* y *Eccentric Abstraction*; así como *Anti-Illusion: Procedures/Materials* de 1969, realizada en Nueva York; *Op Losse Schroeven Situaties en Cryptostructuren Square Pegs in Round Holes* presentada en Ámsterdam en 1969 y *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information – Live in Your Head*,<sup>10</sup> de 1969, organizada en Berna por Harald Szeemann (véase apéndice documental: 7.3.1 *The Exhibition (When Attitudes Become Form)*, (1969) -Harald Szeemann).

La exposición *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information – Live in Your Head* (fig.53) fue, según Guasch, una macromuestra, “haciéndose eco de las nuevas y radicales orientaciones de carácter social, político y estético del momento, pretendió mostrar todo lo acontecido después del *arte pop*

<sup>9</sup> Ibid. p. 173.

<sup>10</sup> Exposición itinerante organizada por Harald Szeemann, responsable de la *Kunsthalle* de Berna. *Kunsthalle* de Berna, marzo –abril, *Museum Haus Lange*, Krefeld, mayo – junio, *Institute of Contemporary Art*, septiembre – octubre, 1969, Londres. En esta exposición se exhibieron obras de: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Joseph Beuys, Mel Bochner, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Neil Jenney, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol Le Witt, Richard Long, Walter De Maria, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio, entre otros.



fig.53 Vista de la exposición *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Proceses – Situations – Information – Live in Your Head*, (*Cuando las Actitudes Devienen Forma: Obras – Conceptos – Procesos – Situaciones – Información – Viven en Tu Cabeza*).

y del minimalismo con la intención de contribuir a la comprensión y consagración de un vasto movimiento internacional aún por definir.”<sup>11</sup>

La idea inicial de Szeemann se situaba dentro de la noción de antiforma, término acuñado por Morris en *Notes on sculpture*. Pero como esta expresión se asociaba demasiado a la escultura y lo que se buscaba era un término que reuniese a todas las formas del arte que iban surgiendo, se optó por denominar a esta exposición: *Cuando las actitudes se convierten en forma; Obras – Conceptos – Procesos – Situaciones – Información – Viven en tu cabeza*. Este título contempla el propósito de Szeemann de que la forma contenga todos estos significados, todos estos procesos artísticos y que ese proceso sea la “naturaleza del arte y del artista.”<sup>12</sup>

No debemos pasar por alto que en este capítulo – en lo que se refiere a la antiforma – aunque se hace una mayor referencia a exposiciones colectivas que a aportaciones individuales, consideramos que ciertos artistas son representantes

<sup>11</sup> GUASCH, 1997, op. cit. p. 173.

<sup>12</sup> SZEEMANN, Harald, en Ibid. p 174.

máximos de los movimientos en cuestión. En este sentido, no podemos de forma alguna dejar de mencionar el trabajo de Eva Hesse (1936-1970) ni el de Louise Bourgeois (1911). Estas dos artistas europeas emigraron a los Estados Unidos en los años treinta y a pesar de tener una diferencia generacional ambas siguieron una trayectoria bastante semejante: sus obras poseen una mezcla de exotismo y surrealismo, que se puede asociar a la noción post-minimalista. En realidad, Hesse y Bourgeois son consideradas como las figuras más influyentes del post-minimalismo; sin olvidar, por otra parte, su indudable importancia dentro del arte femenino.

Eva Hesse empezó a ser más conocida al vincularse con el movimiento minimalista y, sin duda, por su fuerte amistad con LeWitt. Su relación con el minimalismo fue muy tensa, pero se resuelve cuando Hesse evoluciona en sus formas. Lucie-Smith se refiere a sus obras como “estructuras blandas y estructuras a modo de escalera parecen misteriosos ecos de sus propios traumas psicológicos.”<sup>13</sup> La obra de Hesse se aproxima más a las experiencias sensoriales del ser humano, la memoria, el sexo, la intuición, el humor, todo mezclado con el absurdo.

Sus obras surgen plenas de significado. Desde los títulos, el cuerpo, el gesto, sus estructuras no preconcebidas y el azar son formas básicas. Las estructuras no preconcebidas de Hesse pueden estar tanto en el techo como en la pared o en el suelo... el hecho de que caigan y se deformen bajo los efectos de su peso “no es más que una performance de la palabra, y el objeto, en tanto que huella, una materialización del gesto.”<sup>14</sup>

Por su parte, Louise Bourgeois se traslada a los Estados Unidos en la década de los 30 y pasa sus primeros años con los surrealistas europeos exilados allí. Sus primeros trabajos son pinturas y dibujos que Guasch denomina “metáforas de carácter autobiográfico”.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p.198.

<sup>14</sup> GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 36.

<sup>15</sup> Ibid. p. 198.

*“La obra de Bourgeois es una meditación sobre el pasado, y también una liberación de la ira: principalmente, parece, la ira acerca de una infancia bloqueada y frustrada, la sádica burla a que estuvo sometida por un padre anglófilo, y la presencia en su casa de la infancia de la amante de su padre, una joven inglesa que oficialmente trabaja como institutriz de la joven Louise y su hermana. Bourgeois convierte estos sentimientos en el tema de una sorprendente serie de cuadros vivos alegóricos casi surrealistas, repletos de alusiones sexuales de diversas clases.”<sup>16</sup>*

Bourgeois empieza a trabajar en la escultura a partir de la década de los cincuenta. Es considerada como una de las precursoras del minimalismo por el carácter expresivo de la geometría de sus apilamientos de formas simples y de sus seriaciones. Sus formas expresivas parten siempre de la figura humana. Sus obras son cuerpos o trozos de cuerpos, realizados de tal forma que su aspecto, una masa de color feo, rugosa e irregular, se asocia a ciertas partes del cuerpo humano poco estéticas como cavidades bucales, oculares, vaginales, etc.

### **3.1 El Earth Art y el Land Art: un estímulo conceptual**

*“El vacío no es la nada. Tampoco es carencia alguna. En la encarnación escultórica el vacío interviene al modo de una fundación de lugares, una fundación que esquematiza y busca.*

*Es seguro que las notas precedentes no llegan tan lejos como para mostrar con la suficiente claridad lo específico de la escultura como una de las artes plásticas. La escultura: una encarnación para los posibles habitares del hombre, parajes de posibles permanencias de las cosas que rodean y que conciernen al hombre.*

*La escultura: la encarnación de la verdad del ser en la obra, que funda un lugar para la verdad.”<sup>17</sup>*

El minimalismo demuestra su interés por el cuerpo, no de forma ilusionista sino con una orientación basada en la presencia del objeto único y simétrico. El

<sup>16</sup> LUCIE-SMITH, 1995, op. cit.p.198.

<sup>17</sup> HEIDEGGER, Martín, *Toponimias, ocho ideas del espacio*, Fundación “la Caixa”, Madrid, 1 de Febrero / 10 Abril, 1994, p. 42.

hecho de que la expresión minimalista sea en apariencia intensamente abstracta dificulta la lectura del cuerpo humano en las obras de esta corriente. Sin embargo, Krauss defiende la existencia de una continuidad en el recorrido de la escultura moderna desde sus primeros exponentes, como Auguste Rodin (1840-1917) o Brancusi “en que el arte de ambos ha representado una recolocación del punto de origen del significado del cuerpo -de su núcleo interno para la superficie-, un acto radical de descentralización que incluiría el espacio en que el cuerpo se hacía presente y el momento de su aparición.”<sup>18</sup>

Para defender esta idea de continuidad, Krauss se basa en la descentralización de la forma en la escultura moderna a partir del carácter puramente abstracto. Este carácter abstracto existe en los objetos minimalistas de manera poco obvia en la presencia del cuerpo humano y en su experiencia en el espacio envolvente o, en algunos casos, interior (por ejemplo, Morris en *Column*) (fig.42). La noción del cuerpo humano continúa incluso “[...] cuando una obra es formada por varias centenas de toneladas de tierra.”<sup>19</sup> De suerte que, las obras del *land art* y del *earth art* se consolidan a través de la presencia del cuerpo humano en el espacio de la obra, de su habitar en la obra.

Como en el caso del minimalismo, el *earth art* (en Estados Unidos) o *land art* (en Europa) recibió al principio diversas denominaciones, como *environmental art*, *outdoors art*, *land projects*, *projects on site*, *field art*, *terrestrial art* o *topological art*. Según Marchán Fiz, el *land art* o *earth art* “es un corolario del arte povera y arte ecológico. Su culminación. Simultáneamente abre el paso decisivo hacia el futuro “conceptual”. Se designan bajo su nombre las obras que abandonan el marco del estudio, de la galería, museo, etc., y son realizadas en su contexto natural: la montaña, el mar, el desierto, el campo o a veces la misma ciudad.[...] El punto de partida de estas obras es la composición yuxtapuesta del “assemblage”, con la premisa de que sólo el ambiente real puede ser verdaderamente real. En ellas es frecuente el uso de la naturaleza de un modo metafórico.”<sup>20</sup>

18 KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., Caminhos da Escultura Moderna, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 333.

19 Ibid. p. 333.

20 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, pp. 216 y 218.

Este paso decisivo hacia lo conceptual surge, según Tonia Raquejo, a partir de un término “tan aséptico”<sup>21</sup> como la documentación de la obra, pues los soportes como la fotografía, el vídeo o los textos funcionan en cierto modo como desinfectantes de los materiales naturales que representan.

*“En pleno proceso de desmaterialización de la obra de arte, primero en Estados Unidos a finales de los sesenta y con posterioridad en Europa a principios de los setenta, se fue imponiendo un arte que sustituía los espacios interiores por los ambientes exteriores, que suplantaba la galería o el taller por la naturaleza: el Earth Art, conocido también con el nombre de Land Art.”*<sup>22</sup>

El arte de la tierra, traducción de *earth art*, surgió a finales de los años sesenta en Estados Unidos como consecuencia o, mejor dicho, como reacción contra el espacio restringido de las galerías de arte, de los talleres y de los museos, y “con la voluntad de convertir el paisaje natural en medio y en lugar de la obra de arte.”<sup>23</sup> Este arte de la tierra surge como una nueva representación de arte y utiliza materiales que proceden de ella: tierra, piedras, troncos, hojas de árboles etc., para posteriormente, aunque no sea ése su principal objetivo, exponer en las galerías o los museos los registros de esas obras.

La novedad que aporta esta corriente artística es el deseo de hacer desaparecer la noción de perennidad. Esto plantea, según Marchán Fiz, “algunos problemas ambiguos en relación con los espectadores, ya que en ningún momento desea romper los lazos pragmáticos con el público.”<sup>24</sup>

Los registros que utiliza el arte de la tierra (fotografía, video o TV), pese a su insistencia en renunciar a los soportes físicos de la obra de arte tradicional, acaban cumpliendo la misma función que en ésta.

21 RAQUEJO, Tonia, en MADERUELO, Javier, (ed.), *Arte Público, Huesca: Arte y Naturaleza, Actas del V Curso*, Huesca, 2000, ISBN 84-95005-12-3, p. 167.

22 GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 189.

23 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 51.

24 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit.p. 219.

En consecuencia, la fotografía se torna un medio indispensable para el arte de la tierra porque sin ella el espectador nunca podría tener acceso a estas obras. La fotografía, además de cuestionar el soporte físico tradicional de la obra de arte, plantea un nuevo asunto: el de la dimensión. Así pues, en una fotografía las dimensiones no tienen por qué corresponder con las del original.

En el arte de la tierra el soporte físico deja de tener una importancia significativa en función del proceso mental, porque se “produce un cambio del contexto natural al cultural izado a través de la fotografía. Es decir, ya no nos movemos al nivel de la misma obra física, sino en un verdadero *contexto metalingüístico*.”<sup>25</sup> El arte de la tierra no tiene como preocupación la ecología: no despliega campañas en esta arena, sino que se mantiene aparentemente neutral, aislándose en esos paisajes lejanos y rechazando el paisaje moderno y civilizado.

El arte de la tierra se revela a través del estímulo conceptual, y según Marchán Fiz “sería injusto acusarle de flaquezas [...]”<sup>26</sup> pues ha “operado más como síntoma que como denuncia.”<sup>27</sup>

En Octubre de 1968, se inaugura en la Dwan Gallery de Nueva York una exposición colectiva titulada *earthworks* (obras de la tierra)<sup>28</sup>, que podemos considerar la primera exposición dedicada al arte de la tierra. Dada la naturaleza de las propuestas, fue una muestra esencialmente documental que consistía en fotografías y dibujos que reproducían las verdaderas obras.

*Earthworks* fue organizada por Robert Smithson. La explicación a su denominación se encuentra en el libro homónimo de ciencia-ficción de Brian W. Aldiss. El autor describe en él un planeta que con la aplicación excesiva de productos químicos se va envenenando hasta hacerse inhabitable como la superficie de Marte.

25 Ibid. p. 220.

26 Ibid. p. 221.

27 Ibid. p. 221.

28 Exposición organizada por Virginia Dwan y Robert Smithson en la que participaron: Carl Andre, Herbert Bayer, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Walter de Maria, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Sol LeWitt.

El héroe de la historia pone en marcha un plan para la recuperación global del planeta con cargueros que transportan arena de África para ser convertida en tierra. La reseña de este libro había aparecido en *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey), un artículo de Robert Smithson publicado en *Artforum* en diciembre de 1967.<sup>29</sup>

En la muestra *earthworks* se expusieron obras de artistas que habían estado conectados con en el movimiento minimalista, como Andre, Morris y LeWitt. Éstos “[...] mostraron cómo los primeros *earthworks* no renunciaban sustancialmente a ciertos componentes minimalistas, fueran las estructuras primarias o la preconcepción”<sup>30</sup>. En ella participaron los creadores del *land art*, como Walter de Maria (1935), Michael Heizer (1944), Dennis Oppenheim (1938) y Robert Smithson. Este acontecimiento abrió, según el crítico Philip Leider, “el fin de la *Fase Uno* de la aventura minimal, arte del objeto o arte literal”.<sup>31</sup>

En 1969 se organizaron dos exposiciones que consolidaron el arte de la tierra: *Earth Art*, organizada por Thomas W. Leavitt y Willoughby Sharp y celebrada en la pequeña población estadounidense de Ithaca (Nueva York) en el Andrew Dickson White Art Museum, Cornell University<sup>32</sup>, y *Land Art*, exposición televisiva de la galería-televisión Ferners Gallery Gerry Schum de Colonia<sup>33</sup>, Alemania.

El *land art* fue, según Marchán Fiz, la réplica anglosajona del *arte povera*; cuyos puntos de partida, como ya hemos visto, se encuentran tanto en las obras como en las reflexiones del minimalismo.

29 Sobre los escritos de Smithson véase SMITHSON, Robert, *The Collected Writings, Edited by Jack Flam*, University of California Berkeley, Los Angeles, London, 1996, ISBN 0520203852.

30 GUASCH, 1997, op. cit.p. 191.

31 LEIDER, Philip, en *Ibid.* p. 192.

32 Exposición que congregó a los norteamericanos Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Neil Jenney y David Medalla y a los europeos Jan Dibbets, Richard Long y Hans Haacke.

33 A petición de Gerry Schum, ocho artistas realizaron una serie de filmes de cinco minutos que fueron incluidos en la programación de la televisión alemana el 15 de abril de 1969: Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim y Robert Smithson.

### 3.1.1 Robert Smithson, la escultura como lugar

*“La trayectoria de Smithson fue durante demasiado tiempo entendida, o mal-entendida, en términos de una estética esencialmente minimalista. Aunque las primeras esculturas eran aparentemente minimalistas, y su primer texto publicado trata la obra de Donald Judd, Smithson se resistió en gran medida a las tendencias reductivistas que emergieron en los años cincuenta. Existe una sensación de compromiso con el minimalismo, como con el assemblage y el Pop de un modo más breve aún antes de esto, como parte de una exploración mayor de modos posibles, sin que ninguno de ellos se ajustara a él cómodamente.”<sup>34</sup>*

Robert Smithson, a pesar de haber iniciado su carrera dentro del minimalismo, es considerado como uno de los pioneros del *earth art*. Su alejamiento del *minimal art* tiene que ver con el poder e influencia de Clement Greenberg y su materialidad de los objetos. Este hecho hizo que para la realización de sus obras saliese de los contextos físicos y sociales de los museos y galerías, sobre lo cual ha afirmado que “Una obra de arte, cuando es colocada en una galería, pierde su carga, y se convierte en un objeto o superficie portátil sin vínculos con el mundo exterior [...]. Las obras de arte vistas en tales espacios parecen estar atravesando una especie de convalecencia estética [...]. Sería mejor revelar confinamiento que realizar ilusiones de libertad.”<sup>35</sup>

A partir de 1966, Smithson busca espacios abandonados y desérticos en los Estados Unidos y se sirve de la fotografía para documentar descriptivamente sus intervenciones en esos mismos espacios. Según Kay Larson, el alejamiento del minimalismo se caracteriza por una serie de señales intelectuales, “la ciencia-ficción, la geología, el cine, la cristalografía, las tecnologías urbanas visionarias de Buckminster Fuller, la entropía, la paleozoología, la cartografía, la fotografía, la arquitectura, la Torre de Babel y la “Ciudad del Futuro”, además del romanticismo de las ruinas [...]”<sup>36</sup>

<sup>34</sup> GILCHRIST, Maggie y LINGWOOD, James, cita extraída de SMITHSON, Robert, *El Paisaje Entrópico – Una retrospectiva 1960 – 1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril / 13 junio, 1993, ISBN 84-482-0160-4, p. 9.

<sup>35</sup> SMITHSON, Robert, en *Ibid.* p.27.

<sup>36</sup> LARSON, Kay, en *Ibid.* p. 29.



fig.54 Robert Smithson – Nonsite (Oberhausen), (Non sitio), 1968, escorias, 5 recipientes de metal, 5 mapas con fotografías en blanco y negro: 69,8 x50 cm, 5 x (30x60,5 cm), alt. 22,5; 37,5; 52,5; 67,5; 82, 5 cm, col. Becht, Naarden, Países Bajos.

A Smithson le interesaban esencialmente las nociones de tiempo, espacio y escala, y no la linealidad de algunas tendencias artísticas. Para él la noción de escultura era el lugar y su tiempo. El tiempo en el *earth art* o *land art* es una condición básica: la erosión, la lluvia, las tempestades, el cambio de estaciones están presentes en sus obras.

En *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, su célebre ensayo ya mencionado, Smithson escribe en relación al tiempo: “Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los vertederos del pasado no histórico.”<sup>37</sup> También ha afirmado esa noción temporal en este texto publicado en *Artforum* en septiembre de 1967, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*:

*“A muchos les gustaría olvidarse totalmente del tiempo, porque oculta el “principio de la muerte” (todo artista auténtico lo sabe). Flotando en este río temporal*

37 SMITHSON, en *Ibid.* p. 11.

*se encuentran los restos de la historia del arte, pero el “presente” no puede sostener las culturas de Europa, ni siquiera las civilizaciones arcaicas o primitivas; debe explotar en su lugar las mentes prehistóricas y poshistóricas; debe adentrarse en los lugares donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos.”*<sup>38</sup>

En 1968 Smithson expone en la Dwan Gallery su primera exposición de *Nonsites*, (fig.54). A partir de esa fecha y hasta su temprana muerte en 1973, este artista atraviesa, según Kay Larson, un período “notablemente breve pero asombrosamente fructífero de su madurez” y le considera “portador de augurios de un enorme cambio de actitudes, que se originó en el minimalismo, pero también en la cultura y la contracultura norteamericanas durante los años sesenta.”<sup>39</sup>

El concepto *Site/Nonsites (Lugar/no-lugar)*<sup>40</sup> fue presentado por Smithson en el texto *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (Una sedimentación de la mente: Proyectos de la tierra) y en 1972 en el texto *The Spiral Jetty*, (El Muelle en espiral), donde hace una lista en nota a pié de página de las propiedades asociadas a estos dos estados:

Lugar	No-lugar
1. Límites abiertos	Límites cerrados
2. Una serie de puntos	Una ordenación de materia
3. Coordenadas exteriores	Coordenadas interiores
4. Sustracción	Adición
5. Certidumbre indeterminada	Incertidumbre determinada
6. Información dispersa	Información contenida
7. Reflejo	Espejo
8. Borde	Centro
9. Algún lugar (material)	Ningún lugar (abstracto)
10. Muchos	Uno <sup>41</sup>

<sup>38</sup>Ibid. p. 11.

<sup>39</sup>LARSON en Ibid. p. 26.

<sup>40</sup>“Mediante la oposición Site-Nonsite, Smithson no sólo enfrenta la idea de emplazamiento (Site) con la de ausencia del mismo (Nonsite), sino que, además, hace alusión a las homófonas sight (= vista, visión) y non-sight (= negación de la vista, de la visión)” Nota del Traductor, en Ibid. p. 10.

<sup>41</sup>SMITHSON, en Ibid. p. 182.

Para Smithson, la similitud entre *Site* y *Nonsite* consiste en un doble recorrido compuesto por indicaciones, fotografías, mapas, dibujos que pertenecen a ambos lugares a la vez. En el *Nonsite*, la tierra o el suelo del *Site* se ha trasladado al contexto artístico. La obra expuesta está realizada con contenedores de diferentes tamaños y fotografías aéreas que corresponden al sitio real. A su vez, cada contenedor está lleno de minerales sustraídos del lugar que representa la fotografía. Así pues, el *Nonsite* es un contenedor dentro de otro contenedor en el que ambos lugares están tanto presentes como ausentes. Lo bidimensional y lo tridimensional se invierten en la representación: mientras que el *Nonsite*, el contenedor, es en sí mismo un fragmento tridimensional, el *Site*, los lugares de donde ha extraído esos materiales, se convierte en bidimensional al ser fotografiado; en otras palabras, la escala grande pasa a pequeña y viceversa.

Según Lawrence Alloway este grupo de situaciones es un diagrama de los hábitos de pensamiento -especulativo y cerrado- de Smithson; no obstante, su percepción ambiental es muy sensible y sistemática.

*“Los No sitios propiamente dichos son, normalmente, una distribución de muestras de tierra, contenedores geométricos e imágenes fotográficas con la nitidez de un emblema, donde los niveles verbal y visual del discurso están coordinados pero no fusionados. El libro emblemático, muy popular en los Siglos XVI y XVII en Europa, unía imágenes alegóricas con poemas explicativos para transmitir una enseñanza moral. Pero los especialistas en historia de la literatura no han podido prestar atención a las dos vertientes por igual y algo similar ha pasado con la interpretación de los No sitios. A veces se los reproduce como si fueran meros objetos, es decir, con la sección escultural aislada del resto”<sup>42</sup>*

42 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“The Nonsites themselves, usually clusters of earth samples, geometric containers, and photographic imagery, have the distinctness of emblems in which visual and verbal levels of discourse are coordinated but not fused. The emblem book, popular in the sixteenth and seventeenth centuries in Europe, joined allegorical images with explanatory poems to make a moral point. Literary historians have not managed to attend equally to both channels and something similar has happened in the interpretation of the Nonsites. They are often reproduced as single objects, that is to say, with the sculptural section isolated from the rest.”* ALLOWAY, Lawrence, VV.AA. *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University, Ithaca and London, 1981, p. 43.



fig.55 Robert Smithson - *Spiral Jetty*, (Muelle en espiral), localización, Rozel Pont, Great Salt Lake, Utah, 1970, fotóstato negativo, 30,5 x 22,9 cm, col. Legado de Robert Smithson.

Así pues, Smithson fue un artista muy particular. Desde sus esculturas a la relación que creó entre arte y ecología, desde sus textos teóricos (véase apéndice documental: 7.3.2 *The Spiral Jetty* (1972) – Robert Smithson) a sus *earthworks*, y en particular su *Spiral Jetty* de 1970 (fig.55), influyeron directa o indirectamente sobre toda una generación de artistas.

### 3.2 El Arte Povera: un *ready-made* subtecnológico y romántico

Umberto Eco define su libro *Opera Aperta* (1962) como un conjunto de ensayos sobre temas culturales y estéticos de la actualidad abiertos a discusión. Para él, el Azar es una noción de suma importancia para entender las transformaciones sufridas en el arte contemporáneo, y así lo explica en la introducción:

*“El tema común a estas investigaciones es la reacción del arte y de los artistas (de las estructuras formales y de los programas poéticos que han sido dominantes) frente a la provocación del Azar, de lo Indeterminado, de lo Probable, de lo Ambiguo, de lo Plurivalente; la reacción, por lo tanto, de la sensibilidad contemporánea en respuesta a las sugerencias de la matemática, de la*

*biología, de la física, de la psicología, de la lógica y del nuevo horizonte epistemológico abierto por estas ciencias. [...] En conjunto, se propone una investigación de los diferentes momentos en que el arte contemporáneo se encuentra en confrontación con el Desorden. No se trata del desorden ciego e irremediable, del fracaso de toda posibilidad ordenadora, sino del desorden fecundo del que la cultura moderna nos ha enseñado el valor positivo; la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo con la estructura objetiva del mundo.”<sup>43</sup>*

Este “nuevo horizonte epistemológico” definido por Eco y todas las cuestiones filosóficas, sociológicas, psicológicas, etc., que se fueron planteando durante las décadas de 50 y 60 (como las nociones: cultura de masa, industria de la cultura, vanguardia histórica y neovanguardia, muerte del arte, antifirma, etc.) fueron muy debatidas por los intelectuales en Europa. La situación culminó con la revolución cultural de Mayo de 68<sup>44</sup> en París y traspasó las fronteras extendiéndose a otras ciudades europeas, como Milán, Dusseldorf, Berlín, Ámsterdam, Turín o Roma. En todas estas ciudades estuvo presente la voluntad común de “volver a conjugar al unísono el arte de vanguardia con la izquierda revolucionaria.”<sup>45</sup>

Mayo del 68, el movimiento *Internacional Situacionista* y las tensiones sociales, raciales, generacionales e ideológicas desarrolladas en los Estados Unidos en la segunda mitad de los años cincuenta, desembocaron en una serie de ataques al *establishment* durante la década de los 60.

43 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “O tema comum a estas investigações é a reacção da arte e dos artistas (das estruturas formais e dos programas poéticos que ai dominam) diante da provocação do Acaso, do Indeterminado, do Provável, do Ambíguo, do Plurivalente; a reacção, por tanto, da sensibilidade contemporânea em resposta às sugestões da matemática, da biología, da física, da psicología, da lógica e do novo horizonte epistemológico que estas ciências abriam. [...] No conjunto propõe-se uma investigação dos vários momentos em que a arte contemporânea se encontra em confronto com a Desordem. Não se trata da desordem cega e irremediável, do fracasso de toda a possibilidade ordenadora, mas da desordem fecunda de que a cultura moderna nos mostrou o valor positivo; a ruptura de uma Ordem tradicional que o homem ocidental julgava imutável e definitiva com a estrutura objectiva do mundo.” ECO, Umberto, *Opera Aperta*, 1962, ed. port. *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989, ISBN 972-29-0039-0, p. 32.

44 Los jóvenes realistas franceses a finales de la década de sesenta oponiéndose al *pop art* norteamericano y al Nuevo Realismo intensificaron las relaciones arte/ideología en pro de una revolución cultural con bases en el pensamiento marxista de Louis Althusser, Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord y Toni Negri.

45 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 117.

*“La generación de artistas que consiguió realizar un salto lingüístico en 1968 es repetidamente requerida a contar un pasado próximo, casi como si no hubiese existido o no fuera relatable. Este requerimiento parece resultar del hecho de que la experiencia lingüística y social vivida en aquel año fuera irrepitible e irreversible, y por eso inimaginable y no descriptible. El año 68 se ha transformado en una realidad, ligera y absurda, exactamente porque se presenta como imposible de ser contada en el plano de la experiencia. En realidad, en aquella época todas las diferencias entraron en crisis, incluyendo la posibilidad de declarar el año 68 un momento histórico distinto.”*<sup>46</sup>

Lo que tenían en común todos los movimientos surgidos en esa época era la lucha contra los valores que concebían el arte como algo limitado y valioso. En este contexto, el arte povera italiano surge “de una legítima defensa sensorial tanto frente a la cultura histórica europea, una cultura decadente en naufragio, como frente a la neutralidad liberada de referencias, desnuda de expresividad y ambigüedad propia de las tendencias predominantes en el panorama norteamericano del momento.”<sup>47</sup>

El arte povera va a buscar algunos conceptos e iconos del *pop art* de los Estados Unidos; pero también de sus opositores, el minimalismo y el conceptualismo. En cuanto a la importancia del *pop art* en el arte povera, la influencia que ejerce es debida a sus orientaciones sociológicas. En este sentido, se le considera un arte militante enfrentado al poder de los *mass media*, a los que acusaban de originar una sociedad alienante. Así pues, el arte povera surge como un arte en contacto directo con lo social y que entraña un nuevo significado tanto en lo moral como en lo político.

46 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “A geração de artistas que deram consigo a executar um salto linguístico em 1968 é repetidamente chamada a contar um passado proximo, quase como se este não tivesse existido ou não fosse relatável. Este apelo parece resultar do facto de a experiência lingüística e social vivida naquele ano ser irrepitível e irreversível, e por isso inimaginável e não descriptível. O ano de 68 transformou-se numa irrealidade, ligeira e absurda, exactamente porque se apresenta como impossível de ser contada no plano da experiência. Na realidade, naquela época todas as diferenças entram em crise, incluindo a possibilidade de declarar o ano de 68 um momento histórico diverso.”, CELANT, Germano, 1968: em direcção a uma diversidade global, CIRCA 68, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 Junho a 29 de Agosto, Porto, 1999, ISBN 972-739-062-5, p.183.

47 Ibid. p. 125.

Ante la expansión de la revuelta francesa por Europa, Thomas Crow sostiene que “el *arte povera* se presentó a sí mismo como el adelanto más moderno -quizás el único- que podía jactarse convincentemente de estar promoviendo el espíritu del 68 en el terreno del arte. Lo cierto es que captó parte de la enérgica tensión del instinto anarquista y romántico que habitaba en las revueltas, el culto a la experiencia directa y la improvisación continua que Celant tildó de «nuevo humanismo».”<sup>48</sup>

El término *arte povera* (arte pobre) se utilizó por primera vez en la exposición *Arte Povera E Im Spazio*,<sup>49</sup> organizada por el crítico italiano Germano Celant<sup>50</sup>, principal teórico del movimiento, en la galería La Bertesca de Génova, en Septiembre de 1967.

*“El povera («pobre») de la frase de Celant podría ser considerado como un término opuesto a la supuesta riqueza que había lanzado al arte americano a una visibilidad alarmante [...]. Lo que Celant estaba proponiendo era otra noción, más indirecta de pobreza: un deliberado empobrecimiento o vaciado de los códigos significativos preexistentes.”*<sup>51</sup>

En diciembre de ese mismo año, Celant publica un texto en la edición italiana de *Flash Art*, que consolida el término y que “caracterizó la clase de arte que seleccionó para la exposición como antiformal, privado, esquivo e interesado en la naturaleza esencial de los materiales usados.”<sup>52</sup>

48 CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Arte en contexto 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 147.

49 Exposición en la que participaron: Alighiero Boetti, Mario Cerolli, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini.

50 Germano Celant (1940), crítico Italiano “se dio a conocer con un manifiesto impreso ligado a significativas exposiciones en Génova (1967) y Bolonia (1968), todas con el título de «Arte Povera» (arte pobre). En letras de molde y en el papel de comisario, Celant estaba recopilando y poniendo su sello personal a un corpus de obras italianas que habían surgido con señas distintivas a partir del punto de inflexión pop de 1964.” CROW, 2001, op. cit. p. 146.

51 Ibid. p. 147.

52 LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p.188.

El concepto de arte povera surge en un intento de superación del arte objetual. Sus materiales son los protagonistas principales de las obras, considerados pobres y sin ninguna significación cultural dada su propia naturaleza: tierra, minerales, troncos, sacos de lona, grasa, papeles de desperdicio, cera, agua, helio y feltros. En suma, los materiales pobres cuando son utilizados y transformados por el artista se asocian a un alto grado de creatividad de una ilusión utópica.

*“El término «povera» viene condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen. Es una manifestación más próxima al «assemblage», «funk», ambientes neodadaístas, «happening», minimalismo que al «pop» objetivista.”*<sup>53</sup>

La objetualidad en el arte povera se manifiesta en la estética del desperdicio, a la que Guasch denomina “ready made subtecnológico y romántico”, en clara oposición a las tecnologías y a la mecanización de la sociedad, “un ready made cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad.”<sup>54</sup>

El arte povera, además de ser un arte basado en ideales sociales y políticos muy firmes, ha ido siempre acompañado de textos, manifiestos y debates críticos, tanto de Celant, (Véase en el apéndice documental: 7.3.3 *Arte Povera. Conceptual, Actual o Arte imposible?* (1969) - German Celant.) como de Pietro Bonfiglio, Renato Barilli, Vitorio Boarini, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Marcelo Faggiolo, Renato Guttuso, Francesco Arcangeli y Filberto Menna. Además de las teorías ya mencionadas de Celant, otros críticos como Faggiolo y Barilli insistían en los aspectos ideológicos del arte povera y no tanto en el técnico. Para este último crítico, la importancia de esta tendencia se encontraba únicamente en la cuestión de cómo era realizada la obra, en una aproximación a la práctica artesanal.

<sup>53</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 211.

<sup>54</sup> GUASCH, 2001, op. cit. p. 126.

Por su parte, Renato Guttuso otorgaba mayor importancia a la cuestión de la técnica, mientras que Arcangeli vio en este arte una actitud más romántica, individual y anárquica. Para Boarini, la experiencia del arte povera se asemejaba a la antropología estructural, en la medida en que gravitaba en diferentes ciencias sociales. Según este crítico, la cuestión del arte/vida se resumía en un acto revolucionario y político.

Sin embargo, Bonfiglio creía que la unión entre arte/vida resultaría de un 'neoexistencialismo' entre el pragmatismo y el movimiento *hyppie*. Y Bonito Oliva opinaba que el objeto debería pasar a ser acción, de modo que se convirtiese en lo "efímero permanente".

Frente a todas estas afirmaciones, Celant concluye: "Los artistas y los críticos actuales parecen no creer en el moralismo del objeto, sino en la extrema moralidad de su manera de hacer y de actuar, y ellos parecen sucumbir dramáticamente ante una realidad más apremiante y presente, la realidad social. [...] La única posibilidad de vida parece ser pues el teatro, es decir, la relación entre el actor (el obrero que trabaja en el asfalto, el estudiante que incendia los coches y dirige las barricadas, el intelectual que colabora con los dos) y la globalidad."<sup>55</sup>

Para finalizar este apartado queda señalar que las exposiciones colectivas del arte povera fueron: la ya mencionada *Arte Povera E Im Spazio; Con Tem I'Azione*<sup>56</sup>, exposición realizada en 1967 que unía tres galerías en Turín; *Arte Povera*<sup>57</sup>, en la Galería De Foscherari de Bolonia en 1968 y *Arte Povera + Azioni Povere*<sup>58</sup>, en el Arsenale Antica Republica, Amalfi en 1968.

<sup>55</sup> CELANT, Germano, cita extraída de GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 - 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 186.

<sup>56</sup> Exposición organizada por Daniela Palazzoli, en las galerías Stein, Sperone y Il punto, con la participación de: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, entre otros.

<sup>57</sup> Arte Povera fue organizada por Germano Celant. En esta exposición participaron los artistas: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Ceroli, Luciano Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini, Gilberto Zorio; con ella se inició un debate crítico sobre el arte povera.

<sup>58</sup> Germano Celant reunió a artistas del arte povera para llevar a cabo intervenciones en diferentes locales de la ciudad de Amalfi, los artistas que participaron fueron: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jan Dibbets, Piero Gilardi, Richard Long, Mario Merz y Gilberto Zorio.

### 3.2.1 Las obras del arte povera

*“Si el minimalismo se debate entre su naturaleza formal y el principio procesual, el arte povera da un paso adelante en pro del arte idea en la medida en que liberta el arte de todo servilismo referido a los aspectos formales (composición, estructura, color) ya que los materiales encontrados que constituyen el universo del arte povera o pobre se presentan como antiforma.”<sup>59</sup>*

En el arte povera el significado reside en las propiedades de cada material. De modo que estos significados constituye una especie de códigos del objeto que funcionan como índices del material utilizado. Así pues, los desperdicios y demás materiales empleados por los artistas de esta tendencia carecen totalmente de significado por sí solos, pero funcionan como elementos que poseen un carácter distinto, lo que les da una cierta conciliación entre significados e iconos. En el arte povera, como en los objetos de la antiforma, se generan nuevos significados de percepción y de comunicación procesual que, según Marchán Fiz, se reducen al mínimo, dado que la experiencia física de cada material se simplifica a favor del aspecto literal.<sup>60</sup>

Sobre estas cuestiones, Morris escribió con acierto: “Lo que está siendo atacado es algo más que el arte como icono. Lo atacado es la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que resulta en un producto acabado. Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto de tener que estar finalizada respecto al tiempo o al espacio. La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia.”<sup>61</sup>

La cuestión de no racionalizar el arte hace que el contacto entre el artista y el material sea mínimo, no en cuanto a sentimientos como sucedía en el minimalismo, sino en cuanto a la reacción contra la sociedad tecnológica y de consumo a través del amontonamiento de materiales.

<sup>59</sup> SUERDA, Joan y GUASCH, Ana Maria, *La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, ISBN 84-7600-220-3, p. 143.

<sup>60</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7a edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, pp. 214, 215.

<sup>61</sup> MORRIS, Robert, en *Ibid.* p. 215.

La estética del desperdicio en el arte povera se relaciona con “un *conceptualismo inconsciente* del minimalismo y de *fisicalismo* del neodadaísmo, en especial del «funck».”<sup>62</sup>

Entre los artistas relacionados con las diferentes etapas del movimiento povera en Italia destacan: Mario Merz (1925), Jannis Kounellis (1936), Gilberto Zorio (1944), Giovanni Anselmo (1934), Luciano Fabro (1936), Giuseppe Penone (1947) y Michelangelo Pistoletto (1933), cuyas obras serán objeto de un análisis más profundo a continuación.

### 3.2.1.1 Mario Merz, la metáfora numérica

Mario Merz, por sus actitudes y los materiales que utiliza en sus obras, es considerado como el ‘decano’<sup>63</sup> del grupo de artistas que se adhirieron al arte povera. Sin embargo, él no se sentía como un representante de ese movimiento “considerándolo más una ficción crítica que una realidad artística”.<sup>64</sup> A partir de 1966, Merz abandona la pintura y se dedica a la construcción de varias versiones de iglúes, que se identifican con el arte povera.

*“He construido el iglú por tres motivos recíprocamente relacionados. Primero, para abandonar el plano saliente, o plano de la pared, y crear un espacio independiente del proceso de colgar cosas en la pared o de clavarlas a la pared y colocar cosas sobre una mesa. De ahí la idea del iglú como idea de un espacio absoluto y autónomo: no es modelado, es un hemisferio puesto en el suelo. Tenía la idea de que el hemisferio no fuese geométrico, por eso cubrí la forma hemisférica creada por una estructura metálica con bolsas o trozos de materiales sin forma, como tierra, arcilla, o vidrio. Después inicié la tarea de escribir en esta estructura. Sentía que era absolutamente estática como el neón.”*<sup>65</sup>

62 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 216.

63 GUASCH, 2001, op. cit. p. 131.

64 Ibid. p. 131.

65 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Construí o igloo por três motivos mutuamente relacionados. Primeiro, abandonar o plano saliente, ou plano da parede, e criar um espaço independente do processo de pendurar coisas na parede ou de as pregar à parede e colocar sobre uma mesa. Daí a ideia do igloo como ideia de espaço absoluto e autónomo: ele não é modelado, é um hemisfério colocado no chão. A minha ideia era que o hemisfério fosse não

Las estructuras de Merz que hacen referencia a iglúes han sido tomadas como marcas del artista. Porque son como metáforas filosóficas<sup>66</sup> fundamentadas en una serie de variaciones alrededor de la progresión numérica de Fibonacci<sup>67</sup>. Ésta consiste en una secuencia de números donde cada cifra es la suma de las dos anteriores. Los números son una metáfora que simboliza la idea del laberinto y de algo mítico que se refiere a los orígenes de la civilización humana. Sobre la utilización de los números de Fibonacci en su obra, Merz escribió el siguiente párrafo:

*“ Los números de Fibonacci están en expansión acelerada y ha sido a partir de ellos que yo he sacado la idea de que era posible representar con nuevas facultades todos los ejemplos que se encuentran en el mundo de las materias en expansión interpretadas también como vidas vitales vividas, materias vivas que están en expansión rápida y controlable. Los números están así conectados con la realidad: ni los números, ni la realidad son dominantes en la medida en que, en la idea de este arte representativo, las dos cosas deben ser independientes, aunque superpuestas.”*<sup>68</sup>

Los iglúes de Merz se sitúan entre las cabañas y las cúpulas de estructuras primitivas, que delimitan el área circundante en espacio interior y espacio exterior y

*geométrico e por isso cobri a forma hemisférica criada por uma estrutura metálica com sacos ou pedaços de material sem forma, tais como terra, argila ou vidro. Depois iniciei a tarefa de escrever nesta estrutura. Sentia que era absolutamente estática como o néon”,* MERZ, Mario, cita extraída de CELANT, Germano, *O Fluxo Orgânico da Arte (El Flujo Orgánico del Arte)*, Arca de noé – obras do acervo do Capcmusée de Bordéus e do Fracaquitaine, Fundação de Serralves, Porto, 29 Novembro de 1994 a 19 de Fevereiro de 1995, p. 129.

66 JACOB, Mary Jane, MERZ, Mario, *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Incontri Internazionali d'Arte*, Rome, February 26 – July 5, 1989, p. 17.

67 Leonardo de Pisa, 1175-1249 (Fibonacci), matemático italiano que ha creado el principio de cálculo para calcular la progenie de una pareja de conejos, en que cada término-cifra es igual a la suma de los términos-cifras precedentes: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 34, 55....

68 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Os números de Fibonacci estão em expansão acelerada e foi deles que tirei a ideia de que era possível representar com novas facultades todos os exemplos que se encontram no mundo de materias em expansão entendidas também como vidas vitais vivas, materias vivas que estão em expansão rápida e controlável. Os números estão assim ligados à realidade: nem os números nem a realidade são dominantes na medida em que, na ideia desta arte representativa, as duas coisas devem ser independentes, ainda que sobrepostas.”* MERZ, Mario, *Os números de Fibonacci e a arte (Los números Fibonacci y el arte)*, CIRCA 68, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 Junho a 29 de Agosto, Porto, 1999, ISBN 972-739-062-5, p. 491.

que demarcan los límites del espacio lleno y del espacio vacío. Los iglúes no fueron contruidos con la finalidad de que perdurasen: se hicieron con materiales frágiles, combinando la arcilla con el vidrio, haces de ramas finos con losas de piedra, puertas de coches y superficies enceradas. Germano Celant dice que los iglúes son como imanes que acumulan tensión, peso, pensamiento y gesto dentro de una circunferencia elástica en la que el aire circula bajo la presión de la arcilla y de los vidrios. El iglú es la imagen de un nómada y de un vagabundo que cree más en una existencia dinámica y contradictoria que en objetos seguros.<sup>69</sup>

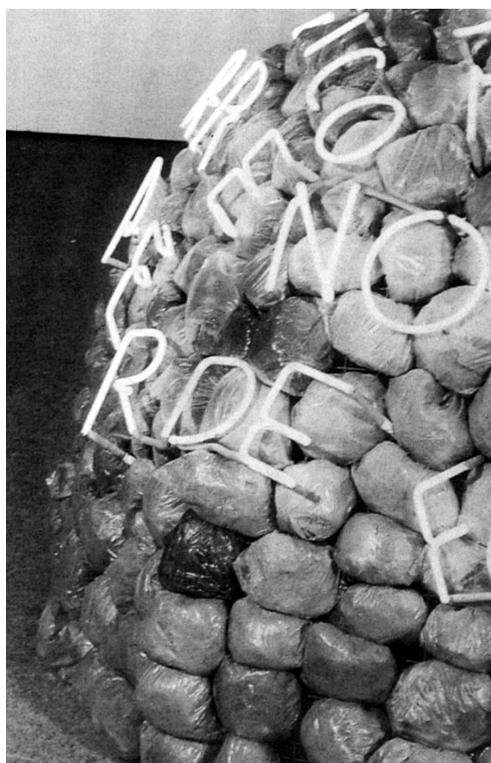


fig.56 Mario Merz - *Igloo di Giap (Iglú de Giap)*, 1968, presentado en la Galleria Arco d'Albert, Roma.

Las construcciones de Merz son interpretaciones de “humanizaciones de territorio”<sup>70</sup>, son necesidades sociales e individuales interpretadas cósmica y simbólicamente, contraponiendo espacios naturales y espacios artificiales. De modo que para Merz, el arte se ocupa de los contrastes y de las realizaciones sin fines concretos.

Celant dice que las dimensiones de los iglúes son como algo mítico que se mueve en el tiempo, como los enigmas de una vida activa aunque gastada. Los materiales utilizados son imágenes de los signos del nomadismo que aunque pobres son vitales.

Los primeros iglúes de Merz fueron el *Objet cache-toi* (objeto escondido) y el *Igloo di Giap*, de 1968 (fig.56), presentados en el Depósito de Arte Presente, en Turín.

69 CELANT, 1994, 1995, op. cit. p. 129.

70 Ibid. p. 129.



Fig.57 Mario Merz –Iglú con albero, (Iglú con árbol), 1969, tubos de hierro, vidrio, yeso, árbol, 320 x 200 x 200 cm, depósito del artista en la Fundação de Serralves, Porto; cortesía Galleria Christian Stein, Milán.

El primero era una estructura semicircular, hecha de red con pedazos de arcilla, en la que estaban escritas las palabras *Objet cache-toi*. El *Iglú de Giap* fue presentado en una exposición colectiva en la Galleria Arco d'Alibert en Roma, titulada *Il Percorso*. En este iglú, Merz se refiere a la situación política de entonces, cuando la guerra de Vietnam, con una frase escrita con letras de neón del general Vietnamita Vo Nguyen Giap: “*Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa, pierde fuerza. Giap.*”<sup>71</sup>

*“Los dos, Giap, un general vietnamita y el artista piensan en organizar un ataque contra todas las estructuras de opresión política o visual, no simplemente en términos de violencia, sino en términos de fuerza, en una relación dialéctica con el enemigo y con el contexto.”*<sup>72</sup>

Los iglúes representan la confianza, en un lugar donde ésta no existe, son como una segunda piel que protege el cuerpo del artista y que tanto repele el mundo exterior como lo invita a entrar y a dialogar (fig.57). El tiempo y el espacio se reúnen en el interior de los iglúes de Merz sin que les sea ordenado.

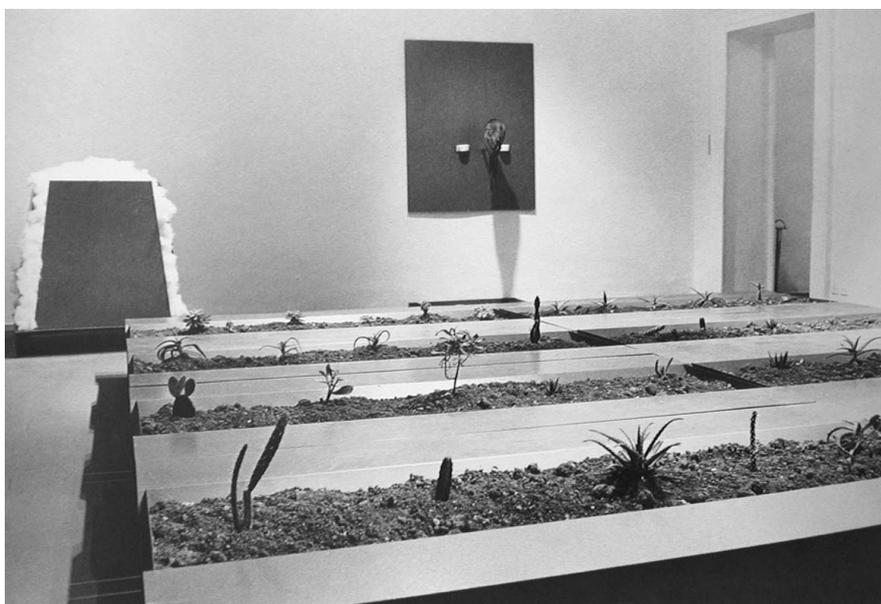
71 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *Si il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza. Giap. Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa, pierde fuerza. Giap.*

72 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Giap, um general vietnamita, e o artista pensam ambos em mover um ataque a todas as estruturas de opressão política ou visual, não apenas em termos de violência, mas em termos de força numa relação dialéctica com o inimigo e com o contexto.”*CELANT, 1994, 1995, op. cit.p. 130.

### 3.2.1.2 Jannis Kounellis, *ready-mades vivos*

*“Los animales del griego Jannis Kounellis, papagayos o caballos (1967), son un ready-made vivo que se pone en relación con la estructura cerrada y culturizada representada por la galería, el museo o cualquier otro contenedor arquitectónico.”<sup>73</sup>*

Las obras de Jannis Kounellis se sitúan dentro de un campo sensitivo que apela al olfato, el tacto, el oído y la visión del espectador a través de los materiales y las situaciones utilizadas en sus instalaciones.



*fig.58 Jannis Kounellis - Senza titolo, (Sin título), 1967, esmalte, cajas de metal, tierra, cacto, algodón, acero, loro, dimensiones variables, instalación en L'Attico gallery, Rome.*

Al igual que Merz, la obra de Kounellis se basa en la relación del hombre moderno con la historia, la sociedad, la cultura y la naturaleza. Para Irving Sandler, lo que está subyacente en la obra de Kounellis es la creencia de que la vida moderna ha perdido su sentido y su integridad; en suma, que la Segunda Guerra Mundial ha reducido la civilización a fragmentos. Kounellis ante estos hechos ha intentado “negociar las ruinas para determinar lo que podría resurgir.”<sup>74</sup> Kounellis

<sup>74</sup> SANDLER, Irving. *Art of the post-modern era: from the late 1960s to the early 1990s*, Icon, Westview Press, Colorado, 1998, p. 107.

creía que la sociedad debería concentrarse en nuevas actitudes como forma de lucha contra la deshumanización provocada, en cierta medida, por la sociedad de consumo.

A partir de 1967, Kounellis empieza a hacer sus instalaciones utilizando materiales considerados pobres: madera, metal, piedra, carbón, lana, algodón, granos de café y de arroz, mechones, trenzas de cabello, cajas de hierro, lámparas y estructuras de camas. A estos materiales incorpora también elementos vivos: plantas, caballos y pájaros en un intento de darle vida a su obra. En la Galerie Iolas, en París, presenta la obra *Senza Titolo* (fig.58) en la que incluye por primera vez un elemento vivo, un loro.

En 1969, Kounellis monta una instalación en la Galleria l'Attico en Roma, la *Senza titolo. Dodici cavalli vivi* (Sin título. Doce caballos vivos), donde expone doce caballos vivos atados a las paredes de la galería. Lucie-Smith describe esta obra como “una completa experiencia sensual”<sup>75</sup>. Así pues, Kounellis hace referencias formales al colocar los caballos a intervalos regulares y explota los movimientos de los caballos, indispensables para la percepción sensorial del espectador.

Para Guasch, se trata de “naturaleza viva”<sup>76</sup> que además de situarse en el presente, en el que Kounellis rompe con la tradicional comunicación entre la obra y el espectador, recupera iconos de la historia del arte, más precisamente de la civilización bizantina y del Renacimiento.

*“Así como los caballos han galopado a través de la historia del arte antes de llegar a una galería de Roma, de la misma manera el arte de Kounellis no podría escapar a la historia.”*<sup>77</sup>

73 ARGÁN, Giulio Carlo, OLIVA, Achille Bonito, *L'Arte moderna. L'arte fino al 2000*, 1990, ed. cast., *El arte moderno - El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1992, ISBN 84-460-0162-4, p. 17.

75 LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p. 19.

76 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 136.

77 FUCHS, Rudi, cita extraída de *Ibid.* p. 136.

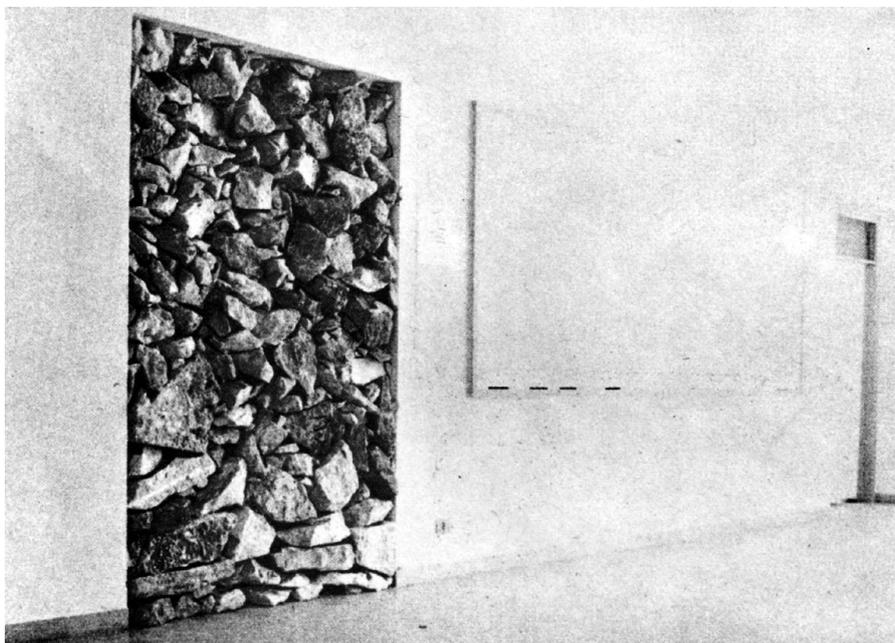


fig.59 Jannis Kounellis – *Untitled*, (*Sin título*), 1969, puerta cubierta con piedras, dimensiones variables, cortesía Galleria Christian Stein, Milano, fotografía; cortesía del artista.

Kounellis utiliza los materiales a modo de metáforas para indagar en los orígenes de la cultura y para hacer una crítica a la alienación provocada por la cultura de masas. Ejemplo de ello es su uso del fuego y del humo: Kounellis utilizaba la combustión de gas propano como si fuera a reavivar el arte que, a su entender, estaba muerto. Las manchas negras dejadas por el fuego son marcas del tiempo, que en la obra de Kounellis constituyen referencias antropológicas, iconográficas e históricas.

A partir de 1969, Kounellis deja las experiencias vivas para, siguiendo con la misma lógica de diálogo, pasar a utilizar las mismas metáforas, pero ahora estáticas, duras, pesadas, mudas como sus muros. Así pues, Kounellis hacía muros que obstruían puertas y ventanas (*fig.59*), que aludían al tiempo y “al trabajo artístico anónimo, en un territorio creativo plagado de contrastes y aparentes contradicciones”<sup>78</sup>, o como si fuese una forma de “petrificar el mundo en un intento de aislarse del mundo a todo costo para reencontrar una visibilidad y un ritmo.”<sup>79</sup>

<sup>78</sup>Ibid. p. 137.

<sup>79</sup>BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Arca de Noé – Obras do acervo do Capcmusée de Bordéus e do Fracaquitaine*, 1999, op. cit. p. 120.

### 3.2.1.3 Gilberto Zorio, metáforas de la vida

*“Me gusta hablar de cosas fluidas y elásticas, de cosas sin perímetros laterales y formales.*

*Un avión para alzarse en vuelo y para aterrizar necesita de un aeropuerto, o sea necesita de dos superficies que actúen de intermediarias entre cielo y tierra; si un avión toma tierra en una arboleda, se denomina aterrizaje de emergencia. Un pájaro, en cambio, sale de donde quiere y llega adonde quiere, el vuelo de un pájaro es, pues, una invención.*

*Una palabra absorbida por un micrófono y revestida por un altavoz pierde su significado literal y se convierte en un sonido incomprensible, aunque perceptible mental y físicamente.*

*Si deposito un folio, escrito con tinta simpática, sobre una chapa de metal caliente, obtengo durante pocos segundos la lectura de frases que podrían ser incluso condenas de muerte. A veces sueño ser un ladrón que con el soplete abre una caja fuerte, no para robar las joyas, sino para robar un poco del interior. A veces sueño, o quizá no es verdad, que viajo hasta el centro de la tierra y veo los pájaros que sobrevuelan entre la lava, cubiertos de amianto.”<sup>80</sup>*

Como Kounellis, Gilberto Zorio trabaja con nociones temporales, desde las experiencias primitivas y medievales a las técnicas modernas. No obstante, en las obras de Zorio estas nociones se convierten en acciones morfológicas, de modo que se acercan a la *performance* y al teatro de acción pobre, mezclando pasado y presente y creando así una tensión física entre interior y exterior que Celant llama “reino de un doble.”<sup>81</sup>

Las obras de Zorio son acumulaciones de materia, realizadas con elementos vítrios o cristalizados, tubos, membranas, alambiques, sifones, líquidos y minerales, que poseen una dinámica y emotividad representativas de “la metáfora de la vida y de su transformación, real y fantástica.”<sup>82</sup>

<sup>80</sup> ZORIO, Gilberto, cita extraída de ZORIO, Gilberto, *IVAM*, Centre del Carme, Valencia, 14 de noviembre 1991 – 12 de enero 1992, ISBN 88-7757-038-5, sp.

<sup>81</sup> CELANT, Germano, en *Ibid.* p. 10.

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 10.



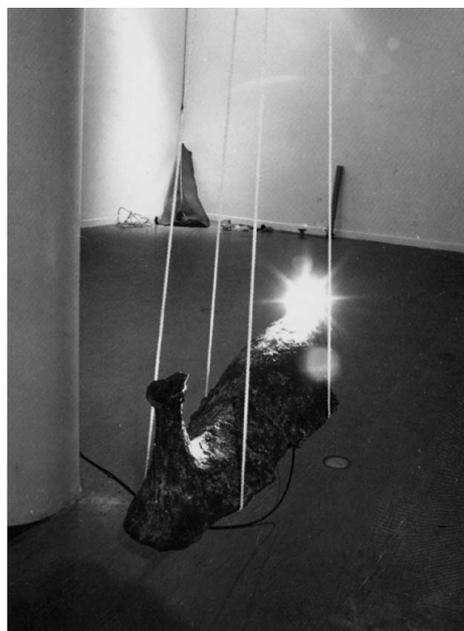
fig.60 Gilberto Zorio – *Piombi*, (Polmo), 1968, placas de plomo, sulfato cuproso, ácido clorhídrico, trozos de cobre, sulfato de cobre, 95x250x160 cm, col. Fundação de Serralves, Porto, fotografía, cortesía Galleria Christian Stein, Milano.

En 1967, Zorio expone en la galería Enzo Sperone, en Roma, las esculturas *La Tenda* (La tienda) y *Rosa-Blu-Rosa*; dos obras que pueden considerarse manifestaciones temporales vivientes. Zorio utiliza la materia como algo vital en un intento de consolidar las imágenes que están entre la tensión y el cambio, el acontecimiento y la vida, y que según Celant son imposibles de conjugar.

Zorio intenta cambiar la vida de la escultura, el interior y el exterior, creando metáforas de la vivencia con la materia. Así, la terracota significa “el primer material de síntesis del género humano”<sup>83</sup>, y los ácidos, lo desconocido, “una espera continua.”<sup>84</sup> *Piombi*, 1968 (fig.60), es una escultura hecha de placas de plomo, ácidos y trozos de cobre que representan el cuerpo y su aspecto físico. O, más precisamente, su interior: minerales, agua, venas, pulmones, órganos, un laboratorio químico, en que “los humores puros e impuros” circulan de un cuerpo hacia otro o de un órgano hacia otro.

83 ZORIO, Gilberto, Ibid. p. 38.

84 Ibid. p. 38.



figs.61 y 62 Gilberto Zorio – *Per purificare le parole* (Para purificar las palabras), 1969, terracota y lámpara, 100x60x90 cm, col. Sonnabend Collection New York, fotografías; cortesía Avraham Hay, Tel-Aviv, cortesía del Artista.

Podríamos llamar experimentación a esa síntesis de género humano o, en palabras de Eco, “experimento de laboratorio”, desde el momento en que el arte es una protesta a la sociedad. Según Eco se trata de “una solución [...] que sería de enorme eficacia: el artista rompe en el orden de las formas un orden teórico y social, pero su acción queda neutralizada: es un químico, se insinúa, hace un trabajo de laboratorio, junta ácidos, por pura curiosidad... Todo el modo de ver su obra queda deformado, su obra no será ya peligrosa para nadie.”<sup>85</sup>

Celant define las esculturas de Zorio como un ‘espectáculo’ en el que el cuerpo surge purificado de agua y minerales, de sangre y de carne que se mueven de dentro hacia fuera haciendo visible el ‘doble’ físico del núcleo del cuerpo que ya había empezado a salir en forma de sonidos y de soplos.

A partir de 1969, Zorio empieza a trabajar en una serie de obras que se aproximan a las acciones, con el título genérico *Purificare le parole* (figs.61 y 62). Según Guasch, “la acción artística va directamente relacionada con la lingüística, más

<sup>85</sup> ECO, Umberto, *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970, p. 240.

en una búsqueda de la “purificación de las palabras” y en un acercamiento de su obra a la “alquimia del verbo” que invocaba el poeta desesperado y delirante que, en el siglo XIX, Arthur Rimbaud hacía hablar en *Une saison en enfer* (Un estancia en el infierno, 1873).<sup>86</sup>

Zorio purifica las palabras con materiales tanto inorgánicos como orgánicos o volátiles, no en un sentido poético, sino con la intención de que las palabras sean aquello que designan “para que el arte brille y se renueve”.<sup>87</sup>

*“Per purificare le parole de 1969 a 1984 [...] se convierte en un instrumento que embriaga y da a las palabras un significado plástico, las visualiza como un río o una cadena nuclear que va de un extremo a otro para volver al mismo punto del hablante-oyente. Pero también pueden perderse en el tubo de cáñamo lleno de alcohol, que rezuma al contacto con la tierra. Es un embriagarse con el alcohol y las palabras, con su ida y vuelta.”<sup>88</sup>*

### 3.2.1.4 Giovanni Anselmo, lenguajes de la esencia de la realidad

*“Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo esencial es no cristalizarlas, pues mantenerlas abiertas y vivas es una función de nuestra existencia. Dado que cualquier forma de pensar o de existir debe corresponderse con una forma de actuar, mi trabajo es en verdad una materialización de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o acontecimiento, etc., y no solamente la respectiva vivencia a nivel de la anotación, del signo o de la naturaleza muerta. Es necesario, por ejemplo, que la energía de una torsión viva en su verdadera fuerza; por cierto que no viviría solamente a través de su forma. Para trabajar en esta dirección y visto que la energía existe bajo los más diversos aspectos y situaciones, debe, en mi entender, existir la más absoluta libertad de elección o de utilización de materiales; por consiguiente,*

86 GUASCH, Anna Maria, El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 138.

87 CELANT, ZORIO, 1991, 1992, op. cit. p. 12.

88 ZORIO, Ibid. p. 46.

*hablar de estilos, de formas o de antiforma sería un indicio de absurdo y, fuese como fuere, un discurso muy secundario y superficial.”<sup>89</sup>*

El espacio-tiempo en que el espectador se introduce y participa ante la obra de Giovanni Anselmo no es, según Bruno Corá, una “metáfora de la sensibilidad”<sup>90</sup>, sino la existencia real de esta sensibilidad y de su producción. Corá denomina a esa sensibilidad explícita en las obras de Giovanni “lenguaje de la esencia de la realidad”.<sup>91</sup>

Las obras de Giovanni, “a fin de explicar las mutaciones de la existencia y de la Historia.”<sup>92</sup>, se fundamentan en esa noción de la realidad en la que se sitúa el hombre y en su inestabilidad en el medio, en las mutaciones, en la perdurabilidad de los materiales, de la energía y de las fuerzas contrarias como la gravedad. De modo que, Giovanni rompe con el concepto de representación formal a través de mutaciones temporales, que son metáforas sobre el tiempo imaginado, pasado, presente y futuro.

89 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*Eu, o mundo, as coisas, a vida, somos situações de energia e o essencial é não as cristalizar, pois mantê-las abertas e vivas é uma função da nossa existência. Uma vez que qualquer forma de pensar ou de existir deve corresponder a uma forma de agir, o meu trabalho é realmente uma materialização da força de uma acção, da energia de uma situação ou acontecimento, etc., e não apenas a respectiva vivência a nível da anotação, do signo ou da natureza morta. É necessário, por exemplo, que a energia de uma torção viva na sua verdadeira força; decerto não viveria apenas através da sua forma. Para trabalhar nesta direcção e visto que a energia existe sob os mais diversos aspectos e situações, deve, em meu entender, existir a mais absoluta liberdade de escolha ou de utilização de materiais; por conseguinte, falar de estilos, de forma ou de antiforma conteria um laivo de absurdo e, fosse como fosse, seria um discurso muito secundário e superficial.*” ANSELMO, Giovanni, tomado de CIRCA 68, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 Junho a 29 de Agosto, Porto, 1999, ISBN 972-739-062-5, p. 447.

90 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*A arte de Anselmo é expresión sensible e consciente dunha época como a nosa, unha contribución eficazísima á creación dunha nova ontoloxía, afastada de transcendencias fideísticas e de ilusiões de materialismo, ámbalas dúas insuficientes para as preguntas do home novo. Materia e espacio na física contemporánea e na relatividade son inseparables e interdependentes.*” CORÁ, Bruno, ANSELMO, Giovanni, Ediciones Polígrafa, S.A., Centro Galego de Arte Contemporánea, 3 de Mayo, 17 Septiembre, Santiago de Compostela, 1996, ISBN 84-453-1446-7, p. 27.

91 Ibid. p. 27.

92 CASTRO, Antón X., *Entrevista con Giovanni Anselmo*, Lápiz, Revista Internacional de Arte, nº 113, Madrid, ISSN 0212-1700, p. 28.

*“El arte de Anselmo es la expresión sensible y consciente de una época como lo es la nuestra, una contribución eficacísima a la creación de una nueva ontología, distante de transcendencias fideísticas y de ilusiones del materialismo, los dos son ambas insuficientes para las cuestiones del nuevo hombre. La materia y el espacio en la física contemporánea y en la relatividad son inseparables e interdependientes.”<sup>93</sup>*

A partir de 1965, partiendo de la obra *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli l'alba del 16 de agosto 1966*, Anselmo empieza con algo totalmente nuevo en su arte. La obra toma forma durante una excursión que Anselmo realiza a la cumbre del Stromboli, isla volcán en el Norte de Sicilia, donde el artista se hizo fotografiar, un poco por azar, al alba, cuando su sombra se proyectaba hasta el infinito. Sobre esta experiencia dijo: “De pronto vi allí mi persona, muy pequeña en relación a la distancia que hay de la tierra al sol, de modo que tuve la sensación de estar dentro de este fenómeno de velocidad de la luz. Una sensación muy curiosa que me ha hecho sentir mi presencia sobre la tierra, pero con la posibilidad de introducirme en la velocidad de la luz, de andar por el espacio, por el cosmos.”<sup>94</sup> Las obras de Anselmo surgen siempre de una relación consigo mismo, de sus experiencias personales e individuales, sugiriendo el modo en que él se sitúa en la Tierra.

Este artista utiliza los materiales de acuerdo con sus características específicas. Así, utilizó el hierro como metáfora temporal porque se oxida y desaparece, y del mismo modo se sirve del azúcar, el pan, el agua, la lechuga y la grasa. Anselmo define la utilización de estos materiales en sus trabajos como “obras que tienen dentro el elemento “tiempo”.”<sup>95</sup> La piedra aparece en las obras de Anselmo por su peso, por tener el mismo origen que el hombre, por su evolución, sugiriendo así una tensión tiempo-espacio, un retorno al tiempo histórico o prehistórico. En palabras de Anselmo, “el hombre vive en un tiempo que es reducido respecto al tiempo de la Historia o al de la tierra, o al del hierro o al de un árbol secular.”<sup>96</sup>

<sup>93</sup> CORÁ en ANSELMO, 1996, op. cit. p. 38.

<sup>94</sup> ANSELMO, Ibid. p. 30.

<sup>95</sup> Ibid. p. 35.

<sup>96</sup> Ibid. p. 35.

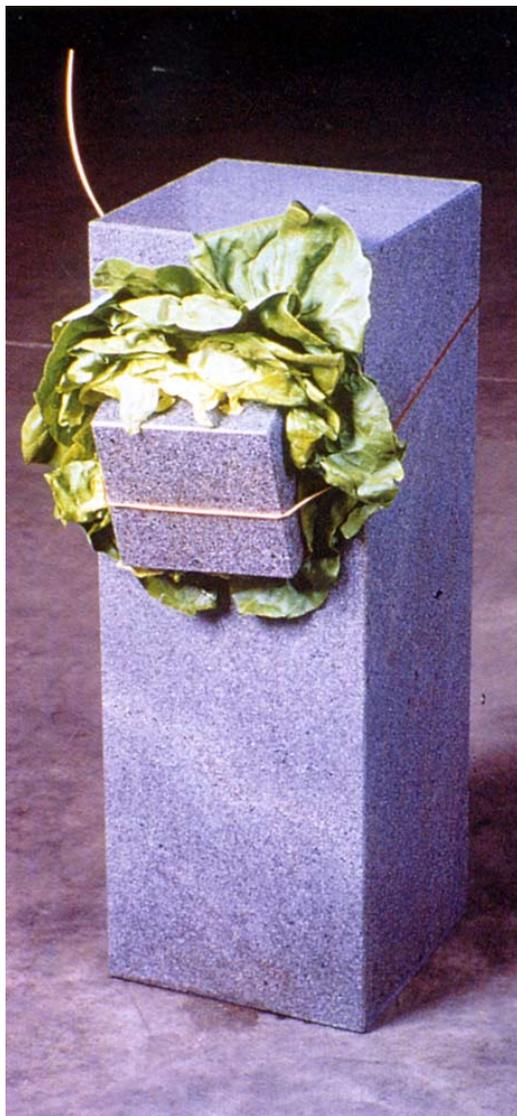


fig.63 Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, (Sin título), 1968, granito, lechuga, hilo de cobre, col. privada, Turín.

En *Senza titolo*, 1968 (fig.63), granito, lechuga, hilo de cobre y aserrín, la característica temporal de las obras de Anselmo surge de una forma muy clarificadora. La lechuga, que se sitúa entre las dos piedras de granito atadas con un hilo de cobre, cuando se deshidrata con el paso del tiempo, disminuye de volumen y con la fuerza de la gravedad tiende a caer en el aserrín. En esta escultura, Anselmo “instiga a sus inanimados elementos a presagiar, o más bien a representar efectivamente, un drama en tiempo real: si se deja solo, la lechuga se marchitará y terminará por desintegrarse, lo que hará que se afloje la sujeción del cable que rodea el bloque de granito menor, que acabará cayéndose blandamente sobre el montón de aserrín.”<sup>97</sup>

Esa tensión surge también en la obra *Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta*, 1968 (fig.64). A

través del algodón, que en la obra de Anselmo sirve para absorber el agua que surge en una superficie plana y transparente como el vidrio, crea una tensión de fuerzas dentro y fuera de la obra, pues provoca una situación en que la obra se debe mantener viva, en este caso, cambiando la lechuga o poniendo agua en el algodón, para que la forma se mantenga.

<sup>97</sup>CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Arte en contexto 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 146.



fig.64 Giovanni Anselmo – *Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta* (El algodón mojado es lanzado contra el vidrio y ahí permanece), 1968, vidrio, algodón, cubo, bolsa y serrín, 210x120x50 cm, depósito Sonnabend Collection en la Fundação de Serralves, Porto, fotografía, cortesía Sonnabend Gallery, New York.

### 3.2.1.5 Michelangelo Pistoletto, objetos menos

*“Me interesa más la transición entre los objetos que los objetos en sí. Me interesa la facultad de la percepción, la sensibilización del individuo. Los objetos, el estado de las cosas, los movimientos humanos aceptados en su apariencia convencional no contribuyen de ningún modo al estímulo profundo del hombre, al pleno uso de su capacidad cerebral.[...]”*

*Estamos hablando de una obra en la nueva dimensión, la dimensión temporal: podemos dejarnos engañar por el espacio, pero no por el tiempo; el tiempo nos hace cambiar, nos damos cuenta de que cada instante es distinto, de que cada movimiento hace que cambien las perspectivas, de que con el tiempo tiene lugar una transformación física, etc. O sea que hay una diferencia. Para mí, la dirección temporal es fundamental en el arte contemporáneo.”<sup>98</sup>*

<sup>98</sup> PISTOLETTO, Michelangelo, *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA), Barcelona, 27 de enero – 29 de marzo de 2000, ISBN 84-95273-27-6, p. 7.



fig.65 Michelangelo Pistoletto – *Oggetti in meno* (*Objetos en menos*), 1965-1966, vista del estudio del artista en Turín.

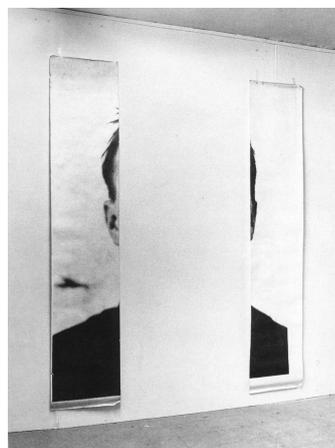


fig.66 Michelangelo Pistoletto – *Le orecchi di Jasper Johns*, (*Oggetti in meno*), *Las orejas de Jasper Johns* (*Objetos en menos*), 1966, fotografía, 250x200 cm.

En 1965 y 1966, Michelangelo Pistoletto presenta en su estudio en Turín un conjunto de objetos alusivos al mundo cotidiano que tituló *Oggetti in meno*<sup>99</sup> (figs. 65 y 66). Esta exposición, su título y, más precisamente, todo el conjunto, o en palabras de Chevrier su ‘escenografía’<sup>100</sup>, despertaron un gran interés por parte de la crítica. Los objetos expuestos, de formas, materiales y técnicas diferentes, mantienen una relación no impuesta entre ellos; son “un conjunto heterogéneo de obras sin conexiones entre sí”<sup>101</sup>, ya sean pinturas, esculturas, instalaciones, fotografía, etc. Ramírez sitúa los objetos de *Oggetti in meno* dentro de, o con similitudes con, otras obras consideradas típicas del *pop art*, arte minimal, propuestas conceptuales y, sin duda, arte povera.<sup>102</sup>

El título del conjunto de la exposición -cada objeto tenía su título individual (*Lampada a mercurio*, *Pozzo*, *Quadro da pranzo*, *Sfera sotto il letto*, *Specchio*, *Letto*,

99 No obstante, Véronique Goudinoux, en su texto *Oggetti in Meno: Redefinir la obra*, defiende la teoría de que el título *Oggetti in meno* no surge en esta exposición, sino en un texto de Pistoletto escrito para el catálogo de una exposición individual en la galería Bertesca en Génova, en diciembre 1966 – enero 1967, un año después de los primeros objetos. Véase PISTOLETTO, 2000, op. cit. pp. 63, 64.

100 CHEVRIER, Jean-François, PISTOLETTO, Michelangelo, *Michelangelo Pistoletto e la Fotografia*, Fundação de Serralves, Porto, 21 de Janeiro e 14 de Março de 1993, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, April 3 – May 16, 1993, ISBN 90-73362-24-5, p. 120.

101 RAMÍREZ, Juan Antonio en PISTOLETTO, 2000, op. cit. p. 28.

102 Véase RAMÍREZ, en Ibid. p. 28.

*Semisfere decorative, Metro cubico di infinito, Le orecchi di Jasper Johns, etc.*)-, resulta enigmático, “la expresión ha seducido. Es posible que esta seducción provenga de la especie de contradicción que puede existir entre el sustantivo ‘objeto’ (ese *objectum*, esa cosa que está delante de mí) y su virtual y frustrante sustracción por el *in meno*.”<sup>103</sup>

*Oggetti in meno* surge en la obra de Pistoletto como una reacción, en cierta medida, a los textos programáticos de Germano Celant y a las primeras manifestaciones del arte povera. A propósito de esta cuestión, en un texto de 1967, *Le ultime parole famoso* (La última frase célebre), Pistoletto defiende la idea de que el lenguaje, el racionalismo inherente y la lógica son consideraciones que se deben superar.

“La inteligencia está ahí para plantear cuestiones, no para responderlas. El lenguaje se presenta como una ficción dirigida entre nosotros y los otros, para una masa de gente que está dispuesta a dejarse dirigir por los directores de escena [...]. Para escapar de esta tiranía interior están a nuestra disposición todas las formas, todos los materiales, todas las ideas y todos los medios para expresarlas.”<sup>104</sup>

Guasch sostiene la idea de que esta obra es “alusiva al ascetismo y a la higiene minimalistas”<sup>105</sup>. Por su parte, Véronique Goudinoux, en su texto *Oggetti in Meno: Redefinir la obra*, plantea la cuestión de si habría que situar los objetos de Pistoletto dentro del género de los *Specific Objects* de Donald Judd o bien dentro de la noción del objeto definido por los nuevos realistas o de los artistas pop: “Recordemos que durante toda la década de los sesenta, el termino “objeto” goza de un considerable prestigio. En Italia el objeto se incorpora en lo que se denomina la *Tendenza oggettuale*, la tendencia objetual, especificada no por su médium, sino por su “contenido”, el objeto, entendido como construcción volumétrica o bien como representación de objetos usuales. Y para Pistoletto ¿qué es?”<sup>106</sup>

<sup>103</sup> GOUDINOUX, Véronique, en *Ibid.* p. 63

<sup>104</sup> PISTOLETTO, cita extraída de GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 144.

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 145.

<sup>106</sup> GOUDINOUX, en PISTOLETTO, 2000, op. cit. p. 63.



fig.67 Michelangelo Pistoletto – *L'ufficio dell'uomo nero*, (El despacho del hombre negro), 1969, fotografía sobre papel, contraplacado de madera, vídeo, teléfono mesa y carpeta.

Para Pistoletto un objeto de menos significa que ya no tiene que volver a hacerlo, es un objeto terminado, algo que ha surgido de sus necesidades y que, ante sus muchas necesidades, es ya una menos.

A partir de 1969 Pistoletto empieza a reproducir sus propios objetos, instalaciones y esculturas en formato fotográfico, de tal modo nos reproduce en ampliaciones fotográficas los objetos de *Oggetti in meno* (fig.67). Es a través de estas fotografías que “Pistoletto ha reconocido cuán dramáticas suelen ser las imágenes. Transformándose así mitad en escultura, mitad en monumentos [...]”<sup>107</sup>

Además de la fotografía, Pistoletto comienza a utilizar los espejos, pues para él son dos de los materiales donde mejor se proyecta la representación del hombre. Dice en 1973 que “He recorrido al espejo porque es necesario que cada uno de nosotros asuma la responsabilidad de reconocerse...[...].”<sup>108</sup> Al contrario que en la fotografía que representa el pasado, a Pistoletto le fascinaba la idea de que el espejo nos proporciona una imagen inmediata, juntándolas, ambas imágenes se afirman doblemente “evitando cualquier deformación artificial, una concentración máxima de elementos separados en el tiempo y en el espacio.”<sup>109</sup>

107 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Pistoletto reconhece o quão dramáticas as imagens são e podem ser. Tornando-se assim metade esculturas, metade monumentos [...]” DERCON, Chris, PERNES, Fernando, PISTOLLETO, 1993, op. cit. p. 9.

108 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Recorri ao espelho porque é necessário que cada um de nós assuma a responsabilidade de se conhecer...[...].” PISTOLETTO, en Ibid. p. 8.

109 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “evitando qualquer deformação artificial, uma concentração máxima de elementos separados no tempo e no espaço.” Ibid. p. 9.

*“La importancia del arte de Pistoletto estriba precisamente en la combinación de estos dos pasos, la sustitución de la tela por el espejo y, al mismo tiempo, la sustitución de la figura pintada por la fotografía en tamaño natural.”*<sup>110</sup>

Las imágenes, pinturas, esculturas e instalaciones de Pistoletto se ubican entre el artista (autorretratos) y el espectador en una convivencia en diferentes tiempos: presente, pasado y futuro. Este último surge cuando el espectador, con su presencia, realiza un corte temporal que, según Jorge Molder, es un tiempo de creación que surgirá naturalmente.<sup>111</sup>

### 3.3 El *Body art*: un arte de acción y procesual

*“El más olvidado de todos los extraños es nuestro cuerpo – nuestro propio cuerpo.”*<sup>112</sup>

El *body art* (arte del cuerpo) surge dentro de una serie de manifestaciones pre-conceptuales en clara alusión a la desmaterialización del arte y se consolida como movimiento internacional a principios de la década de los setenta. Las acciones de los artistas corporales van apareciendo al mismo tiempo tanto en Europa como en los Estados Unidos de América. Son seguidores de la herencia de los *happenings*, del *fluxus* y del accionismo vienés ya mencionados en el segundo capítulo, así como de las corrientes antiformalistas, de las acciones de Yves Klein y de las *esculturas vivientes* de 1961 del italiano Piero Manzoni (1934-1963).

El *body art* abandona el neodadaísmo y se sitúa en el terreno del arte de *acción y procesual*, en el que el objeto suele existir no de forma estática sino en un desarrollo y una complicidad consecutiva entre el yo, el espectador, la sociedad y los

110 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “A importância da arte de Pistoletto funda-se precisamente na combinação destes dois passos, a substituição da tela pelo espelho e, ao mesmo tempo, a substituição da figura pintada pela fotografia em tamanho natural.” CELANT, Germano cita extraída de Ibid. p. 22.

111 MOLDER, Jorge en Ibid. p. 20.

112 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “O mais esquecido de todos os estranhos é o nosso corpo – o nosso próprio corpo.” BENJAMIN, Walter, tomado de CUNHA E SILVA, Paulo, *O Lugar do Corpo. Elementos para uma cartografia fractal*, Instituto Piaget, Lisboa, 1999, ISBN 972-771-067-X, p. 21.



fig.68 Yves Klein - ¡Le peintre de l'espace se jette dans le vide! u Obsesión de la levitación (El pintor del espacio salta al vacío u Obsesión de la levitación), 1960.

media. “A los condicionamientos de espacio y de tiempo”<sup>113</sup>, a todas esas nociones, el *body art* tanto las interioriza como luego las exterioriza, como si se tratase de un espejo delante la sociedad. Posteriormente, aunque sigue dentro del campo de la desmaterialización del arte, no será tan intelectualizado como el arte conceptual.

*“En el arte de comportamiento, la experiencia corporal ha alcanzado cada vez mayor relieve. El «body art», arte del cuerpo, ha nacido como un desarrollo del primero.[...] En el «Body art» se atiende tanto a la propia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual.[...] Desde*

*primeros de siglo, Husserl, Sartre, Merleau-Ponty y toda la escuela posterior han insistido en que el cuerpo, como ser del hombre, es el hecho originario del que es preciso partir como algo esencialmente diferente a la esfera de nuestra subjetividad”.*<sup>114</sup>

En la acción de Klein *¡Le peintre de l'espace se jette dans le vide!* u *Obsesión de la levitación*<sup>115</sup>, 1960 (fig.68) el artista insiste en el vacío, en la inmaterialidad, en

<sup>113</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 235.

<sup>114</sup> Ibid. p. 238, 239 y 242.

<sup>115</sup> Esta acción de Klein la presentó en el Théâtre du Vide (Teatro del Vacío). “De hecho se trataba de una grandiosa y jocosa manifestación de inmaterialidad: una pieza interpretada sin escenario alguno, sin actores ni decorados, sin narración y sin espectadores. Durante veinticuatro horas al día la vida se convertía en teatro. Semejante teatro invisible bien hubiera podido pasar desapercibido si Klein no hubiera puesto cuidado en anunciarlo de una forma ingeniosa y audaz. Para este efecto concibió un periódico de un solo día, *Dimanche* (Domingo); una publicación que se aproximaba al formato de un periódico nacional de gran tirada, el *Journal de Dimanche*. Hizo colocar su periódico facsímil en distintos quioscos de París con la esperanza de atraer a incautos compradores y apabullarles con su propio juego de noticias. Pero lo importante de estas plataformas callejeras no era la distribución; formaban parte de la representación del teatro del Vacío y, más en concreto, permitían localizaciones para fotografías y material de rodaje que servía de documentación del evento.” STICH, Sidra, extraído de KLEIN, Yves, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 de mayo – 29 de agosto de 1995, p. 209.

el no-lugar en que su cuerpo salta. Desde esta perspectiva no podemos dejar de preguntarnos: ¿Ha sido Klein el escultor del espacio-nada? ¿O el escultor del no-lugar? Marc Augé define al individuo en las sociedades occidentales como si fuera un mundo en sí, que interpreta las informaciones que le son transmitidas por y para sí mismo.<sup>116</sup> De modo que, “cada cuerpo ocupa su lugar”.<sup>117</sup>

*“Un cuerpo que fuera una línea o una superficie no ocuparía lugar, porque no tendría volumen y, como mucho, no sería un cuerpo. En ese sentido, es la «carne visible», para utilizar la expresión de Merleau-ponty (1965): la profundidad que lo visible revela.”*<sup>118</sup>

Cunha e Silva dice que, además de estar en el lugar, el cuerpo es un lugar y que el arte es uno de los lugares conceptuales; el más inmaterial y, por eso, el que establece con el cuerpo las relaciones más sutiles.<sup>119</sup>

*“El arte afronta todo lo real en un cara a cara. No busca la verdad, sino el secreto. Ante el arte, las cosas no son ni verdaderas ni falsas. Están allí, en el presente absoluto de su presencia. Ése es su inviolable secreto.”*<sup>120</sup>

Klein, como escultor del espacio incorporal, “entendió éste como zona de sensibilidad pictórica inmaterial”.<sup>121</sup> Sobre su salto al vacío Sidra Stich ha escrito que: “Este «salto al vacío» se alineaba con el resto de la obra de Klein y con sus ideas sobre la inmaterialidad. Esta entrada sustitutiva o imaginaria en el vacío se hacía

116 AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992, ed. port., *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Bertrand, Venda Nova, 2ª Edição, 1998, ISBN 972-25-0580-7, p. 44.

117 FUERTIÈRE, tomado de Ibid. p. 60.

118 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “Um corpo que fosse uma linha ou uma superfície não ocuparia um lugar, porque não teria volume e, no limite, não seria um corpo. Nesse sentido, ele é a «carne do visível», para usarmos a expressão de Merleau-Ponty (1965): a profundidade que o visível revela.” CUNHA E SILVA, 1999, op. cit. p. 21.

119 Ibid. p. 27 y 29.

120 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “A arte afronta todo o real num face a face. Ela não procura a verdade, mas o segredo. Perante a arte, as coisas não são nem verdadeiras nem falsas. Elas estão lá, no presente absoluto da sua presença. É esse o seu inviolável segredo.” BE BOT, M., tomado de Ibid. pp. 29, 30.

121 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 84.



fig.69 Piero Manzoni - Obra de la serie de Esculturas vivientes, 1961.

ahora evidente y notoria mediante la levitación del cuerpo del propio artista. Definió la levitación «como una operación en la que ciertos sujetos, en estado de trance o éxtasis, pueden elevarse a cierta altura por encima del suelo.»<sup>122</sup> .

Por su parte, Manzoni, como escultor temporal, utilizó el cuerpo como obra de arte en el sentido de obra de arte total y fue, según Guasch, “la primera piedra de toque del arte corporal”<sup>123</sup>. En sus *esculturas vivientes* (fig.69) cualquier persona podía convertirse en una obra de arte, pues su cuerpo era firmado por el artista.

“Una firma roja le confería el

carácter o el certificado de autenticidad de obra de arte total hasta su muerte; una firma amarilla sólo confería naturaleza de obra de arte a la parte del cuerpo firmada.”<sup>124</sup> Las obras de Manzoni estaban desprovistas intencionalmente de “[...] cualquier tipo de recompensa estética, porque los únicos aspectos visibles eran el envoltorio y una garantía de autenticidad sin el aval del artista.”<sup>125</sup>

122 STICH, 1995, op. cit. p. 217.

123 GUASCH, 2001, op. cit. p. 84.

124 Ibid. p. 85.

125 CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Arte en contexto 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 137.

### 3.3.1 El *Body art* en los Estados Unidos (*Avalanche*)

En los Estados Unidos los principales protagonistas del *body art* fueron, Vito Acconci (1940), Bruce Nauman (1941), Chris Burden (1946), Dan Granham (1942) y Dennis Oppenheim.

*Avalanche* fue la gran difusora de los eventos del *body art*, así como de otros eventos procesuales, como *happenings*, *earthworks*, *performances* y videoarte. Esta revista, fundada por Willoughby Sharp<sup>126</sup> y Liza Bear, lanzó su primer número, dedicado a *earthworks*, en octubre de 1970, con un formato cuadrado que le ha sido característico. Fueron publicados trece números hasta su interrupción en 1976. La particularidad de esta revista reside en que, además de apoyar todos estos movimientos, pues publicaba sus fotografías con los textos que los complementaban, fue también un libro de artista, un espacio de exposiciones de papel.

Los artista norteamericanos usaron al cuerpo como material en las acciones llamadas *performances*, así como la participación del espectador, sus percepciones o comportamiento. Debido a esta utilización del cuerpo actuaron en cierta medida como herederos de los *happenings* y del *minimal art*, sin embargo esta vertiente era más conceptual. En las acciones protagonizadas por los artistas del *body art* norteamericanos, a las que Guasch se refiere como *conceptual performers* o *minimal performers*, el vídeo y los filmes eran usados como “documentos dinámicos”<sup>127</sup>.



fig.70 Vito Acconci - Marcas comerciales, 1970.

<sup>126</sup> Willoughby Sharp, además de la ya mencionada exposición *Earth Art* en 1969, organizó importantes exposiciones como: Robert Rauschenberg en el Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania, 1964; *Kineticism*, American Abstract Artists, Nueva York, 1966; *Air Art*, University Art Museum, University of California, Berkeley, 1968; *Kineticism: Systems Sculpture in Environmental Situations*, Official Olympic Games Exhibition of the Mexican Government; Museum of Art and Science, Ciudad de Mexico, 1968 y *Body Works*. Museum of Conceptual Art, San Francisco, 1970. Con la participación de Vito Acconci, Bruce Nauman, William Wegman, Keith Sonnier, Dennis Oppenheim, Terry Fox.

<sup>127</sup> Véase GUASCH, 2001, op. cit p. 94.

Tal es el caso de Vito Acconci, uno de los representantes máximos del *body art* en Estados Unidos.

Respecto a esa utilización del vídeo y la fotografía como registros,<sup>128</sup> Hal Foster analiza el libro *Notas sobre el índice* de Rosalind Krauss:

*“En «Notas sobre el índice: el arte de los setenta en Estados Unidos» (1977), Rosalind Krauss busca un principio que pudiera comprender el arte pluralista de aquella década y no lo encuentra en la categoría histórico-artística del estilo, sino en el orden semiótico del índice, es decir, una marca a modo de huella que establece su significado mediante una relación directa con su referente. Inmediatamente este modelo vuelve a dirigir la atención hacia ese arte característico de los años setenta como es el arte corporal y la obra de instalación en cuanto fundamentación indicial del arte en la presencia física, en un cuerpo, en un sitio.”*<sup>129</sup>

Según Foster, la utilización de la fotografía en los años setenta fue para los artistas una nueva cultura del consumo en serie, a lo que Krauss llamaba ausencia de significados. Para Foster la lógica estructural de Krauss era una limitación. En el tratamiento fotográfico de los artistas de esa década debería verse resumida, además de las potencialidades reproductivas, una crítica a lo establecido, al sitio del poder institucional (fig.70).

*“En el «body art» es importante resaltar la relevancia alcanzada por los nuevos medios, su predilección por la utilización de la fotografía, el film, el vídeo. [...] La utilización del film, vídeo y de la imagen dinámica en general contribuye a acentuar la perspectiva temporal de la percepción y del comportamiento.”*<sup>130</sup>

<sup>128</sup> En este capítulo se ha hecho referencia a la fotografía y al vídeo en las obras de arte del *Earth art* y *Land Art*, así como, en el segundo capítulo, a la importancia de los registros, en 2.5 El arte de acción: el sujeto creador en la configuración de la obra.

<sup>129</sup> FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*; ed. cast., *El Retorno de lo Real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1329-0, p. 84.

<sup>130</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7a edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 246.



fig.71 Vito Acconci – *Seed Bed (Cama semilla)*, 1972, performance-instalación en la Sonnabend Gallery, Nueva York.

A partir de 1969, Acconci, formado en Literatura y en la creación poética en la Universidad de Iowa, por considerar que la escritura ya no le satisfacía como campo de acción, toma una nueva orientación, podríamos decir que trabaja en una nueva página, su cuerpo. En ella escribe sus movimientos fotografiándolos o filmando las *performances* en las que el artista trabaja sobre su cuerpo “activando experiencias de transmisión sensorial”<sup>131</sup>. Para Acconci el cuerpo se definía con el espacio.

Este artista utiliza el cuerpo como un espacio para escribir movimientos interiores, “trata de superar la soledad de la civilización de masas norteamericana, ofreciendo su propio cuerpo, y buscando su extensión a través de un ejercicio de alteración somática y plasmando un abanico de sentimientos más allá del umbral normal sensorial del hombre.”<sup>132</sup>

En la Sonnabend Gallery de Nueva York, en Enero de 1972, Acconci monta la *performance-instalación*, una exposición para la cual el piso queda totalmente ocupado por una plataforma de madera (fig.71). Al entrar, el visitante sólo se da

<sup>131</sup> GUASCH, 2001, op. cit. p. 97.

<sup>132</sup> ARGÁN, Giulio Carlo, OLIVA, Achille Bonito, *L'Arte moderna. L'arte fino al 2000*, 1990; ed. cast., *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1992, ISBN 84-460-0162-4, p. 21.

cuenta, debido a los sonidos transmitidos por altavoz, que por debajo del suelo se encuentra el artista en un acto continuo que lleva su cuerpo a una situación límite: durante ocho horas se masturba. En un folleto editado durante la *performance* Acconci escribió:

*“Estoy tumbado [...] sobre el suelo. Me desplazo en él como si fuera una serpiente y me masturbo de la mañana a la noche. Mi actividad depende del público. Oigo sus pasos acercándose a mí [...]. Imagino fantasías sexuales a partir de estas pisadas, hablo alto de mis fantasías y las dirijo al público [...]. El público, oyendo mi voz, se fija en mi actividad [...] es entonces cuando el público, en el espacio de la galería, se une con mi espacio privado y llega a pensar: (él) ha hecho esto para mí, lo ha hecho conmigo, yo lo he hecho con él [...]”*<sup>133</sup>

*“El conflicto entre tema y no tema es uno de los tópicos principales en la obra de uno de los más importantes artistas estadounidenses de las décadas de 1970 y 1980, Bruce Nauman.”*<sup>134</sup>

Bruce Nauman realizó estudios académicos de matemáticas, física y artes visuales. Además, por su cuenta estudió música y filosofía, especialmente el *Tractatus Logico-Philosophicus* y las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein, al escritor irlandés Samuel Beckett (1906-1989) y al director de cine francés Alain Robbes-Grillet (1922). Se inició como pintor a mediados de la década de los sesenta, pero pronto cambió este campo por la escultura, “hizo de la escultura la piedra angular de su trabajo, ampliando el medio al producir montajes escultóricos animados por lenguajes escritos y hablados, películas, vídeo, interpretación y danza.”<sup>135</sup>

El año 1966 lo recordaría más tarde como su momento decisivo: “en una época en la que se pasaba la mayor parte del tiempo solo, en un estudio que tenía en

<sup>133</sup> VITO, Acconci, cita extraída de GUASCH, 2001, op. cit. p. 96.

<sup>134</sup> LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945, 1969*; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p. 159

<sup>135</sup> BENEZRA, Neal, *Bruce Nauman en perspectiva*, extraído de NAUMAN, Bruce, Walker Art Center, Minneapolis, 10 de abril – 19 de Junio, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 30 de noviembre, 1993 – 21 de febrero, 1994, p. 25.

la delantera de una tienda, equipado con un título fresco de postgrado y sin materiales de los que hablar. Se había embarcado en una especie de experimento, acorde con las disciplinas de meditación de la costa oeste, para desarrollar un proyecto a partir del examen de sí mismo y de la intensa percepción de su ambiente cotidiano.”<sup>136</sup>

Sobre esa época, en la que se inició como profesor en el Instituto de Arte de San Francisco, Nauman ha comentado: “Allí no conocía a mucha gente, y al ser un profesor principiante me tocaba dar las clases más tempranas y por tanto veía muy poco a la mayoría de mis colegas. Por entonces no tenía estructura de apoyo para mi arte; no había ocasión para hablar de mi obra. Y un montón de cosas que estaba haciendo no tenían ningún sentido así que desistí de hacerlas. Eso me dejó solo en el estudio; y suscitó la pregunta fundamental: ¿qué es lo que hace un artista cuando se queda solo en el estudio? Mi conclusión fue que si yo era un artista y yo estaba en el estudio, entonces todo lo que estuviera haciendo en el estudio debería ser arte... A partir de este punto el arte se convirtió más en una actitud y menos en un producto.”<sup>137</sup>

A partir de esa percepción de su ambiente cotidiano, empezó a trabajar con formas verbales que transformaba en *ready-mades*. Suele destacarse que en 1963 hubo una retrospectiva de Marcel Duchamp en el Museo de Pasadena que ejerce una cierta influencia sobre él. “Nauman se parece a un artista anterior de mayor estatura, Marcel Duchamp. A pesar de todo, Nauman se diferencia de Duchamp y, de hecho, de otros miembros del movimiento Dadá, como Francis Picabia, porque su obra, aunque algunas veces irónica, no es inherentemente negativa.”<sup>138</sup> Sobre la retrospectiva de Duchamp, Thomas Crow ha escrito:

*“La retrospectiva de la obra de Duchamp [...] impedía a los artista de la costa oeste fingir que este tipo de maniobras carecían de pedigrí histórico.”*<sup>139</sup>

<sup>136</sup> CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, *Arte en contexto* 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 173.

<sup>137</sup> NAUMAN, Bruce, extraído de BENEZRA, 1993, 1994, op. cit. p. 28.

<sup>138</sup> LUCIE-SMITH, 1995, op. cit. p. 188.

<sup>139</sup> CROW, 2001, op. cit. p. 173.



fig.72 Bruce Nauman - *Self-Portrait as a Fountain* (Autorretrato como fuente), 1966, fotografía, 60,2x60,2 cm, cortesía de la Galería Leo Castelli, New York.

Un ejemplo claro de ese encuentro de Nauman con Duchamp es su fotografía de una *performance* titulada *Self-Portrait as a Fountain*, de 1966 (fig.72), en la que el artista “desnudo de medio cuerpo y mostrando las palmas de las manos, aparece levantando ligeramente la cabeza como un surtidor o caño de agua ilustrando la frase: «El verdadero artista es una asombrosa fuente luminosa.»<sup>140</sup> No obstante, Neal Benezra afirma que esa fotografía sólo apareció después de haber asistido en 1966 a una retrospectiva de Man Ray en el *Country Museum of Art* de Los Angeles. En ella está el artista “en la pose de surtidor de una fuente, ridiculizando la tradición de los escultores públicos empeñados en el heroico desnudo masculino y sus preocupaciones juveniles.”<sup>141</sup>

La interpretación de Nauman de la *Fountain* (fig.1) de Duchamp, en la que su cuerpo es el urinal y el acto de escupir es esa ‘maniobra’ que Crow describe como la necesidad del artista de invertir esas herencias históricas, y de cierta forma pesadas, sin descomponerlas u oponiéndose en el sentido inverso, negativamente. Además de las de Duchamp o Man Ray, Nauman “cuando era un joven artista, escudriñó la historia del arte buscando un sentido. Al hacer esto, pasó por encima de gran parte del arte contemporáneo norte-americano de principios de los

140 GUASCH, 2001, op. cit. p.100.

141 BENEZRA, 1993, 1994, op. cit. p. 30.

sesenta que estaba dominado por las claras y decisivas prédicas formales del Arte Pop y del Minimalismo. Nauman, oteando horizontes diferentes, se centró en Man Ray, cuya trayectoria epitomizaba la amplitud de miras que buscaba; ante él estaba un artista que había sido pintor, escultor, realizador y fotógrafo y que, con todo, se ganó su salario como fotógrafo de moda asegurando así su independencia como artista.”<sup>142</sup>

Sobre esa voluntad de buscarle un sentido al arte en la historia y de centrarse en Man Ray, Nauman ha afirmado:

“Para mí Man Ray suponía apartar la idea de que cada pieza debía fundamentarse sobre un significado histórico. Lo que me gustaba es que aparentaba ser inconsciente con su pensamiento sin estilo único.”<sup>143</sup>

A partir de 1968, Nauman trabaja bajo las influencias de la coreógrafa y bailarina Meredith Monk<sup>144</sup>, que envuelve al espectador a partir de su propia experiencia corporal. Como en la acción *Manipulating a Fluorescent Tube*, (Manipulando un tubo fluorescente) en que el artista ha manipulado la luz artificial a través de su cuerpo haciendo de él materia escultórica.

La espacialidad corporal, las experiencias íntimas del artista con su entorno, surgen en las obras de Dennis Oppenheim con sus trazos en el paisaje en obras efímeras conectadas con el *Land Art*. En 1970, Oppenheim realiza trazos sobre su cuerpo en una *performance* que, tal como lo habían sido todos sus trabajos ‘efímeros’, quedó registrada en una secuencia de dos fotografías: *Reading Position for second Degree Burn*, 1970 (*fig.73*). Oppenheim se altera a sí mismo exponiéndose al sol durante cinco horas, con un libro abierto en el tórax. Va creando así una marca en su pecho, un dibujo o una impresión en la que el blanco que deja la marca del libro funciona como si se tratase de una hoja, donde el dibujo es su propia

<sup>142</sup> Ibid. p. 25.

<sup>143</sup> NAUMAN cita extraída de Ibid. p. 25.

<sup>144</sup> Meredith Monk nació en Lima, Perú, en 1943. Trabajó en Estados Unidos y es pionera de lo que actualmente se denomina “técnica vocal extendida” y “performance interdisciplinaria”. En 1964 funda The House, compañía dedicada a performances, y en 1978 el Meredith Monk Vocal Ensemble, con el fin de presentar sus composiciones para grupo vocal.

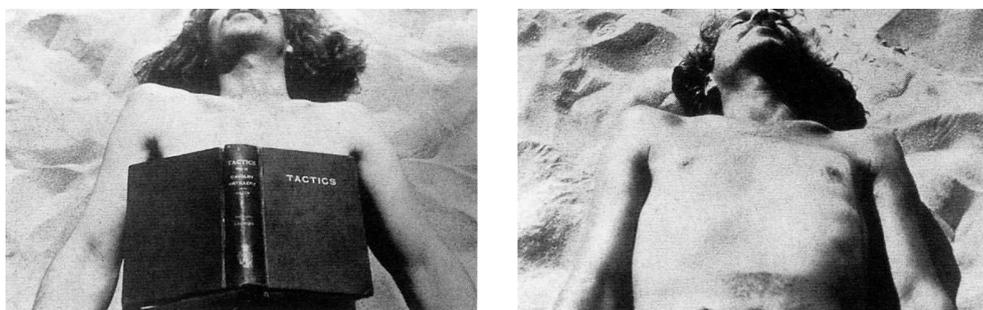


fig.73 Dennis Oppenheim - *Reading Position for second Degree Burn*, (Postura de leer para quemadura de segundo grado), 1970, etapa I y etapa II, libro, piel, energía solar, tiempo de exposición: 5 horas, col. Jones Beach, Nueva York, foto cortesía del artista.

persona. Se puede encontrar aquí una similitud con el *Self-Portrait as a Fountain* (fig.72) de Nauman, pues también aquí el interior pasa a exterior y viceversa.

*Reading Position for second Degree Burn*, es según Lucie-Smith una obra de arte conceptual que se ha transformado en una acción totalmente física “una idea expresada en el sentido más literal mediante carne y sangre. [...] Para crear esta obra, Oppenheim tuvo que hacer algo al menos ligeramente doloroso.”<sup>145</sup>

Oppenheim fue un simulador de acciones corporales. Suyos también han sido *Stills from Gingerbread Man* (Imágenes de hombre de pan de jengibre) de 1970-1971 donde hace un registro de acciones fisiológicas y *Two-Stage Transfer Drawing. I Returning to a Past State, II Advancing to a Future State* (Dibujo de transferencia en dos estadios. I, Retorno al estadio anterior; II, Hacia un estadio futuro) de 1971. Esta última obra se basa en la idea de las transacciones en las que “el artista supera el ámbito del yo y se interesa por el intercambio de energía entre distintos miembros de su familia. [...] esta idea de intercambio y de transacción de energía, [...] es para el artista lo que el mármol para el escultor.”<sup>146</sup>

Chris Burden trabajó, como Oppenheim, en un área que podría denominarse “intercambios de energía”. Ejemplo de ello, la acción *Five Days Locker Piece* (Pieza de taquilla para cinco días) en 1971, en la que el artista se encierra en una con-signa, cuando era estudiante en la Universidad de California. O *Shoot* (Disparar) presentado en la F Space Gallery, Santa Ana en 1971, en la que pide a un amigo

145 LUCIE-SMITH, 1995, op. cit. p. 185.

146 GUASCH, 2001, op. cit. p.98.

que le dispare en el brazo. Al contrario que Oppenheim, Burden no hacía simulacros de las acciones, tanto en *Five Days Locker Piece* como en *Shoot*, el artista expuso su cuerpo a situaciones, no tan radicales como los Accionistas Vieneses, pero con cierta radicalidad sin duda.

Ese mismo espíritu de mutilación, en que son claras las influencias de los Accionistas Vieneses, es el que se registra en *Deadman* (Hombre muerto), 1972: “una acción en la que yació tendido en la calzada de un bulevar muy concurrido de Los Ángeles con el fin de evitar que la praxis artística sólo tiene sentido si se involucra totalmente en un proceso transformador de la sociedad.”<sup>147</sup> y en *Prelude to 220 or 110* (Preludio para 220 o 110), 1976, en que Burden llega próximo al suicidio introduciendo en su cuerpo terminales conductores que al hacer contacto lo electrocutan.

Burden exigía por parte de los espectadores un esfuerzo físico para entender sus obras en su totalidad. En sus acciones la tensión que se sentía entre lo público y lo privado era insoportable, creando un cierto pudor en la audiencia. Glòria Moure<sup>148</sup> compara las acciones de Burden a las de Nauman, pero hace notar que las de Burden eran más violentas y que, en un ámbito intuitivo, los dos artistas se aproximan bastante, ya que la violencia es su tema principal. Son los dos hijos de una sociedad norteamericana que es gobernada por actos inexplicables.

Dan Graham es un artista que ha trabajado en diversos campos, como la *performance*, instalación, arte vídeo, fotografía, publicaciones periódicas y arquitectura. Ha sido, además, autor de ensayos de gran influencia. Su trabajo avanza cuestiones como la concepción híbrida de la obra entre la escultura y arquitectura, y la atención a los fenómenos de la cultura popular.

*Learning process* (Proceso de aprendizaje) ha sido uno de los tópicos que Graham ha utilizado para definir su propio arte, que solía tener una función didáctica

<sup>147</sup>Ibid. p. 102.

<sup>148</sup>Véase MOURE, Glòria en BURDEN, Chris, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Octubre 1995 - Gener 1996.

y educativa a partir de su relación con la fenomenología<sup>149</sup> y de la lectura de Edmund Husserl<sup>150</sup> y Jean Paul Sartre.<sup>151</sup>

Las aportaciones de Dan Graham en el área del *body art* se encuentran en acciones como *Two correlated Rotations* (Dos rotaciones correlacionadas), 1969, *Roll* (Rodar), 1970, y *Two consciousnes Projections* (Dos proyecciones conscientes) de 1972. En estas acciones Dan Graham trabajó esencialmente con el cuerpo y sus movimientos.

En *Two correlated Rotations* dos personas se mueven en rotación “instaurando un proceso de relación de feedback”.<sup>152</sup> En *Roll*, Graham “estudia la relación entre su propio cuerpo y el sudor provocado por los movimientos para después

149 “La incidencia inicial de la Fenomenología en la teoría estética se inscribe en lo que puede llamarse el conflicto o la lucha de los métodos (Methodenstreit) en el último tercio del siglo pasado. La Introducción a las ciencias del espíritu de Dilthey en 1883 puede considerarse como el índice de la extensión al conjunto de las «ciencias» humanas de la preocupación por los problemas metodológicos. [...] El conocido lema de la fenomenología: ¡a las cosas mismas!, no dejaría de ser una trivialidad si no encubriese un complicado trabajo de conversión de la actitud «natural» con la que nos arreglamos en el mundo, a una actitud «teórica», es decir, filosófica. Tal cambio de actitud implica un denodado esfuerzo de inauguración – fantasma cartesiano omnipotente – que pretende poner fin a toda metafísica especulativa y a toda teoría que se base en la deducción de conceptos. Fenomenología es pues sinónimo de una cierta «intuición», de la visión de lo que se da, de lo que aparece; no es tanto una vuelta a las cosas mismas cuanto al modo en el que se nos dan: «los objetos en su cómo», el modo de su revelación.” ORTIZ DE URBINA, Ricardo Sánchez cita extraída de BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*, Visor, Madrid, 2ª edición, 1999, ISBN 84-7774-581-1, pp. 118, 119.

150 Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemán, iniciador de la corriente filosófica denominada fenomenología. En 1913 escribe *Ideas: una introducción a la fenomenología pura* y en 1931 *Meditaciones cartesianas*. Trató de demostrar cómo la conciencia individual puede ser orientada hacia otras mentes, sociedades y ámbitos del devenir histórico. Quiso, incluso, construir una teoría antiintelectualista de la conciencia del tiempo.

151 Jean Paul Sartre (1905-1980) filósofo francés, dramaturgo, novelista y periodista político, es uno de los principales representantes del existencialismo y ha sido seguidor de la teorías fenomenológicas de Husserl y la metafísica de los filósofos alemanes Georg Wilhelm, Friedrich Hegel y Martin Heidegger, y de la teoría social de Karl Marx. La visión del existencialismo relaciona la teoría filosófica con la vida, la literatura, la psicología y la acción política. Suscitó un amplio interés popular que hizo del existencialismo un movimiento mundial. *El ser y la nada* de 1943, ha sido su primera obra filosófica en que ha hecho la distinción entre la existencia humana y el mundo no humano. Para Sartre la existencia de los hombres se caracteriza por la capacidad para negar y rebelarse. El psicoanálisis existencial de Sartre es la responsabilidad de todos los individuos al adoptar sus propias decisiones, de su reconocimiento y de una absoluta libertad de elección que es según el filósofo la condición necesaria de la auténtica existencia humana.

152 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 243

apoyarse sobre la pared y transmitir la pintura de ésta a su cuerpo en una doble relación espacial entre la pared y el cuerpo y pigmento-cuerpo”.<sup>153</sup> En *Two consciousness Projections* se hace más evidente el proceso de aprendizaje de Graham: el artista se planta ante el público exponiendo sus ideas y actúa según éste va reaccionando, “buscando la relación directa causa/efecto.”<sup>154</sup>

### 3.3.2 El *Body art* en Europa (*Artitudes*)

En Europa, las manifestaciones del arte corporal aparecen en 1971 divulgadas en la revista *Artitudes* por el crítico de arte francés François Pluchart<sup>155</sup>, un año después que en la revista *Avalanche* a la que ya se ha hecho referencia,

Pluchart organiza *Art corporel*<sup>156</sup> en 1975, una exposición en la Galería Stadler de París para la que publica el primer manifiesto del arte corporal.

*“El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse tranquilamente en una historia del arte que ha fracasado. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene ninguna relación con ninguna forma supuestamente artística si no es de entrada declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de antiguos valores escépticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que, aquí, la fuerza del discurso debe reemplazar cualquier otro presupuesto del arte.”*<sup>157</sup>

Entre los artistas del arte corporal en Europa encontramos a: Gina Pane (1939-1990), Michel Journiac (1943-1995), Valie Export (1940), Peter Weibel (1945), Urs Lüthi (1947), Jürgen Klauke (1943), Klaus Rinke (1939) y Gilbert & George

<sup>153</sup> Ibid. pp. 242, 243.

<sup>154</sup> Ibid. p. 244.

<sup>155</sup> François Pluchart (1937-1988), teórico del arte corporal y editor de la revista *Artitudes* en París, que entre 1971 y 1977 publica 54 números.

<sup>156</sup> En esta exposición participaron: Vito Acconci, Chris Burden, Marcel Duchamp, Gilbert & George, Michel Journiac, Bruce Nauman, Herrmann Nitsch, Dennis Oppenheim y Gina Pane.

<sup>157</sup> PLUCHART, François, “*Manifeste de l’art corporel*,” 1975, extraído de GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, pp. 198, 199.



fig.74 Gina Pane - *Escalade non anesthésiée* (*Escalada no anestesiada*), 1971.

(Gilbert Proesch 1943, George Pasmore 1942). El arte corporal sufre en Europa la importante influencia de los accionistas vieneses; y como veremos, esa herencia es bien notoria en las obras de la artista francesa Gina Pane.

En 1971, en la acción *Escalade non anesthésiée* (fig.74) realizada en su estudio, Pane sube descalza una escalera hecha de planchas metálicas con aristas acerdadas para que éstas le ocasionen heridas, sangre y sufrimiento. Esta acción simbólica surge como una manifestación personal para descubrir el sufrimiento de otros, denunciando así el terror, la violencia y los peligros sociales. Sobre esta acción y sus motivaciones dijo Pane: “Denominé la acción *Escalade non anesthésiée* para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado. La guerra del Vietnam continuaba y mi obra tuvo una clara dimensión política. Con anterioridad había hecho ya instalaciones denunciando la violencia de la guerra, como por ejemplo la titulada *Le riz*. Era un campo de arroz – la comida de los países más pobres de nuestro planeta – en el que yacían desparramados diversos objetos.”<sup>158</sup>

<sup>158</sup>PANE, Gina, cita extraída de GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, pp. 107, 108.

Pane monta otras acciones de igual intensidad en las que martiriza a su propio cuerpo. Algunas de ellas son: *Je (Yo)*, 1972; *Action sentimentale* (Acción sentimental), 1973; en el mismo año, *Transfert* (Transferencia); y en 1974, *Psyché* (Psique). En todas estas acciones la artista utilizaba objetos o símbolos cortantes, como espinas de rosas, cristales quebrados, hojas de afeitar, etc., buscando una explicación al problema de lo desconocido y perseverando contra el yo egoísta.

Otro artista francés heredero de las acciones vienesas es Michel Journiac, que como Pane se manifestó contra las diferencias sociales y vivenciales. En su caso estas críticas son bien evidentes, ya que tuvo que dejar su trayectoria de seminarista debido a su homosexualidad asumida y la rigidez del ambiente eclesiástico.

Sus primeras acciones son de 1968. En ellas, usa el cuerpo como “carne socializada” en la medida que, para él, el cuerpo sólo se encuentra a sí mismo a través de rituales que denuncian a quienes ostentan el poder. *Messe pour un corps* (Misa para un cuerpo), de 1969, fue ‘celebrada’ en la Galería Daniel Templon de París es, según Guasch, “uno de sus primeros rituales, verdadero alegato en defensa de los marginados sociales y sin duda paradigmática en la historia del arte corporal [...] en la que ofreció a todos los asistentes su propio cuerpo a través de la comunión de éstos con hostias cocinadas con su sangre, cuya receta fue repartida entre los que comulgaron.”<sup>159</sup> Journiac presenta en esta acción una visión que para Pluchart representa “una herida incurable”, que explora la soledad humana a través del acto de comunión/comunicación que, en este caso, se refería a la de los “fieles del acto artístico”.

Al igual que en las acciones de Pane, las acciones de Journiac se encuentran dentro del movimiento del arte sociológico o de la imagen social del cuerpo. Marchán Fiz ha definido esta imagen social del cuerpo y del *body art* como acciones opuestas “a la imagen social imperante del cuerpo humano. Las diversas experiencias niegan la imagen del cuerpo fetichista, unido a la actual generalización histórica del valor de cambio y al proceso de significación como producción de diferencias, es decir, niega el cuerpo-fetichista de la propaganda comercial. El arte del cuerpo se desentiende de los modelos dirigidos y estereotipados, propios

<sup>159</sup> Ibid. p. 106.

de la extensión del valor de cambio/signo al propio cuerpo, de la sofisticación, que no refleja el trabajo y la situación real física, psíquica y social del cuerpo, sino el narcisismo dirigido.”<sup>160</sup>

Después de *Messe pour un corps*, Journiac prosigue con sus acciones de “rituales de simbolismo religioso”, ejemplo de ello son: *Piège pour un voyeur* (Trampa para un mirón), 1969, *Contrat pour un corps* (Contrato para un cuerpo) en 1972, *Hommage a Freud. Constant critique d’ une mythologie travestie* (Homenaje a Freud. Constatación crítica de una mitología travestida) de 1972. En esta última acción las críticas sociales de Journiac están dirigidas a los seguidores de Freud en la medida que racionalizan, conforme al psicoanálisis freudiano, lo que para Journiac carece de todo sentido, ya que consideran que las enfermedades se sustentan en mitologías y no en datos científicos.

Además de los dos artistas ya mencionados, otros exponentes del grupo de artistas críticos con la sociedad y seguidores de los accionistas vieneses son los austríacos Valie Export y Peter Weibel. Por su parte, Valie Export realiza preferentemente manifestaciones feministas utilizando el cuerpo como lenguaje. Export se indignaba con la dominación del hombre sobre la mujer y la pasividad de ésta. Así pues, en 1968 hace de esta constatación el tema central de una *performance*, *Aus der mappe der Hundigkeit* (Del dossier de lo canino), en la que la artista pasea por las calles de Viena a Peter Weibel como si fuera un perro. Sobre la utilización del cuerpo, tanto en la obra de Export como en todos estos artistas, Marchán Fiz manifestó:

“La mayoría de estas manifestaciones corporales no dejan margen a la improvisación, remiten consciente o inconscientemente a adquisiciones actuales de las ciencias humanas o se mueven en sus temáticas. Se las comprenderá en su contexto histórico correcto si pensamos que la problemática del cuerpo humano no es ninguna novedad, sino que posee una historia cada vez más congruente como medio de apropiación perceptiva e intelectual del mundo. [...]  
] Las diversas experiencias del «body art» no se limitan a una consideración

160 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 247.

*del cuerpo como estructura biológica, ni tan sólo como ser viviente, sino en cuanto cuerpo humano perteneciente a una cultura y a una época, y no como algo natural.*"<sup>161</sup>

A propósito de Peter Weibel, este artista utiliza su cuerpo como si se tratase de una hoja; ejemplo de ello es la acción *Scar Poems* (Poemas cicatriz) de 1970. Se puede encontrar aquí una cierta afinidad con Vito Acconci en *Marcas comerciales*, 1970 (fig.70), aunque subsiste la presencia de la herencia del accionismo vienés.

En *Scar Poems* Weibel fue más radical que Acconci. El artista explica sobre esta acción: "Me hice cortes en la piel en los que «enterré» mensajes secretos privados. Después los cortes fueron cosidos conservando los papeles bajo la piel. En algunos casos las heridas se infectaron, aunque al cabo de muchos años, los papeles desaparecieron, ya disueltos en el cuerpo. No obstante, las heridas permanecieron. En algunas conferencias mostré cómo utilizaba mi piel como si fuese una pantalla, cómo enterraba los poemas en mi cuerpo y hablé sobre el proceso."<sup>162</sup>

Asimismo, *Space of Language* (Espacio de lenguaje), de 1973, fue una *performance* en la que el artista mantuvo la lengua en contacto con un bloque de hormigón durante seis horas. Con esta acción y a través de sus lesiones, Weibel intentaba establecer un lenguaje entre la escultura y su propio cuerpo.

Por otra parte, Urs Lüthi, Jürgen Klauke y Klaus Rinke, el primero suizo y los otros dos alemanes, utilizaron el cuerpo como objeto de travestismo cargado de significados perturbadores, con prácticas sadomasoquistas y exhibicionistas que ponían en evidencia sus personalidades. Marchán Fiz relacionó estas acciones del *body art* con las investigaciones del psicoanálisis:

*"En su frecuente negación de la actual imagen corporal, el «body art» sintoniza históricamente con el descubrimiento moderno del cuerpo realizado por las investigaciones psicoanalíticas y por el capitalismo monopolista. En la socie-*

<sup>161</sup> Ibid. p. 242.

<sup>162</sup> WEIBEL, Peter, extraído de GUASCH, 2001, op. cit. pp. 104, 105.

*dad del capitalismo tardío se ha tratado de conjugar lo que han implicado de revolucionarias ciertas aportaciones psicoanalíticas. Nuestra sociedad no se ha satisfecho con explotar el cuerpo como fuerza de trabajo, con desintegrar su expresividad en la división social de trabajo y el cambio, sino que le ha convertido en un universal encubridor de contradicciones sociales, en una especie de sacralización y perversión fetichista manipulada, incompatible con el cuerpo instrumento de trabajo alienado.”<sup>163</sup>*



fig.75 Gilbert & George – *The Singing Sculpture* (La escultura cantante), 1970, performance, Londres, cortesía de la Anthony d’Offay Gallery, Londres.

Gilbert & George son una entidad colectiva, cuyo nombre evoca a una pareja del *music hall* inglés. Gilbert, italiano, y George, inglés, estudiaron los dos en la *St. Martin’s School of Art* de Londres, donde tuvieron como profesor al escultor Anthony Caro (1924). El tratamiento que del *body art* realizan no ha sido tan “terriblemente serio”<sup>164</sup>, si lo comparamos con el de los demás artistas europeos del arte del cuerpo.

<sup>163</sup> MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. pp. 247, 248.

<sup>164</sup> LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p. 158.

Se dieron a conocer en 1970 a través de la *performance* titulada *The Singing Sculpture* (fig.75), en la que se presentan como esculturas vivientes. Evidentemente, existe una relación con las ya mencionadas *esculturas vivientes* de Manzoni (fig.69), pero en el caso de Gilbert & George ellos mismos eran la escultura, sólo ellos se convertían en obra de arte.

En esta *performance* aparecían ambos con el rostro dorado, de pié y encima de una mesa cantando la canción del *music hall*, “así trataban de expresar su preocupación por el estilo y la elegancia. El estilo se sacaba de contexto y se examinaba como una entidad separada. Y finalmente, se planteaba la cuestión de la división, o falta de división, entre el creador y lo que éste crea.”<sup>165</sup>

La canción que cantan en las *esculturas vivientes* es siempre la misma *Underneath the Arches* (Bajo las arcadas). En relación a la canción han dicho: “Hemos cantado a guisa de autómatas, imitando el sonido de los pájaros en un parque, bebido hasta la ebriedad, buscando estabilizar relaciones sensibles entre la realidad y el sueño, reflexionar sobre lo gris de la vida e imaginar lo que ésta podría ser.”<sup>166</sup>

En esta “ebriedad” y el *music hall* se puede encontrar, además de las claras influencias de Manzoni, una cierta similitud, en lo que se refiere a la escultura, con las posturas dadaístas y del *Cabaret Voltaire* ya mencionadas en el primer capítulo.

A partir de 1974 Gibert & George recurren a la fotografía; ahora bien, realizando siempre fotos de sus propios cuerpos. No exentos de una postura narcisista, se asocian de cierta forma a los otros artistas corporales europeos, denunciando sus vicios y manifestándose ante los conflictos sociales.

### 3.4 El arte Conceptual: las palabras son imágenes.

“55. Aquello que es designado por los nombres del lenguaje tiene que ser indestructible, porque si tiene que poder describir el estado en que todo lo que es

<sup>165</sup> Ibid. p. 158.

<sup>166</sup> GIBERT & GEORGE, extraído de GUASCH, 2001, op. cit. p. 110.

*destruible está destruido. Y en esta descripción surgirán palabras; y lo que a ellas corresponde no puede ser destruible porque entonces las palabras no tendrían ninguna connotación.”*<sup>167</sup>

El movimiento minimalista, como hemos visto anteriormente, surge con una apariencia de corte formalista, manifestando los primeros síntomas de todo un proceso de reflexión sobre el arte, de desmitificación del objeto y de un sin fin de experiencias que culminaron en el post-minimalismo y en el arte conceptual. Los movimientos artísticos analizados hasta ahora (dadaísmo, *readymade*, *environment*, *happening*, *land art*, *arte povera*, *body art*) tenían en común la idea de reducir el arte al concepto, aunque no totalmente, a través de varios intentos antiobjetuales.

La desmaterialización de la obra de arte, en claro enfrentamiento con la estética formalista, es un proceso que culmina en el arte conceptual. El arte como concepto ha cuestionado no solamente la validez del formalismo, sino también la naturaleza objetual de la obra de arte a través del *anti-object art* (arte antiobjetual) y del *post-object art* (arte postobjetual).

El arte conceptual es, por lo tanto, sucesor de la corriente más teórica y autorreflexiva del arte minimalista, “de aquella que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución/fabricación. [...] El arte conceptual reflexionó, efectivamente, sobre la construcción y el papel del autor, y redefinió las condiciones de receptividad y el papel del observador a partir de las aportaciones de M. Duchamp.”<sup>168</sup> Según Marchán Fiz, ante la objetualización, Duchamp “inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, la declaración de los objetos en arte a través de la operación del «ready-made».”<sup>169</sup>

167 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “55. Aquilo que é designado pelos nomes da linguagem tem que ser indestrutível, porque se tem que poder descrever o estado em que tudo o que é destrutível está destruído. E nesta descrição ocorrerão palavras; e o que a elas corresponde não pode ser destrutível porque então as palavras não teriam qualquer denotação.” WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, 1953, tomado de *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2ª edição revista, 1995, ISBN 972-31-0383-4, p. 219.

168 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 166.

169 MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 250.

“Todo el arte después de Duchamp, es conceptual en su naturaleza, porque el arte sólo existe conceptualmente.”<sup>170</sup>

“Una vez más, lo “puro” (el arte minimal) y lo “impuro” (Duchamp) se alían en un estilo de los años sesenta.”<sup>171</sup>

El término *concept art* (arte concepto) fue acuñado en 1963 por el artista Henry Flynt en su libro ya mencionado en el segundo capítulo, *An Anthology* (Una antología), que tenía como objetivo citar el arte practicado por artistas como George Brecht, George Maciunas y Yoko Ono, Flynt escribió que el *concept art* era “un arte en el que el material “concepta”, como el material de o para la ex música es el sonido.”<sup>172</sup>

En sus manifestaciones primarias el arte de concepto utilizaba textos, partituras de música experimental, fotografías de objetos, etc., se definía como un arte cuyo material es el lenguaje, los conceptos. Lo que importaba era la teoría, los procesos formativos, de constitución, la negación de la obra como objeto físico terminada y realizada.

El arte conceptual es un arte en el que lo que es válido es el proceso, “es la culminación de la *estética procesual*.”<sup>173</sup> Las obras de arte conceptual con frecuencia ni siquiera existían como objetos, se oponían a la idea de arte como objeto de consumo y a las orientaciones estéticas tradicionales. Según Gregory Battcock en su libro *La idea como arte – documentos sobre el arte conceptual*, “resultaba difícil comprender cómo se iban a comprar o vender aquellas obras conceptuales, que ni siquiera se prestaban a ser “coleccionadas” en el sentido corriente de la palabra.”<sup>174</sup> Era inimaginable que las obras de arte conceptual llegasen a atraer los *connoisseurs* o ser tema de especulación cualitativa.<sup>175</sup>

170 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “All art after Duchamp is conceptual in nature because art only exists conceptually” KOSUTH, Joseph in MEYER, Ursula, *Conceptual art, A Dutton Paperback*, E.P. Dutton, New York, 1972, ISBN 0300081553, p. X.

171 SANDLER, Irving, cita extraída de GUASCH, op. cit. p. 166.

172 FLYNT, Henry, presentemente extraído de CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Arte en contexto 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 132.

173 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 249.

174 BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Idea Art. A Critical Anthology*, 1973; ed. cast., *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Brcelona, 1977, ISBN 84-252-0667-7, p. 9.

175 Ibid. p. 9.

Lo que los artistas conceptuales buscaban era la ruptura con lo que había sido siempre considerado normal en la producción artística: la contemplación y la apreciación; esa ruptura para Battcock parecía ser dramática. Los artistas conceptuales negaban de una forma muy decidida los aspectos comerciales y de consumo del arte. Se movían en contextos nuevos en el ámbito del arte contemporáneo, especialmente en las preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales.

Para su ruptura con esa normalidad, los conceptuales se basaron en la teoría textual que analizaba los signos del lenguaje establecido como arte. Tal es el caso de artistas que empezaron siendo minimalistas, como Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris y Sol LeWitt. Sobre el arte conceptual Le Witt escribe en 1967:

*“En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte.”*<sup>176</sup>

Sobre la orientación del conceptualismo de LeWitt, dice Guasch: “que tanto en sus esculturas seriales, en las que integraba el lenguaje y el signo visual en un modelo estructural (estructuras modulares cúbicas y abiertas), como en sus escritos encarnó como ningún otro artista de su generación el paso del concepto como base de la obra minimalista al concepto como obra en sí misma.”<sup>177</sup>

*“El espacio convencional de la galería es más apropiado para mostrar objetos de arte que para mostrar concepciones. Excepciones notables han sido las Muestras del lenguaje anuales de la Dwan Gallery, que presentaron toda una variedad de imágenes de palabras y lenguajes. Algunas de éstas eran puramente conceptuales, otras presentaban los aspectos estéticos de las letras, las palabras, los lenguajes. La primera exposición exclusiva del arte conceptual,*

<sup>176</sup> LEWITT, Sol, *Paragraphs on conceptual art*, , *Artforum*, Vol. 5, no. 10, extraído de MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit.p. 250. Véase además en el apéndice documental: 7.2.9 Paragraphs on Conceptual Art (1967) – Sol LeWitt, y en el según capítulo 2.6.1.5 Sol LeWitt, párrafos en el Arte Conceptual.

<sup>177</sup> GUASCH, 2001, op. cit. p. 167.

*“Enero 5 – 31, 1969” que mostraba las obras de Barry, Huebler, Kosuth y Weiner, fue organizada por Seth Siegelaub.*<sup>178</sup>

*January 5-31, (“January Show”), 1969*<sup>179</sup> es considerada como una de las primeras exposiciones conceptuales. Organizada por Set Siegelaub<sup>180</sup>, contó con la participación de cuatro artistas Robert Barry (1936), Douglas Huebler (1924), Joseph Kosuth (1945) y Lawrence Weiner (1942). La invitación de la exposición fue publicada en el *New York Times* como si se tratase de un anuncio publicitario:

0 OBJETOS / 0 PINTORES  
0 ESCULTORES / 4 ARTISTAS / 1 ROBERT  
BARRY / 1 DOUGLAS HUEBLER / 1 JOSEPH  
KOSUTH / 1 LAWRENCE WEINER / 32 OBRAS  
/ 1 EXPOSICIÓN / 200 CATÁLOGOS / 44° 52st  
NUEVA YORK  
5-31 ENERO 1969 / (212) 288-5031  
SETH SIEGELAUB<sup>181</sup>

<sup>178</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) *“Conventional gallery space is better suited for exhibiting object art than for showing conceptions. Notable exceptions were the Dwan Gallery’s annual Language Shows, which displayed a variety of word and language images. A few of these were purely conceptual, others presented the esthetic aspects of letters, words, language. The first exclusively Conceptual Art exhibition, “January 5-31, 1969,” showing the work of Barry, Huebler, Kosuth, and Weiner, was arranged by Seth Siegelaub.”* MEYER, 1972, op. cit. p. XIV.

<sup>179</sup> El nombre de la exposición Enero 5-31, 1969 (“Exposición de enero”) corresponde al mes, a los días en que estaba patente al público y al año de su presentación.

<sup>180</sup> “Durante los últimos años Seth Siegelaub ha actuado como marchante y organizador de exposiciones para ayudar en las actividades de aquellos artistas con cuyas ideas se ha sentido identificado y presentarlas. Más que intentar promocionar ese arte a través de los canales por los que normalmente discurre, Siegelaub ha establecido situaciones sugeridas por la naturaleza radicalmente distinta del mismo arte. Recientemente las exposiciones han empezado a quedar dominadas por objetos prestigiosos. Siegelaub, sin embargo, se ha ocupado principalmente de artistas para quienes la obra no implica necesariamente la creación de algo visible o discreto. Con mayor energía e imaginación que cualquier otro defensor del arte conceptual, ha trabajado para procurar nuevas condiciones de exposición y publicación para que las ideas de los artistas pudiesen llegar al mayor número posible de gente sin el riesgo de las etiquetas espúreas que les acostumbran a añadir.” BATTOK, 1977, op. cit. p. 127.

<sup>181</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) o OBJECTS / o PAINTERS / o SCULPTORS / 4 ARTISTS / 1 ROBERT BARRY / 1 BOUGLAS HUEBLER / 32 WORKS / 1 EXHIBITION / 200 CATALOGS / 44° 52st New York / 5-31 JANUARY 1969 / (212 288-5031 SETH SIEGELAUB, extraído de GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2, p. 207.

Esta exposición no fue presentada en una galería ni en un museo, sino en un espacio desconectado de cualquier tipo de asociaciones que pudieran ser obvias, como lo era la sala del edificio *McClendon* en la 44 *East 52nd Street*, en Nueva York. El formato escogido por Siegelauub fue el de un catálogo. Sobre esta opción dijo: “Con los artistas decidí la composición del catálogo: cuatro páginas para cada uno de ellos, dos páginas de fotografías, una de texto y otra dando una lista de los trabajos presentados. Dos trabajos de cada artista eran de igual modo presentados en los muros. Pero, en mi espíritu, la exposición existía únicamente en el catálogo.”<sup>182</sup>

Siegelauub inauguró otra exposición en el mismo año, la *March 1-31, 1969* (Marzo 1 – 31, 1969), exposición que se mantuvo durante un mes y en la que cada día un artista diferente exponía una obra. Para esta exposición Siegelauub había enviado una carta a cada uno de los artistas explicando sus intenciones e invitándoles a participar. En contrapartida éste debería decir si concordaba con la idea y si participaría o no en la exposición. En una conversación con Charles Harrison sobre la forma expositiva y de cómo ésta ha cambiado el arte, Siegelauub decía:

*“Hasta 1967 los problemas de exposición del arte estaban bastante claros, porque hasta entonces el «arte» del arte y la «presentación» del arte eran aspectos coincidentes. Cuando se colgaba un cuadro toda la información artística intrínseca, necesaria, estaba allí. Pero, poco a poco, se fue desarrollando un «arte» que no necesitaba ser colgado de las paredes. Un arte en el que el problema de la presentación era semejante a uno de los problemas anteriores restringidos a la factura de la obra y su exposición, es decir: había que conseguir que alguien se diese cuenta de que el artista había hecho algo. Como la obra había dejado de ser de naturaleza visual, ya no necesitaba de los tradicionales medios de exposición, sino de unos medios que sirviesen para presentar las ideas intrínsecas al arte.”*<sup>183</sup>

En 1969 Lucy Lippard organizó en el Seattle Art Museum una exposición colectiva llamada 557,087 en la que participaron numerosos artistas, como Vito Acconci,

182 SIEGELAUB, Seth, extraído de *Ibid.* p. 207.

183 SIEGELAUB, Seth, *Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelauub*, extraído de BATTOK, 1977, op. cit. pp. 128, 129.

Jonh Baldessari (1931), Mel Bochner, Daniel Buren (1938), Dan Graham, Eva Hesse, On Kawara (1933), Barry le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Lawrence Weimer (1940), Robert Smithson, entre otros.

Esta exposición ha sido considerada la primera exposición de arte conceptual en una institución pública y su título corresponde al número de habitantes de la ciudad de Seattle. La muestra fue blanco de algunas críticas, como la del crítico Peter Plagens, publicada en la revista *Artforum* en noviembre de 1969: “555, 087 [...] no es más que una amalgama de trabajos no cromáticos y de *funky* minimalists. Hay un estilo definitivo, un estilo que impregna la exposición hasta el punto que llega a sugerir que Lucy Lippard es en realidad el artista y que su *medium* son los otros artistas; una prolongación previsible de la práctica habitual de los museos de contratar a un crítico para hacer una muestra y el crítico, a su vez, pedir a los artistas que hagan piezas para esta muestra.”<sup>184</sup>

Para Lippard, esta exposición había sido concebida para que resultara lo menos estereotipada posible, de forma que el espectador no se crease expectativas preconcebidas. A ella le seguirán otras exposiciones colectivas, como: *Conceptual art and Conceptual Aspects* (Arte Conceptual y Aspectos Conceptuales) en 1970, en el New York Cultural Center; *Information* (Información) en el mismo año en el Museum of Modern Art de Nueva York; y entre 1970 y 1972, *Art in the Mind* (Arte en la mente), Oberlin College, Ohio. En Europa presenta *Conceptual Art*, *Arte Povera* y *Land Art* en la Galleria Civica d’Arte Moderna, Turín, Italia.

### 3.4.1 Joseph Kosuth, la idea artística y el arte son lo mismo

“La definición más pura del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto “arte”, en lo que éste ha venido a significar actualmente”.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> PLAGENS, Peter, 557,087, *Artforum*, noviembre 1969, extraído de GUASCH, 19997, op. cit. pp. 209, 210.

<sup>185</sup> KOSUTH, Joseph, extraído de *Art after Philosophy, I y II*, en BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Idea Art. A Critical Anthology*, 1973; ed. cast., *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, ISBN 84-252-0667-7, p. 74.

Gregory Battocck, en la antología *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual* escribió sobre Joseph Kosuth y sobre su texto *Arte y Filosofía*, de 1969 (véase apéndice documental: 7.3.4 Arte y filosofía (1969) – Joseph Kosuth) que está “estrechamente identificado con el movimiento conceptualista desde que éste fue reconocido como un auténtico sistema de pensamiento y actividades artísticas.”<sup>186</sup>

Joseph Kosuth ha sido uno de los grandes teóricos del arte conceptual. Frecuentemente citaba a escritores y artistas, de modo que esas citas le servían para avalar las ideas de la filosofía del conceptualismo. Para rechazar el rigor académico del arte de entonces, Kosuth, como discípulo de Ad Reinhardt (sobre quién escribió su tesis Doctoral), utiliza los términos “condición artística”, “propuesta artística” y “función artística”; porque “creía que estas entidades tenían que ser identificadas a través de la inexorable eliminación de toda función o atributo que no fuese rigurosamente específico del arte.”<sup>187</sup>

Kosuth se apoyaba en la historia del arte citando, además de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, las principales ideas filosóficas del conceptualismo, como la estética analítica y la filosofía analítica<sup>188</sup> de las que se ocupa la filosofía del arte.

<sup>186</sup> Ibid. p. 60.

<sup>187</sup> CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996, ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Arte en contexto 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 157.

<sup>188</sup> “La estética analítica es aquella parte de la filosofía analítica que se ocupa de los temas tradicionalmente atendidos por una filosofía del arte, esto es, la belleza, el arte, el gusto y la evaluación artística. Sin embargo, la filosofía analítica no es una escuela de pensamiento, ni los filósofos que podrían incluirse comparten una teoría o unos presupuestos comunes. Geográficamente la estética analítica es la corriente estética contemporánea que ha dominado en el área angloamericana. [...] La filosofía analítica surgió como corriente tras la obra de Ludwig Wittgenstein, considerado por muchos como el filósofo más importante del siglo XX. Así nos encontramos con el primer rasgo característico de la filosofía analítica, su carácter lingüístico, que ha hecho que se considerara una filosofía lingüística. [...] En lo que se refiere a la estética en particular en sus orígenes fue decisivo su rechazo de la estética idealista [...] que hacía un uso acrítico de términos básicos, como «arte», «sentimiento», «objeto artístico» o «expresión», cuyo estudio se convierte en prioritario. Para la estética analítica la primera cuestión planteable es la existencia misma de una esencia de lo artístico. En principio, y aunque no todos los autores analíticos estarían de acuerdo, no existe «el arte», sino las artes. Por eso, el término «arte» se aplica a las artes sólo de modo extensivo. En este sentido, bajo la influencia de las Investigaciones Filosóficas, surgió en los años cincuenta la idea de que no era necesaria una teoría del arte para hablar del arte.” CARREÑO PEREZ, Francisca, *El lenguaje del arte*, BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*, Visor, Madrid, 2a edición, 1999, ISBN 84-7774-581-1, pp. 92, 93.

Sin embargo, siempre hace referencia a la necesidad de separar la estética del arte. Para Kosuth la estética, de forma general, trata de la percepción del mundo, así como en el pasado trataba del valor decorativo en el arte, de todo lo que era sinónimo de belleza y era abordado por el campo artístico. Para él, el valor decorativo de cualquier objeto puramente estético, cuya función primaria es ser decorativo y por eso está relacionado con el gusto, “nos lleva directamente al arte y a la crítica «formalistas»”<sup>189</sup>, lo que, en un sentido irónico, constituye la “vanguardia de la decoración”.

Kosuth fue muy crítico con el arte contemporáneo que se basase en la crítica formalista, al que denominaba como escultura y pintura formalistas. Aunque se apoyase en la definición de Judd de que “si alguien dice que es arte, lo es”<sup>190</sup> ese arte sólo puede obtener el reconocimiento de su condición artística siempre que esté sostenido por ideas. Para Kosuth, la forma en que se sitúa el arte y la crítica formalista nos lleva “hacia la morfología del arte tradicional.”<sup>191</sup>

En los siguientes párrafos presentamos la transcripción de citas de diversos escritores y artistas que Kosuth incluye en su *Arte y Filosofía* de 1969, como: Alfred Jules Ayer<sup>192</sup>, J. O. Urmson<sup>193</sup>, Donald Judd, Sol Le Witt, Ad Reinhardt y Ludwig Wittgenstein.

*“El hecho que de que, recientemente, se haya puesto en boga, entre los físicos, declarar sus simpatías por la religión... muestra falta de confianza en la validez de sus hipótesis, que viene a ser, por su parte, una reacción contra el*

189 KOSUTH, 1977, op. cit. p. 64.

190 JUDD, Donald, extraído de Ibid. p. 65.

191 Ibid. p. 65.

192 Alfred Jules Ayer (1910-1989), filósofo inglés. En 1956 publicó *El problema del conocimiento*; en 1960, *Filosofía y lenguaje*; y en 1963 *El concepto de persona y otros ensayos*. Sus escritos han contribuido decisivamente a apartar la filosofía inglesa de la construcción de sistemas metafísicos y a llevarla hacia unos planteamientos positivistas basados en el análisis del lenguaje.

193 J. O. Urmson, editor. Realizó la publicación póstuma de John Langshaw Austin, filósofo inglés, 1911-1960. Véase AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with words*, 1962; ed. cast., *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1982, ISBN 8475091415 y URMSON, J. O. (ed.), *Concise Encyclopaedia of Western Philosophy and Philosophers*, 1960, ed. cast., *Enciclopedia concisa de filosofía y filósofos*, Cátedra, Madrid, 1979, ISBN 84-376-0175-4.

*dogmatismo antirreligioso de los científicos del siglo XIX, y resultado natural de la crisis que acaba de atravesar la física.*

A. J. AYER

*Entendido el Tractatus ya no debemos sentir la menor tentación por ocuparnos de la filosofía, que no es empírica, como la ciencia, ni tautológica, como las matemáticas; tendremos, como el propio Wittgenstein en 1918, que abandonar la filosofía, que, tal como se ha dicho tradicionalmente, nace de la confusión.*

J. O. URMSON

*La mayor cualificación para una posición mínima en pintura en que los adelantos artísticos de ningún modo son siempre adelantos formales.*

DONALD JUDD (1963)

*Entre las mejores obras nuevas producidas en los últimos años, la mitad o más no han sido ni pintura ni escultura.*

DONALD JUDD (1965)

*Todo lo que hay en la escultura falta en mi obra.*

DONALD JUDD (1967)

*La idea se convierte en una máquina que produce arte.*

SOL LE WITT (1965)

*La única cosa que se puede decir del arte es que es una cosa. El arte es el arte-en-cuanto-arte y todo lo demás es todo lo demás. El arte en cuanto arte no es más que arte. El arte no es lo que no es arte.*

AD REINHARDT (1963)

*El sentido es el uso.*

WITTGENSTEIN<sup>194</sup>

194 BATTOK, 1977, op. cit. pp. 62, 63.

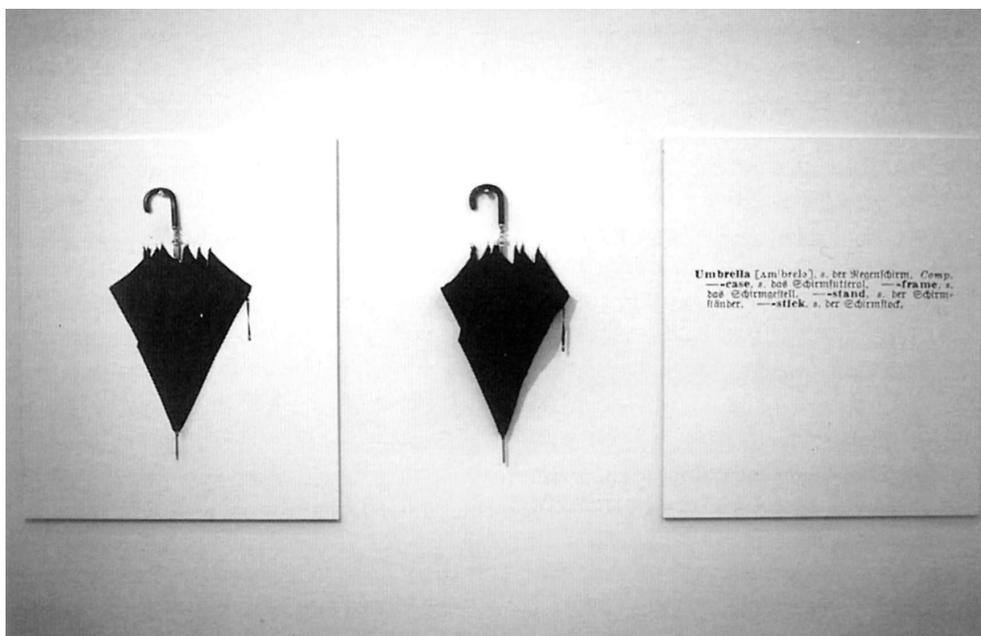


fig.76 Joseph Kosuth - Umbrella one and three (Uno y tres paraguas), 1967.

En la ya mencionada exposición *January 5-31*, (“*January Show*”) concibió sus conocidas protoinvestigaciones de 1965 y 1966. Las protoinvestigaciones consistían en un objeto (una silla, un paraguas, una planta, etc.), una fotografía de tamaño real del objeto y su definición del diccionario exactamente del mismo tamaño que la fotografía. (fig.76)

Las protoinvestigaciones de Kosuth exigen del espectador dos tipos de lectura, una analítica y una comparativa, ante la representación del objeto presente, la fotografía y la definición lingüística del mismo. Como lo define Kosuth, se trata de “describir el modelo modernista (entiéndase de lo moderno) como una tautología.”<sup>195</sup> Guasch entiende tautología como una figura retórica que repite la misma idea con términos distintos y es dentro de este “círculo cerrado” que, para Kosuth, se sitúa la descripción de una obra de arte modernista, “un sistema cerrado que difícilmente alude al mundo exterior sino al terreno del lenguaje y de la crítica.”<sup>196</sup>

195 KOSUTH, Joseph, *Art after philosophy*, *Studio International*, octubre, 1969, extraído de GUASCH, 2001, op. cit. p. 179.

196 *Ibid.* p. 179.

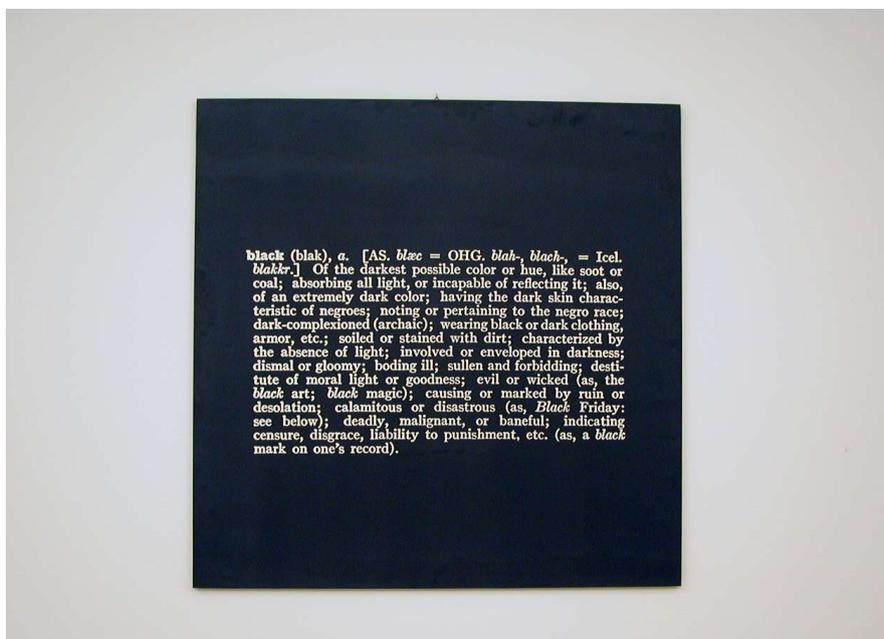


fig.77 Joseph Kosuth - Art as idea ("Black"), (Arte como idea ("negro"), 1967, col. Reinhard Onnasch.

"132. Queremos establecer un orden en nuestro conocimiento del uso del lenguaje: un orden para una finalidad determinada; uno de los muchos órdenes posibles; no el orden. Con esta finalidad siempre estaremos resaltando constantemente distinciones que nuestras formas lingüísticas ordinarias fácilmente dejan pasar por alto. De ahí pudiera sacarse la impresión de que consideramos que nuestra tarea es la reforma del lenguaje.

Una reforma semejante para determinadas finalidades prácticas, el mejoramiento de nuestra terminología para evitar malentendidos en el uso práctico, es perfectamente posible. Pero éstos no son casos con los que hemos de habérnoslas. Las confusiones que nos ocupan surgen, por así decirlo, cuando el lenguaje está como en punto muerto, no cuando funciona."<sup>197</sup>

197 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) "Queremos impor uma ordem no nosso saber acerca do uso da linguagem: uma ordem para um certo fim; uma das muitas ordens possíveis; não a ordem. Para este fim iremos constantemente acentuar distinções em que podemos facilmente não reparar, devido às formas habituais da nossa linguagem. Pode assim dar-se a aparência de que consideramos como sendo a nossa missão a reforma da linguagem. Uma tal reforma para fins práticos determinados, o melhoramento da nossa terminologia para evitar no uso quotidiano equívocos, é certamente possível. Mas estes não são os casos que temos que considerar. As confusões que nos ocupam surgem quando a linguagem está como que em ponto morto, não quando funciona." WITTGENSTEIN, 1995, op. cit. p. 264.

Kosuth, en la *January 5-31*, (“*January Show*”), presentó páginas de periódicos y revistas colgadas en la pared con definiciones de palabras como si fueran anuncios publicitarios. Kosuth, “la figura más definida del conceptualismo lingüístico”<sup>198</sup>, se fundamentaba en su serie iniciada en 1967, *Art as Idea as Idea. First Investigations* (Arte como idea como idea. Primeras Investigaciones) (fig.77), en las teorías del pintor Ad Reinhardt (1913-1967)<sup>199</sup> y de su *Art as Art* (Arte como Arte), así como en los escritos de Judd, Sol LeWitt y en el colectivo inglés *Art & Language*,<sup>200</sup> y en las proposiciones de Wittgenstein. “La proposición -de empleo en la actual terminología conceptual-, que en la tradición aristotélica era un enunciado verbal susceptible de ser llamado verdadero o falso, pasa a ser la descripción de un hecho, la presentación de la existencia de hechos atómico (Wittgenstein) [...]”.<sup>201</sup>

198 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 250.

199 Ad Reinhardt, pintor estadounidense que “se hizo famoso como el profesional inconformista del mundo artístico neoyorquino durante la década de 1950 y consiguió conservar esa fama hasta su muerte. [...] Las pinturas características de su última fase contienen colores tan oscuros y tan cercanos en valor que el cuadro parece ser negro, o casi negro, hasta que se lo observa con más atención, momento en que los rectángulos que lo componen emergen lentamente de la superficie.” LUCIE-SMITH, Edward, *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, pp. 92, 93. En 1962 escribe un texto para la revista *Art International* de diciembre, con el título de *Art as Art* (Arte como Art), que ha tenido gran influencia en la obra de Kosuth, así como en los demás artistas conceptuales.

200 En mayo de 1969 el grupo *Art & Language* publica el primer número de la revista homónima. El grupo estaba formado inicialmente por los artistas ingleses Terry Atkinson (1939), David Bainbridge (1941), Michael Baldwin (1945) y Harold Hurrell (1940). Kosuth había sido invitado para ser el editor norteamericano de los números 2 y 3. En 1971 Ian Burn (1939) y Mel Ramsden (1944) se asociaron. “El año pasado Atkinson y Baldwin formaron, con la colaboración de David Bainbridge y Harold Hurrell, la *Art & Language Press*. Esta empresa publica *Art-Language* (revista de arte conceptual), y otros textos relativos a este tipo de investigaciones.” KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy, I y II*, *Studio International*, octubre, 1969, en BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art, A critical anthology*, E. P. Dutton & Co, New York, 1968, p. 77.

201 MARCHÁN FIZ, 1997, op. cit. p. 251.

#### IV El tiempo, el espacio y el cuerpo como vehículos de una vivencia artística y teórica

*“Partiendo de la premisa de la autonomía de la obra específica, podremos ver la intención y las experiencias del artista al producirla. Por autonomía no quiero decir aislamiento, pues las experiencias del artista le conducen de modo inevitable al contacto con el mundo que le rodea y con las tradiciones; no puede trabajar en un vacío histórico. Así, necesitaremos saber lo que el artista ha visto y hecho antes, lo que ve y hace por primera vez, lo que él o su mecenas desean conseguir, cómo sus intenciones y soluciones maduran durante el proceso de producción. Para comprender esto debe utilizarse toda herramienta histórica, y también alguna nueva, como la psicología y otras ciencias sociales. En suma, debemos formular la historia del arte básicamente en términos de contextos más bien que de desarrollos.”<sup>1</sup>*

El presente capítulo nace de la necesidad de mostrar el trabajo que he ido produciendo como artista plástica durante estos últimos años, al tiempo que desarrollaba esta investigación. Estas líneas surgen pues de la necesidad de exteriorizar mis vivencias como artista, así como la creatividad que llevaba dentro y que se manifestó de forma clara a lo largo de este período de investigación a medida que iban brotando interpretaciones personales y singulares. En estrecha relación con el desarrollo de mi trabajo, tengo que destacar el inicio de la colaboración con una galería de arte, situación que me dio la oportunidad de prosperar en mi continua tarea como artista plástica. Todas las obras que se presentan aquí y que intentaremos demostrar que se sitúan en el ámbito de la escultura han sido realizadas por ordenador, por lo que debemos aclarar que no se trata de poner en duda los soportes tradicionales, sino de utilizar nuevos medios que no nos hacen olvidar el lugar que ocupan éstos y otros soportes en el ámbito artístico.

Las posibilidades que nos brindan estos “nuevos soportes” como el ordenador, la cámara digital y la impresión digital, que podrían llamarse con alguna

<sup>1</sup> ACKERMAN, James S., extraído de CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2, p. 25.

reluctancia *media art*, *computer art*, arte cibernético<sup>2</sup> o formas computables son aquellas que según Marchán Fiz “reflejan una vez más la colaboración interdisciplinaria entre las vanguardias artísticas de las tendencias tecnológicas y las ciencias contemporáneas. [...] El computador es un medio para concebir ordenaciones estructurales y se ha convertido en un instrumento de órdenes estético-artísticos”.<sup>3</sup>

En virtud de la utilización de ese instrumento-vehículo surgieron toda una serie de interpretaciones a las que daremos el nombre de ‘momentos’. Las imágenes que presentamos fueron emergiendo a partir de ese ‘vehículo’ y al ir avanzando en el presente estudio, cuyo tema principal, además de la historia, es el tiempo, pues existía una necesidad de volver atrás en un tiempo presente. Este ir atrás y luego retornar al presente es una acción, obviamente utópica pero apasionada, de moldear el tiempo, trabajando esa idea como si de una materia física se tratase. Retornando ahora (y no ya en sentido abstracto) al tratado de escultura de Alberti, mencionado en el primer capítulo (I. Los cambios sufridos por la escultura durante las primeras vanguardias del siglo XX), y a los modeladores que utilizan materiales tradicionales, lo que se intenta demostrar o cuestionar es si podrán ser considerados aún hoy *modeladores*, en el sentido utilizado por Alberti, los artistas que emplean los nuevos medios. Así pues, debremos preguntarnos: ¿cuáles son hoy considerados los materiales adscritos a la disciplina escultórica? y ¿cuáles son los cambios sufridos por la escultura ante los nuevos medios de representación? Veremos además si es posible, mediante estos nuevos soportes, representar el cuerpo humano con la misma intensidad emotiva con la que lo hicieron escultores neoclásicos como Bertel Thorvaldsen (1770-1844) o Antonio Canova (1757-1822).

En relación a estas cuestiones, es oportuno ahora que nos detengamos en las ideas que Carlos Reyero manifestó sobre el escultor Bertel Thorvaldsen:

<sup>2</sup> “La cibernética es una ciencia, nacida hacia 1948 e impulsada inicialmente por N. Wiener, que tiene como objeto «el control y comunicación en el animal y en la máquina» o «desarrollar un lenguaje y técnicas que nos permitirán abordar el problema del control y de la comunicación en general». La cibernética dio gran impulso a la teoría de la información.” MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 131.

<sup>3</sup> Ibid. p. 131.

“Tras su triunfal retorno a Copenhague desde Roma, cuando se proyectó en la capital danesa el Museo Thorvaldsen, verdadero monumento en su memoria donde habría de ser enterrado, quiso incluso autorretratarse junto a uno de sus arcaizantes trabajos anteriores, la figura en proceso de ejecución de *La Esperanza*, que era su preferida. Su pretensión era ser reconocido por la posteridad como un tallista, heredero por consiguiente de la tradición antigua, aunque la obra había sido primeramente modelada. Tras este engaño, tan propio del siglo, se descubría otro aspecto no menos moderno, aunque el escultor fuese todavía inconsciente de su alcance: por primera vez se presentaba intencionalmente una obra inacabada.”<sup>4</sup>

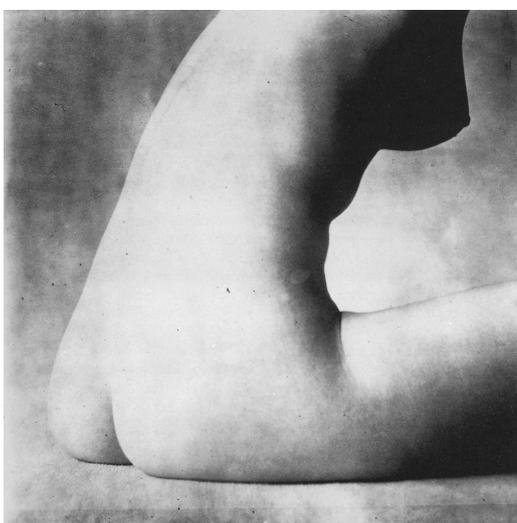


fig.78 Irving Penn, *Cuerpo terrenal I*, 1949-1950

Hay aquí una cuestión que no debe pasar desapercibida y que quizás sea el motivo por el cual se cuestiona el soporte de la citada escultura académica. Desde nuestro punto de vista existe un problema de tiempo ante las nuevas necesidades de inmediatez de un artista a la hora de esculpir o utilizar materiales durables como el bronce o la piedra. Este problema surge únicamente si lo que se pretende representar pertenece al campo figurativo y al

campo de la representación del cuerpo humano, que es el que mejor refleja estas cuestiones. La técnica, en este caso la imagen, es desde esta perspectiva y en palabras de Rosalind Krauss, en un análisis a la obra del artista Irving Penn (1917) y a la serie de cuerpos desnudos de 1949 y 1950 (fig.78), como “una pasarela que alcanza ineluctablemente otro mundo, otro campo de posibilidades formales: el de la pintura, la escultura y las artes gráficas”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> REYERO, Carlos, *La escultura del siglo XIX*, extraído de RAMIREZ, Juan Antonio (ed.), *Historia del Arte*, 4 – *El Mundo Contemporáneo*, Alianza, Madrid, Tercera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-9484-3, p. 113.

<sup>5</sup> KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartés*, 1990, ed. cast., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, ISBN 84-252-1891-8, pp. 163, 164.

La belleza de este torso de Penn transmite la ilusión de estar frente a una escultura; pues se podrá llamar dibujo, pintura o escultura, pero no se percibe como una fotografía en el sentido técnico de la palabra.

Pero no caigamos en el error de intentar generalizar, de ningún modo se pretende mediante esta reflexión cambiar todo el sistema. Nos situamos en una orientación de la representación figurativa que podríamos denominar romántica. Tampoco se trata de revivalismos: recordemos a James Ackerman cuando escribe que el artista no puede trabajar en un vacío histórico y a Bruce Nauman, tratado en el tercer capítulo: 3.1 El *Body art* en los Estados Unidos (*Avalanche*). Ahora bien, cuando hablamos de romántico hay que hacer la distinción entre los Románticos historicistas y los Románticos ‘modernos’ (sobre el término *moderno* véase en el primer capítulo: 1.1 El término vanguardia y sus implicaciones ante un nuevo concepto escultórico), como lo hizo Baudelaire en su *Salón de 1846* y en el texto *La modernidad* (véase apéndice documental: 7.1.1 La modernidad (1863) – Charles Baudelaire).

Así pues, para entender la orientación de estos trabajos es importante explicar la noción de Romanticismo que subyace en ellos. Para ello retomemos una vez más a Baudelaire, según este crítico y poeta francés: “El romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir [...] quien dice romanticismo dice arte moderno – es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes”.<sup>6</sup>

En relación con el término vanguardia, que ha sido extensamente analizado en esta tesis, según Marchán Fiz el Romanticismo es la “fuente originaria de las versiones posteriores de la vanguardia”.<sup>7</sup> Asimismo, para Calvo Serraller el término vanguardia “comenzó a usarse en el mundo del arte precisamente a partir del Romanticismo, aludiendo a esa voluntad imperiosa de renovación constante de concebir el arte por su capacidad de ruptura con lo inmediatamente anterior y

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Charles, extraído de RAMIREZ, 2001, op. cit. p. 105.

<sup>7</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna – De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 3ª reimpresión, 2000, ISBN 84-206-7064-2, p. 198.

nada más que por ello [...] la historia del arte avanza a través de sucesivas rupturas organizadas llamadas “movimientos de vanguardia”, cuyo ritmo se hizo cada vez más vivo”.<sup>8</sup>

Desde otra perspectiva se nos plantean nuevas cuestiones sobre la reproducción de la obra, en este caso de las imágenes, como los cambios que se han establecido en el campo escultórico y de qué forma la imagen influye en el ámbito de la escultura. Y en definitiva, ¿es el mercado el responsable de estos cambios debido a la urgencia de exponer hoy en día?

Abordaremos primero la cuestión relacionada con la fotografía, disciplina que surge a mediados del siglo XIX y que ha dado origen a una variada polémica desde su aparición. Fue en 1931, en su *Breve historia de la fotografía*, cuando Walter Benjamin empleó por primera vez el término “inconsciente óptico”. Sin duda tenía en mente las fotografías de Muybridge o de Marey cuando hablaba de que el ojo, como tal, no puede discernir siquiera los más simples movimientos. “No tenemos ni la más remota idea -dice Benjamín- de lo que ocurre durante la fracción de segundo en la que una persona *aprieta el paso*.”<sup>9</sup>

No obstante, en el célebre libro de Benjamín *La Obra de Arte en la Era de su Reproducibilidad Técnica* abordado en el primer capítulo (1.2. La autonomía del arte: la embestida de las vanguardias artísticas), la cámara es un medio que amplía la visión humana, así como también es un vehículo para (hablando del fascismo) los movimientos de masa. Para Freud, en *El malestar de la cultura*, la noción de inconsciente tal como lo plantea Benjamin es incomprensible. Según el autor, los avances tecnológicos son “miembros prostéticos” que bajo la forma de súper ego y dirigiéndose contra el yo pueden tornarse masoquistas o auto-destructivos.<sup>10</sup> Para Freud la fotografía es un instrumento que fija las apariencias fugitivas, lo que según Krauss es una idea “de registro del presente para su

<sup>8</sup> CALVO SERRALER, Francisco, *El arte contemporáneo*, Santillana, Madrid, 2001, ISBN 84-306-0432-4, p. 60.

<sup>9</sup> KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, 1993; ed. cast. *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, ISBN 84-309-2983-5.

<sup>10</sup> Véase FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen in Kultur*, ed. cast., *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1999, ISBN 84-206-3847-1.

conservación en contra del paso del tiempo [...]. Con la aparición de las nuevas cámaras fotográficas más ligeras y que podían utilizarse sin trípode, así como con la emergencia de la “nueva visión”, la cámara se convirtió en un instrumento más, accionado por la mano; un instrumento que extiende los poderes del cuerpo al igual que el lápiz, pues, empleando la terminología freudiana, funciona como una especie de miembro artificial”.<sup>11</sup>

Otro autor que escribió sobre la fotografía fue Roland Barthes en *La Chambre claire* (La cámara lúcida) de 1980. Barthes define la fotografía como un objeto teórico que “está constituida por el hecho bruto de estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual “no hay nada que añadir”.<sup>12</sup> Para Krauss no se puede escribir una historia de la fotografía como se escribe una del arte, porque la fotografía solo se deja pensar de una forma: “por el medio indirecto de una teoría de las *desviaciones*”.<sup>13</sup>

A pesar de todas estas afirmaciones, es necesario ir más atrás en el tiempo para intentar comprender el por qué este tema generó tanta discusión. La fotografía surgió en las artes plásticas entre 1840 y 1880, al mismo tiempo que en Francia surgía el Realismo, y fue tan criticada como aclamada. Pintores como Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) o Eugène Delacroix (1798-1863) utilizaron la fotografía como instrumento para hacer dibujos y bocetos. Por su parte, Ingres intentó que el gobierno prohibiera la fotografía ya que, como manifiesta Tonia Raquejo Grado, quedaba demostrando “que éste era, más que un temor artístico, una defensa gremial ante un medio que amenazaba con dejar sin trabajo a los pintores, que ya no ilustrarían los libros científicos, ni harían tantos retratos familiares, ni serían requeridos para testimoniar los sucesos con sus imágenes”.<sup>14</sup>

La influencia de la fotografía tuvo un impacto decisivo en la pintura, pues evidenciaba la ‘incapacidad’ de ésta de representar la realidad del mundo tal como

<sup>11</sup> KRAUSS, 2002, op. cit. p. 211.

<sup>12</sup> Ibid. 14.

<sup>13</sup> Ibid. p. 17.

<sup>14</sup> GRADO, Tonia Raquejo, *La pintura decimonónica*, extraído de RAMIREZ, 2001, op. cit. p. 81.

lo vemos. El ejemplo más sobresaliente de esta limitación se encuentra en las imágenes del fotógrafo inglés Eadward Muybridge (1830-1904) y concretamente en sus series de fotos de caballos en movimiento. Así se hizo evidente que lo que los pintores representaban en la tela no se correspondía con la realidad. En efecto, al galopar, el caballo levanta las patas del suelo durante pocos segundos y las tiene recogidas, nunca las lleva extendidas, como las pintaba Théodore Géricault (1791-1824).

El realismo característico de la pintura de la época fue entonces gradualmente abandonado, porque la fotografía ofreció la posibilidad de ver la realidad de otra forma. Se trataba ahora de aportar una visión moderna, en la que la representación de historias del pasado, de héroes de la Antigüedad, reyes medievales, etc. fue reemplazada por una verdad que, como afirma George Sand<sup>15</sup>, “procede más directamente de la agitación de los vivos que del sueño de los muertos”.<sup>16</sup>

No se pretende aquí hacer una descripción de estos movimientos. Pero lo que nos ha llevado a mencionar de manera general al Romanticismo son las consecuencias del descubrimiento de la fotografía, los cambios que tuvieron lugar en la pintura debido a su irrupción en las artes. En la escultura la aproximación a la realidad inducida por el Romanticismo fue más lenta y no tan intensa como en la pintura, “pero es preciso reconocer su existencia porque algunas experiencias realistas también habrían de contribuir decisivamente a la transformación de la escultura como arte”.<sup>17</sup>

La escultura llegó a resultados plásticos semejantes a los de la pintura: la maleabilidad de las superficies, el cuestionamiento de sus límites físicos tradicionales o su estabilidad. Ejemplo de ello es la obra de Edgar Degas (1834-1917). Las bailarinas de cera de Degas supusieron la respuesta más elocuente para representar el ‘momento’, intentando con ellas dar forma plástica a las sensaciones. La

<sup>15</sup> George Sand (1804-1876), seudónimo de Amandine Aurore Lucie Dupin, baronesa Dudevant, novelista francesa del movimiento romántico.

<sup>16</sup> SAND, George, tomado de GRADO, Tonia Raquejo, *La pintura decimonónica*, extraído de RAMIREZ, 2001, op. cit. p. 81.

<sup>17</sup> REYERO, 2001, op. cit. p. 138.

cera era un material considerado experimental en la época, por lo que sus bailarinas fueron fundidas en bronce después de su muerte.

Sobre las bailarinas de Degas Reyeró escribió: “Son piezas radicalmente diferentes de las “nobles” esculturas cargadas de contenido que se exponían en los salones, exaltando valores permanentes. Su ilusionismo, fundamentado en la captación de un instante concreto e, incluso, eventualmente reforzado con elementos reales -pelo, telas-, resulta, paradójicamente, muy provocador porque obliga a forzar el pensamiento: el instante no puede ser tan duradero como la permanente materia escultórica sugiere, de tal manera que genera una tensión extraña entre la idea y su forma”.<sup>18</sup>

Se podría hablar, además de Degas, de Auguste Rodin y de sus sucesores Antoine Bourdelle (1861-1929), Aristide Maillol (1861-1944) y Charles Despiau (1874-1946) que tenían como objetivo la representación de la ilusión de la vida y de los sentimientos subjetivos, a través de la representación del movimiento en oposición a los aspectos “basados en una ciencia de la percepción visual”<sup>19</sup> como lo era la fotografía en esa época.

Pero, dada la amplitud que surgiere, no profundizaremos ahora en este tema. Nos centraremos, sin embargo, en un escultor italiano, Medardo Rosso (1858-1928), que dentro de la idea de esta tesis, nos propone una vez más la cuestión principal del por qué ahora se plantean todos estos enfoques en torno al tiempo (recordemos a Yourcenar y su libro *El Tiempo, gran escultor* mencionado en el primer capítulo en: 1.1 El término vanguardia y sus implicaciones ante un nuevo concepto escultórico.) y el espacio que ocupa la escultura.

Las figuras de Rosso (*fig.79*) se adaptan con una precisión increíble a lo que Yourcenar ha llamado “modificaciones sublimes” de las estatuas rotas y desgastadas por los efectos naturales del tiempo y que recuerdan cuerpos desbastados por las olas del mar.

<sup>18</sup>Ibid. p. 143.

<sup>19</sup>READ, Herbert, *Modern Sculpture*, 1964; *La escultura moderna*, Destino, Barcelona, 2a edición, 1998, p. 17.



fig.79 Medardo Rosso – *Ecce Puer*, 1906 – 1907, cera sobre yeso, Alt. 43,5, Col. Sr. Harry Lewis Winston y Sra. Dtroit.

Las figuras de Rosso estaban realizadas en cera, como las bailarinas de Degas, aunque para Rosso esas piezas no eran experimentos, sino fragmentos de la realidad. La cera representa en estas figuras una inmaterialidad “que llega a sugerir una fusión con el espacio circundante”.<sup>20</sup>

Es a partir de estos fragmentos de la realidad que podremos exponer de qué forma la imagen influye en el ámbito de la escultura. Sobre estas cuestiones aplicadas a la fotografía, Stanley Cavell escribió:

*“Lo que ocurre con la fotografía es que es un objeto acabado. Una fotografía está recortada y no forzosamente por una tijeras o una plantilla, sino por el propio aparato fotográfico. [...] El aparato, en tanto que objeto acabado, recorta una porción de un campo infinitamente mayor. [...] Una vez recortada la fotografía, el resto del mundo se elimina debido a dicho recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente.”<sup>21</sup>*

A partir de esta fusión con el espacio circundante nos detenemos ahora en Gotthold Lessing y en su tratado estético *Laocoonte – o sobre los límites de la poesía y la pintura* (1755), mencionado en el primer capítulo (1.2 La autonomía del arte: la embestida de las vanguardias artísticas). Este pensador alemán define la escultura como un arte muy cercano al de la colocación de los objetos en el espacio,

<sup>20</sup> REYERO, 2001, op. cit. p. 138.

<sup>21</sup> CAVELL, Stanley extraído de KRAUSS, 2002, op. cit. p.140.

pero la consideraba como algo estático, al contrario que la poesía, que se sitúa en el tiempo.

Al considerar esos objetos como cuerpos dentro del tiempo, Lessing piensa que además de existir en el espacio estos cuerpos también se sitúan en el tiempo, puesto que son durables y en esa duración crean relaciones distintas con los otros objetos, causando así lo que venimos denominando 'momentos', es decir, un proceso de comprensión inferencial que conlleva unos efectos contextuales (se añade información nueva a la ya conocida y se modifica el contexto). Surge así una acción.

Las obras que ahora se presentan se inscriben en este marco, en la acción que es sugerida por el cuerpo, el espacio y el tiempo (y se relacionan con Yves Klein como escultor del espacio incorporal y con Piero Manzoni como el escultor temporal). Así pues, la inmaterialidad dada por el soporte, la bidimensionalidad, la utilización sistemática del cuerpo y la tridimensionalidad, donde la figura, sin duda, es siempre objetual, constituyen las nociones básicas necesarias para entender estas obra.

En este capítulo se presentan cuatro exposiciones individuales, que son reflejo de la influencia e importancia que ha tenido para mí este período de investigación; de modo que, podremos ver en ellas muchas de las consideraciones aportadas en esta tesis. Cada apartado de este capítulo lleva por título el nombre de una de las exposiciones: 4.1 *Sobre espacios donde nunca he estado*, Galería Ray Gun, 2000, Valencia. 4.2 *Escenas*, Galería Espacio Mínimo, 2001, Madrid. 4.3 *Décollage*, Galería Pedro Oliveira, 2001, Porto y 4.4 *Obras*, Galería Miguel Marcos, 2003, Barcelona.

Algunas de las preguntas propuestas hasta ahora están aún sin resolver; ahora bien, las repuestas brotarán con la descripción de las obras y de las exposiciones donde fueron presentadas. De modo que algunas de las cuestiones establecidas se resolverán ante la interpretación de las obras y otras se defenderán en la conclusión de esta tesis.

#### 4.1 Sobre espacios donde nunca he estado: una reflexión temporal

*“Una visión encuadrada en un espacio/tiempo donde nunca he estado, más concretamente, imágenes de habitaciones y salones de la década de los 70 en las que hay obras de artistas como M. Duchamp, M. Ray, H. Bellmer que una figura humana contempla obsesivamente.*

Los últimos años de los 60 y los primeros de los 70 asumieron la responsabilidad de establecer claramente y de manera especial en el campo artístico un cambio en la significación estructural tradicional de la función del crítico/ artista. Dicho de otra forma: el artista deja de concentrarse únicamente en la producción de su obra en cuanto objeto material. Y para acompañar esta nueva manera de hacer surge el término Conceptual Art o idea del proceso artístico.

Los artistas, tanto los conceptuales como quienes siguen otras tendencias, orientaciones o estilos surgidos por esa época, hacen suyo el rol del crítico en lo que concierne a la estructuración de fines, ideas o conceptos.

En el arte de posguerra, incluir la cuestión de la repetición significaba abordar las neovanguardias, o sea, utilizar los medios de las vanguardias de 1910 y 1920, que habían puesto por primera vez en duda la cuestión de la autonomía del arte en la sociedad burguesa. Peter Bürger nos propone, a partir de su teoría sobre la vanguardia, los medios necesarios para conceptualizar las tentativas vanguardistas como una trasgresión de los límites de la institución Arte.<sup>22</sup>

*“Las propias rupturas del marco institucional de lo artístico, de las posiciones antiarte o de la inutilidad de la obra en M. Duchamp, T. Tzara, el dadaísmo berlinés de primera época, etc., son otras tantas transiciones de lo artístico, institucionalmente reducido a lo estético, para su posterior relanzamiento más comprensivo de la categoría de artisticidad.”<sup>23</sup>*

*Ninguna regla ha gobernado este regreso de medios, ningún caso es estrictamente revisionista, fundamental o compulsivo.*

<sup>22</sup> Véase BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 1972; ed. port., *Teoría da Vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993, ISBN 972-699-33-8.

<sup>23</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, en VV. AA., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, ISBN 84-7031-159-x, p. 41.

*De cualquier forma, lo que quiero destacar con estas imágenes son los regresos, que aspiran a ser una crítica consciente de todas las convenciones artísticas, así como de las conexiones históricas entre pasado y presente, y la relación entre las cosas y el hombre. Sobre este punto, nos interesa la reflexión de Mario Perinola, su alerta de que los hombres se asemejan más y más a las cosas, mientras que el mundo inorgánico (electrónico) los sustituye (a los hombres) en la percepción de los fenómenos.”<sup>24</sup>*

*Sobre espacios donde nunca he estado* fue el nombre que escogí para mi primera muestra individual, presentada en la Galería Ray Gun, Valencia, en el año 2000, donde expuse 23 imágenes manipuladas por ordenador e impresas sobre papel fotográfico. Para dichos trabajos utilicé fotos de habitaciones extraídas de revistas de decoración de los años 60 y 70, imágenes de *ready-mades*, así como fotografías de Marcel Duchamp, Man Ray y del artista alemán conectado con el surrealismo Hans Bellmer (1902-1975), obras ya mencionadas en el primer capítulo de esta tesis y que se insieren en las llamadas vanguardias históricas.

En todas estas imágenes hay siempre presente una figura humana. En *A Living room from the 70's* (fig.1a) la figura pasa por delante de otra imagen y en *A living room from the 60's* (fig.2a) ‘entra’ en la imagen y observa. La figura observa ‘algo’ dentro de otra imagen en *A living room from the 60/70's* (fig.3a) y se llega a ver que eso que mira es una escultura de Man Ray, la *Vénus restaurée* de 1936-1971.

Los trabajos surgieron a partir de este juego espacio/temporal: por una parte, las habitaciones arrancadas de esas revistas de decoración de las décadas de los 60 y 70; por otra, la figura que marca un tiempo actual, en este caso el año 2000; y finalmente, las obras colocadas en los salones y habitaciones y que corresponden al estudio de los movimientos de principios del siglo XX.

Tras el entusiasmo inicial provocado por el descubrimiento de la posibilidad de jugar con estos saltos temporales y por esa sensación de desvanecimiento de los límites temporales, recordé el título de la exposición y asumí la necesidad de

<sup>24</sup> PIMENTEL, Joana, “*Sobre espacios donde nunca he estado*”, Galería Ray Gun, Nota de Prensa, 12 de Diciembre, 2000, 12 de Febrero, 2001, Valencia.



fig.1a A Living room from the 70's, (Una habitación de los 70), 2000, impresión en Drust Lambda, 35 x 40 cm, edición de 3.



fig.2a A living room from the 60's, (Una habitación de los 60) 2000 impresión en Drust Lambda, 35 x 40 cm, edición de 3.



fig.3a A living room from the 60/70's, (Una habitación de los 60/70) 2000 impresión en Drust Lambda, 35 x 40 cm, edición de 3.

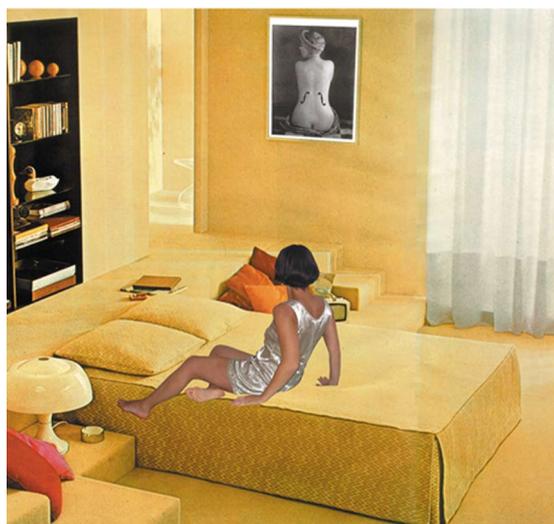


fig.4a 1924-1971-2000, 2000, 32 x 30 cm, impresión en Drust  
Lambda, 32 x 30 cm, edición de 3.

una mayor seriedad formal. A partir de esta línea de pensamiento es inevitable plantearse la cuestión, ya mencionada anteriormente, sobre el significado de la escultura hoy en día. El caso concreto y singular de esta muestra nos lleva inevitablemente a pensar en la escultura. Este relación viene dada por aquello que está presente porque existe ese otro 'algo' y que obstinadamente siempre aparece en la imagen: el cuerpo humano. De la misma forma que, por otro lado, lo hizo Man Ray, que en *Violon D'Ingres (Kiki)* (Violín de Ingres (Kiki) de 1924, utiliza el cuerpo de una mujer y su espalda como si se tratase de un violín.

La obra 1924-1971-2000 (2000) (*fig.4a*) refleja estas cuestiones. El título de la imagen es claramente una alusión a lo que venimos diciendo sobre ese juego espacio/temporal. Porque, 1924 es el año de la foto de Man Ray; 1971, el de la publicación de la revista de decoración de la que se obtuvo la habitación; y 2000, el año en que la figura se sentó en la cama de la escena.

Las imágenes que se presentan a continuación (*figs.5a, 6a y 7a*) siguen la misma topología: fecha de la obra expuesta, fecha de la imagen de la habitación y fecha del 'momento' en que la figura accede a estos espacios manipulados.

En las siete imágenes siguientes se mantiene las mismas ideas propuestas hasta ahora. La diferencia reside en el título de la imagen, pues ahora se eligió el título de las obras insertadas, como en la imagen titulada *Monte Carlo (1924)*, 2000

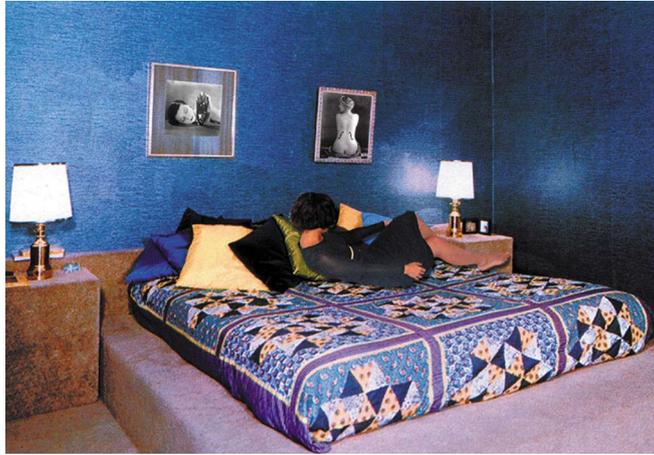


fig.5a 1924/26-1974-2000, 2000, impresión en Drust Lambda, 29 x 42 cm, edición de 3.

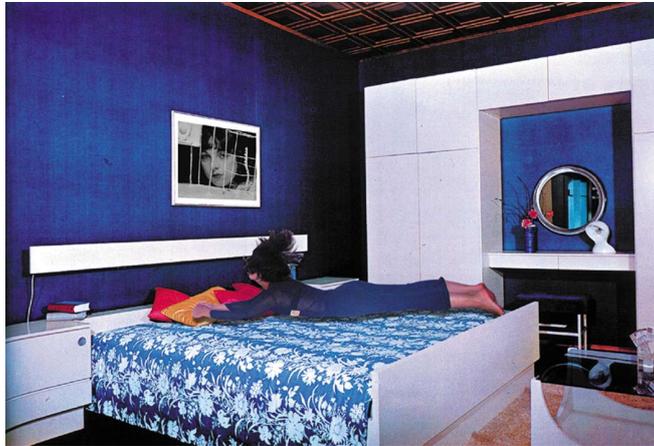


fig.6a 1937-1971-2000, 2000, impresión en Drust Lambda, 27 x 42 cm, edición de 3.



fig.7a 1946/66-1971-2000, 2000, impresión en Drust Lambda, 27 x 42 cm, edición de 3.

(fig. 8a). Así pues, *Monte Carlo* es el nombre de una obra de Marcel Duchamp de 1924. En *Phare de la harpe* (1967) (fig. 9a), un ready made de Man Ray realizado en 1967 aparece encima de una mesa. *The Tears* (1930) (fig. 10a) es el título de una fotografía de Man Ray que podemos ver aquí colgada en una pared del salón. En las restantes imágenes la situación es idéntica.

En los espacios se fue creando un ambiente más acogedor para la figura y para las obras dispuestas en los salones. Se sugiere ahora una nueva situación, un tratamiento nuevo más intimista y al mismo tiempo conceptual, en el momento en que la figura, además de estar en esos espacios y en “otro tiempo”, sostiene monólogos y en “otro tiempo”, sostiene monólogos con las obras. O en otras palabras, monologa con los artistas en espacios y situaciones “donde nunca ha estado”.



fig. 8a *Monte Carlo* (1924), 2000, impresión en Drust Lambda, 60 x 90 cm, edición de 3.



fig.9a Phare de la harpe (1967), (Faro del arpa), 2000, impresión en Drust Lambda, 68 x 90 cm, edición de 3.



fig.10a The Tears (1930), (Las lágrimas), 2000, impresión en Drust Lambda, 73 x 90 cm, edición de 3.



fig.11a *Vénus restaurée* (1936 – 1971), (*Venus restaurada*), 2000, impresión en Drust Lambda, 97 x120 cm, edición de 3.



fig.12a *Palettable* (1940 – 1971), (*Paleta*) 2000, impresión en Drust Lambda, 80 x120 cm, edición de 3.



fig.13a *Natasha* (1931), 2000, impresión en Drust Lambda, 97 x120 cm, edición de 3.



fig.14a *Boule sans neige* (1927 - 1970), (*Pelota sin nieve*), 2000, impresión en Drust Lambda, 97 x120 cm, edición de 3.



fig.15a Escena de un happening 4 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 140 cm, edición de 3.

#### 4.2 Escenas: un encuentro con Nam June Paik

*“Creo que la experiencia de un artista en su estudio es como un monólogo sin magnetófonos.”<sup>25</sup>*

En una pequeña sala de la Galería Espacio Mínimo de Madrid (*Guest Room*), abierta a nuevas propuestas, se presentó la exposición titulada *Escenas*.

*“La galería Espacio Mínimo presenta la primera exposición individual en Madrid de la joven artista portuguesa Joana Pimentel, (Oporto, 1971), de quien se han visto anteriormente en esta ciudad algunos de sus trabajos en el stand de la galería Pedro Oliveira en las últimas ediciones de ARCO.”<sup>26</sup>*

*Escenas* tiene como punto de partida una instalación del artista coreano Nam Jaun Paik, mencionado en el segundo capítulo (II La crisis del concepto de vanguardia en la década de 60 y 2.5.2 *Fluxus*), titulada *TV Buda*, de 1974.

En *Escenas* se narra una pequeña historia: la de un encuentro con el artista a través de una entrada virtual en su obra. Son siete escenas de ese momento que nunca tuvo lugar. En ellas, una figura entra en un espacio vacío, en el caso de *Escena de un happening 4 (2001)*, 2001 (*fig.15a*), en el espacio ocupado por la

<sup>25</sup>MUÑOZ, Juan en “Una conversación” enero 1995, Juan Muñoz – James Lingwood, MUÑOZ, Juan, *Monólogo y diálogos*, Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 octubre 1996 – 15 enero 1997, ISBN 84-8026-073-4, p. 124.

<sup>26</sup>PIMENTEL, Joana, “Escenas”, Galería Espacio Mínimo, Nota de Prensa, 2 de Octubre, 10 de Noviembre, 2001, Madrid.



*fig.16a Escena sin Buda 1 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.*



*fig.17a Escena sin Buda 2 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.*



*fig.18a Escena sin Buda 3 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.*



*fig.19a Escena sin Buda 4 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.*

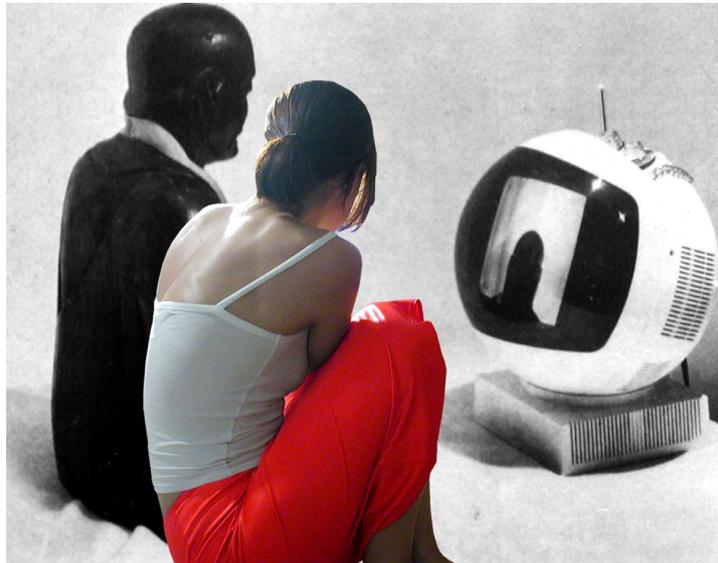


fig.20a Escena con Buda 5 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.

escultura, con una idea fija: conversar con la obra y obtener de ese diálogo una interpretación de esa misma obra. Asimismo, es interesante también la idea de que se ocupa un tiempo, que en las palabras de Yourcenar, cambia de lugar con el tiempo real que él ocupa.

La figura entra en el espacio vacío e intemporal en *Escena sin Buda 1, 2 y 3* (2001), 2001 (figs.16a, 17a, 18a, 19a) y se sienta mirando un televisor blanco de los años setenta, que constituye la única referencia temporal además de la figura. Pero hay otra idea en esta instalación: el Buda medita y se mira en el televisor.

En *Escena con Buda 5* (2001), 2001 (fig.20a) el personaje se sienta junto a una imagen de la instalación de Nam June Paik, de modo que se produce una conversación entre dos tiempos, 1974 y 2001.

Aunque consciente de que nunca podría hablar con él, pero satisfecha con el encuentro y con esa discusión monológica -recordemos a Juan Muñoz (1953-2002)-, la figura sale de escena eufórica y, aparentemente, sin ningún destino. En *Escena de un happening 6* (2001), 2001 (fig.21a), la figura sale nuevamente de escena, ahora defraudada por no ver su imagen proyectada en el televisor, siguiendo, ciertamente, una lógica *poesis*. Tenemos pues, un *happening* motivado por un encuentro, escenas ligadas por un pasado y por un presente que se unen en un



fig. 21a Escena de un happening 5 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 140 cm, edición de 3.

tiempo único. Según Mario Perinola, se trata de un tiempo en que el arte presente utiliza todas las formas artísticas sin que ninguna de ellas intente por ahora imponer su unicidad histórica.

### 4.3 *Décollage*: un recorrido temporal

*Décollage* fue el título escogido para la primera exposición individual presentada en la Galería Pedro Oliveira, Oporto, en Noviembre de 2001. Esta exposición supone un desarrollo coherente y en continuidad con las exposiciones individuales presentadas en España: *Sobre espacios donde nunca he estado* y *Escenas*.

La cuestión espacio/temporal sigue siendo desarrollada en *Décollage*, aunque el salto temporal no es tan grande como lo había sido en *Sobre espacios donde nunca he estado*. La muestra se sitúa ahora en los años 60 y 70; concretamente, se centra en los movimientos artísticos estudiados en el segundo capítulo de esta tesis: *enviroments*, *assemblages*, *fluxus* y *happenings*. Se hace un recorrido por un período en la historia del arte contemporáneo que tuvo una destacada importancia, ya que en él se plantearon cuestiones esenciales para la evolución del arte. Entre otras, la disolución de las jerarquías en el campo artístico, que conduce a la desmaterialización del arte, la deconstrucción de las formas artísticas dichas tradicionales y, lo que tiene mayor relevancia, la relación entre la idea y la acción, entre la creación y el objeto.

Todos esos movimientos artísticos señalados de alguna manera en esta exposición tenían en común haber usado el *collage* como proceso de composición.

Ahora bien, no como técnica limitada sino en un sentido más amplio, utilizando objetos o fragmentos de la realidad natural o artificial. De ahí que el nombre elegido para esta exposición aludiera al movimiento artístico que manipulaba y transformaba objetos y materiales de consumo, repintándolos, quemándolos o rompiéndolos.

Aunque todas estas cuestiones estaban también presentes en la exposición *Escenas*, ahora se presentan más evolucionadas, en parte por las características del espacio de la Galería Pedro Oliveira, una galería considerada 'histórica'. No se pretendió en esta ocasión deconstruir ninguno de los conceptos considerados raíces del arte contemporáneo actual, simplemente se optó por pasar a su lado, creando eventualmente monólogos, y avanzar hacia formas nuevas de tratamiento.

La galería (véase apéndice documental: 7.4.4 Galería Pedro Oliveira – Alexandre Melo (1999)) se sitúa junto al río Duero en un edificio industrial de fines del siglo XIX. El espacio de la exposición, de gran amplitud - 261 m<sup>2</sup> - y con ventanales enmarcados en hierro, posee una atmósfera soberbia y una presencia muy fuerte. El espacio expositivo está dividido en tres salas: la **sala 1** corresponde a la entrada, un espacio con 50 m<sup>2</sup>. La **sala 2** es un gran corredor de 53,50 m<sup>2</sup> y, por último, la **sala 3**, un salón de 157, 50 m<sup>2</sup>, es el espacio más amplio y en cierto modo el más 'problemático'.

Para esta muestra se respetó la división espacial del ambiente, ocupándolo con otros espacios virtuales y espacios en los que se invitaba al espectador a participar, de modo que esta disposición tuvo una gran relevancia para la exposición. Así pues, en la **sala 1** encontró su lugar la instalación *environment*, que describimos a continuación.

#### 4.3.1. *Environment*

En el segundo capítulo de esta tesis analizamos el movimiento que constituyó el punto de partida de esta muestra (2.4 El *Environment*: una prolongación del *assemblage*). *Environment* es el título de una instalación compuesta por cinco fotografías de 90 x 90 cm y tres espejos de las mismas dimensiones. (*figs.22a y 25a*).



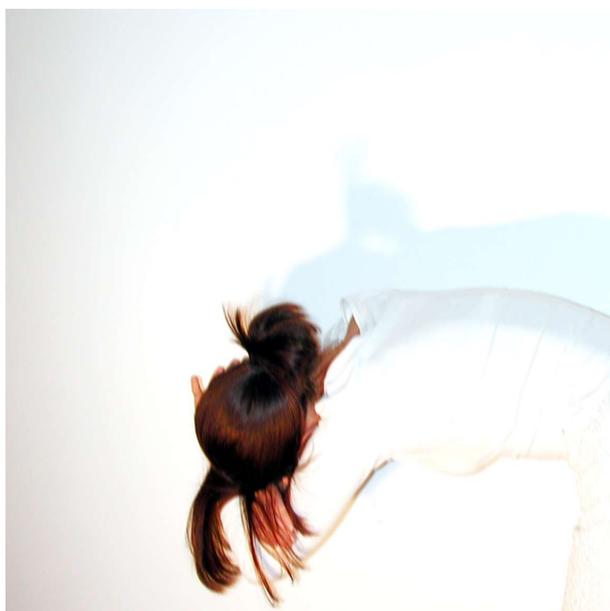
fig.22a Vista de la instalación *Enviroment*, sala 1, Galeria Pedro Oliveira, Porto.

En *Environment* se buscó crear una atmósfera especial a partir de su misma denominación, referencia histórica a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante. El clima psicológico se iría logrando al incluir al espectador, de manera que podía participar en la escena junto a la figura; en este caso, y dada la posición de la figura, de espaldas, al revés (figs.23a, 24a, 25a).

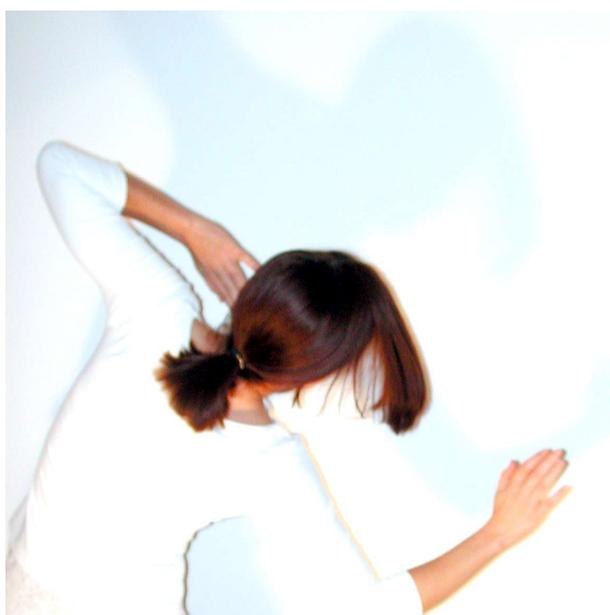
*“No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio, configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. [...] el ambiente es una forma artística que ocupa un espacio determinado y envuelve al espectador, el cual ya no está frente a, sino en la obra.”<sup>27</sup>*

Al colocar los espejos al lado de las imágenes, el espectador se podría sentir capacitado, o no, para entrar en la obra. En las imágenes, el espacio que envuelve la figura se da a conocer únicamente por su sombra inmóvil proyectada en la pared. Por el contrario, la imagen reflejada en el espejo, que es la del espacio físico, se mueve y cambia en función de la luminosidad del momento.

<sup>27</sup>MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, pp. 173 y 175.



*fig.23a Environment, 1 (Ambiente, 1), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.*



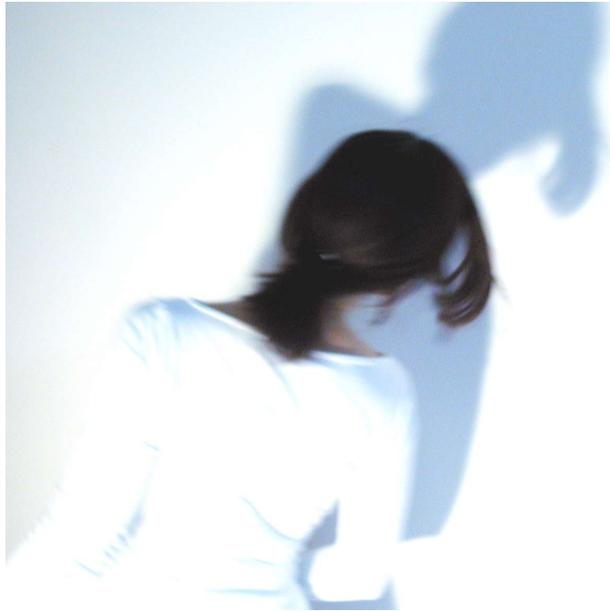
*fig.24a Environment, 2 (Ambiente, 2), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.*



fig.25a *Environment, 3 (Ambiente, 3)*, 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.



fig.26a Vista de la instalación *Environment (Ambiente)*, sala 1, Galería Pedro Oliveira, Porto.



*fig.27a Environment, 4 (Ambiente, 4), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.28a Environment, 5 (Ambiente, 5), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.*

En *Environment* surge así una tensión entre espacio real, espacio virtual y espacio histórico; dado que en los *environments* penetramos, estamos y nos movemos dentro.

La Fotografía *Environment 5* (*fig.28a*) nos hace recordar la ya mencionada imagen titulada *A Living room from the 70's* (*fig.1a*) en que una figura pasa por delante de otra imagen. Pero en esta ocasión la figura representada no pasa más que delante de su sombra y posteriormente da un salto temporal: entra nuevamente en otro espacio de otro tiempo con obras de otros movimientos (**sala 2**), como en una “una prolongación del *assemblage*”.

#### 4.3.2 *Assemblage*

*“El “assemblage” se expansiona hasta llenar el espacio. Su diferencia esencial respecto al “ambiente” se debe únicamente a sus dimensiones: mientras en el “ensamblado” andamos alrededor de, en el “ambiente” penetramos, estamos, nos movemos dentro de. [...]*

*Una nota a destacar ya en los “assemblage” y aún más en los “ambientes” es que los materiales y objetos elegidos son al mismo tiempo los media para la realización y sus contenidos o temas.”<sup>28</sup>*

En la **sala 2**, un gran pasillo, se podían ver diez imágenes de la serie titulada *assemblage*: un recorrido temporal (*fig.29a*) que abarcaba desde 1960 a 1983. Diez imágenes de un despacho de los años sesenta en que la misma figura, observadora, entra y pasa delante de situaciones alusivas a diferentes momentos de la historia del arte y, más precisamente, a las acciones y a los *happenings* de ciertos artistas, algunos de los cuales ya han sido mencionados en esta tesis, como: Yves Klein, Allan Kaprow, Wolf Vostell, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Gilbert & George, Daniel Spoerri, Marina Abramovic (1946), Ulay y Gerardo Burmester (1953).

En el segundo capítulo (2.3 *Nouveaux Realistes*: la realidad sociológica), al abordar el *assemblage*, mencionamos que durante la postguerra el *collage* se convirtió

<sup>28</sup>MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, p. 175.



fig.29a Vista de la serie *Assemblage*, sala 2, Galería Pedro Oliveira Porto.

en “el arte del *assemblage*”, un medio de crear obras de arte a partir de elementos preexistentes. Señalábamos también que en el arte objetual el *assemblage* abarca desde los *combine paintings* y los *environments* hasta el *happening*. Y en definitiva, recordemos que el *assemblage* supone la reunión de materiales y fragmentos de objetos diversos en un espacio previamente definido. Tras esta recapitulación, es interesante ahora hacer hincapié en la descripción que Rosalind Krauss hace de la técnica del collage:

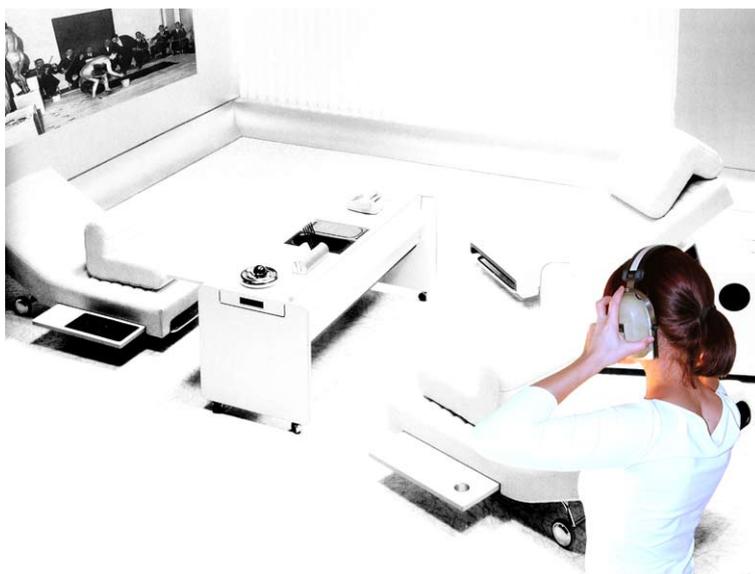
*“Como sabemos, el collage consiste en fijar, con cola o de cualquier otro modo, sobre la superficie de una pintura o de un dibujo un material “real” totalmente extraño a esa pintura o ese dibujo. En general, eran trozos de periódicos o de papel pintado que, asociados con los trazos hechos a lápiz o con las pinceladas de color que representaban un objeto, afectaban de forma especial a la lectura que podía hacerse de la imagen global. Por un lado, la materialidad concreta de estos destellos de realidad afirmaba, a la vez, su propia calidad plana y la del soporte sobre el cual estaban colocados, y, por lo tanto, cuestionaba de nuevo la capacidad de la línea pintada o dibujada para engendrar la ilusión continua de un espacio tridimensional.”*<sup>29</sup>

Volviendo a la significación de la serie, hay otro factor cuya presencia nos orienta hacia otro tiempo: la figura insertada en estas imágenes, que unas veces se sitúa

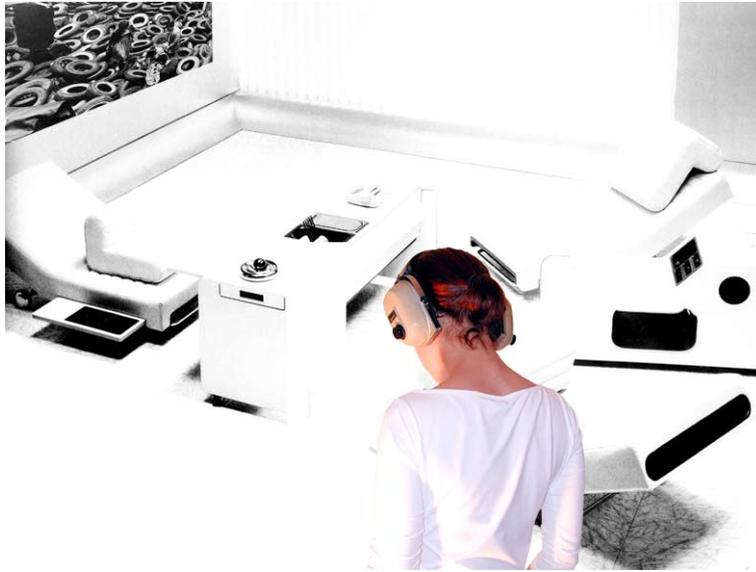
<sup>29</sup> KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, 1990, ed. cast., Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, ISBN 84-252-1891-8, p. 166.



*fig.30a Assemblage 1 (1960), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.31a Assemblage 2 (1960), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.32a Assemblage 3 (1961), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.33a Assemblage 4 (1963), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.34a Assemblage 5 (1964), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.35a Assemblage 6 (1965), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



fig.36a Assemblage 7 (1970), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.



fig.37a Assemblage 8 (1972), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.



*fig.38a Assemblage 9 (1977), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



*fig.39a Assemblage 10 (1983), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.*



figs 40a, 41a Vista de la sala 3, caja en madera, 230 x 398 x 310 x 430 x 331 cm. Galeria Pedro Oliveira, Porto.

en el despacho y otras está mirando hacia su interior, lleva puestos unos auriculares, también ellos alusivos a la década de los setenta. Los auriculares representan los movimientos que desde sus orígenes han estado en conexión con la música, como se ha mencionado ya en el segundo capítulo (2.5 El arte de acción: el sujeto creador en la configuración de la obra).

### 4.3.3 *Happening*

Finalmente, la **sala 3** de la galería, a la que nos hemos referido anteriormente como la más problemática y cuya dificultad radicaba no sólo en sus generosas dimensiones, sino porque esta sala también es la 'imagen', si así pudiéramos llamarla, e inclusive, la imagen 'histórica' de la galería, a través de la cual la Pedro Oliveira se hace representar en catálogos de ferias y otras actividades para su divulgación. En este amplio espacio se presentó la serie *Happenings*: tres imágenes de 120 x 160 cm dentro de una caja de madera (figs 40a, 41a).

La caja de madera se corresponde exactamente con el plano de la galería, ahora reducido proporcionalmente a más de su mitad. Dentro de la caja se presentaba la serie *happenings*, cuya representación correspondía a tres vistas de la sala desde ángulos distintos. Las imágenes de esos *happenings* fueron situadas en el espacio que les corresponde, exactamente en el mismo lugar en que el observador se situaría sin la caja (figs 42a, 44a, 46a).



*fig. 42a Happening 1, (Acontecimiento 1), 2001, impresión en Drust Lambda, 120 x 160 cm, edición de 3.*



*fig. 43a Vista del Happening 1, en el interior de la caja, Galeria Pedro Oliveira, Porto.*



*fig.44a Happening 2, (Acontecimiento 2), 2001, impresión en Drust Lambda, 120 x 160 cm, edición de 3.*



*fig.45a Vista del Happening 2, en el interior de la caja, Galeria Pedro Oliveira, Porto.*



*fig.46a Happening 3, (Acontecimiento 3), 2001, impresión en Drust Lambda, 120 x 160 cm, edición de 3.*



*fig.47a Vista del Happening 3, en el interior de la caja.*

Los *happenings*, abordados en el segundo capítulo de esta tesis (2.5.1 El *happening*), habían sido una de las prácticas ‘privilegiadas’ del neodadaísmo, como lo fueron también de otros movimientos, como el *Fluxus* y el accionismo vienés (véase 2.5.2 *Fluxus* y 2.5.3 Accionismo de Viena).

Ninguno de estos *happenings* existió físicamente, pues la figura no se ha multiplicado, como tampoco ha estado nunca en esa sala en la actitud con la que se muestra, unas veces tan eufórica y otras tan pasiva. Se trata de acontecimientos, ‘escenas’ o ‘momentos’, en cierto sentido virtuales, es decir, sin espacio físico, que por otra parte le pertenece. En la imagen titulada *happening 3* (fig. 46a) se observa que una de las figuras tira la camiseta, se puede concluir que se trata de un anticiparse a la visión del espacio ocupado por la figura. Pero donde mejor se representan estas cuestiones es en las series que veremos a continuación (4.4 *Obras: el cuerpo y el lenguaje*).

#### 4.4 *Obras: el cuerpo y el lenguaje*

*“Para mí las mejores esculturas parecen dilatarse en el tiempo. Su futuro se pospone eternamente, y podría decirse que son indiferentes al tiempo. En cambio, los maniqués de la calle ni siquiera saben qué hora es, no temen al tiempo, no viven despreciándolo.”*<sup>30</sup>

*Obras* fue el título elegido para la exposición individual presentada en la Galería Miguel Marcos en Barcelona. En esta muestra, como en la ya mencionada *Décollage*, el espacio físico de la galería, también dividido en tres salas, funcionó como punto de partida, aunque como veremos no de forma tan delineada como en aquella. Los tres espacios de la galería corresponden a tres series: en la **sala 3**, *obras abiertas* (obras abiertas) y *obras fechadas* (obras cerradas), 2002; en la **sala 2**, *obras escritas*, 2003; y en la **sala 1**, *entrada na obra* (entrada en la obra) y *entrare nell’ opera* (entrar en la ópera), 2002.

<sup>30</sup> MUÑOZ, Juan en “Una conversación” septiembre 1996, Juan Muñoz – James Lingwood, MUÑOZ, Juan, *Monólogo y diálogos*, Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 octubre 1996 – 15 enero 1997, p. 155.

Todas estas obras surgen, como se ha señalado anteriormente, de la lectura e interpretación de otros autores y artistas, siguiendo la orientación lógica que se viene describiendo en este trabajo en tanto que artista plástica. Así pues, es evidente tanto en las *obras abiertas* como *fechadas* la influencia de Umberto Eco, concretamente de su libro *Obra abierta* (1962), mencionado en el tercer capítulo de esta tesis (3.2 El Arte Povera: un *ready-made* subtecnológico y romántico).

Por otra parte, *Obras escritas* es el título de una serie de once fotografías en las que una figura contempla pacíficamente el mar y en su espalda desnuda lleva transcritos textos de Marguerite Yourcenar: *El Tiempo, gran escultor* (véase en el primer capítulo: I. Los cambios sufridos por la escultura durante las primeras vanguardias del siglo XX y 1.1.El término vanguardia y sus implicaciones ante un nuevo concepto escultórico) y textos del filósofo Ludwig Wittgenstein: *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, abordado en el segundo capítulo (2.6.1 El lenguaje de los escultores minimalistas) y en el tercer capítulo (3.3 El *Body art*: un arte de acción y procesual y 3.4.1 Joseph Kosuth, la idea artística y el arte son lo mismo).

De este modo, en *Obras escritas* se plantea un enfoque sobre la filosofía del lenguaje (Wittgenstein) y la anulación de la reproductibilidad técnica (véase en el primer capítulo: 1.2 La autonomía del arte: la embestida de las vanguardias artísticas), a partir de los ideales de Walter Benjamín y de su célebre ensayo *La Obra de Arte en la Era de su Reproductibilidad Técnica*.

Mientras que, en *Entrada na obra* (entrada en la obra), 2002, se abordan otros artistas. En este caso una fotografía titulada de *Entrare nell' opera* (1971) del artista italiano Giovanni Anselmo (ya mencionado en el tercer capítulo en: 3.2.1.4 Giovanni Anselmo, lenguajes de la esencia de la realidad).

#### 4.4.1 *Obras abiertas y cerradas: una interpretación a partir de Umberto Eco*

*“una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una red de efectos comunicativos de una forma tal que cada posible contemplador pueda reentender [...] la propia obra y su forma original imaginada por el autor. [...] una obra de arte, forma acabada y cerrada en su perfección de organismo per-*

*fectamente calibrado, es igualmente abierta, con posibilidad de ser interpretada de mil maneras diferentes sin que su irreproducible singularidad sea por eso alterada. Cada observación es así una interpretación y una acción, dado que en cada contemplación la obra revive en una perspectiva original.”<sup>31</sup>*

En estas imágenes se percibe la relación con lo que al iniciar este capítulo llamamos “romántico figurativo”. Además, esta idea se ve reforzada si recordamos algunos de los trabajos del alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) (fig.80). Nos referimos ahora al Romanticismo Alemán, en el que encontró su mayor exaltación el Romanticismo Europeo. Sin querer por ahora entrar propiamente en la historia del arte, pues volveremos a Friedrich más adelante, plantaremos a continuación un análisis de estas imágenes en su conjunto.

Desde esta perspectiva, son varias las aportaciones que realizan estas imágenes. Podríamos empezar por el paisaje, que en estos trabajos se evidencia a partir de textos escritos sobre el *Land Art* y el *Earth Art* (véase en el tercer capítulo: 3.1 El *Earth Art*, *Land Art*: un estímulo conceptual). El paisaje antes de los artistas holandeses del siglo XVII era considerado algo menor y a partir del Romanticismo se transformó en algo “trascendental y divino”<sup>32</sup>. Aunque para los románticos el paisaje aparece como una búsqueda en los lugares más salvajes y de una naturaleza pura no contaminada por el hombre, también permitió una búsqueda de Dios, en una actitud mística y simbólica, como en el caso de Robert Smithson (véase en el apartado: 3.1.1 Robert Smithson, la escultura como lugar y en el apéndice documental: 7.2.8 La entropía y los nuevos monumentos (1966) – Robert Smithson y 3.2 The Spiral Jetty (1972) – Robert Smithson).

Debemos aclarar que no se trata aquí de realizar una búsqueda simbólica de algo místico ni de ir al encuentro de ningún Dios: se pretende más bien ofrecer

<sup>31</sup> (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “*uma obra de arte é um objecto produzido por um autor que organiza uma rede de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender [...] a própria obra, a forma originária imaginada pelo autor. [...] uma obra de arte, forma acabada y fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.*” ECO, Umberto, *Opera Aperta*, 1962; ed. port. *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989, ISBN 972-29-0039-0, pp. 67, 68.

<sup>32</sup> CALVO SERRALER, Francisco, *El arte contemporáneo*, Santillana, Madrid, 2001, ISBN 84-306-0432-4, p. 79.

una visión conceptual de la naturaleza, cuestión que abordaremos más adelante. Volviendo una vez más a Friedrich, al leer sobre el romanticismo nos salió al encuentro por casualidad una obra de este pintor, *El monje frente al mar*, de 1809 (fig.125). De cierta forma, esa pintura suya es semejante a una de las imágenes que presentamos ahora, la *Obra abierta 3*, 2002 (fig.50a). Tal como el monje en el cuadro de Friedrich, en esta imagen hay representada una figura que contempla el vacío “que, sin embargo, todo lo llena. Quizás el aspecto más moderno de esta pintura radique en su concepción espacial: lejos de ofrecernos un espacio en profundidad, suprime el punto de fuga y, como en una pintura oriental, extiende el espacio lateral y superficialmente, lo que contribuye en gran medida a desmoronar el dominio antropocéntrico del hombre sobre la naturaleza que había predominado en pintura desde el Renacimiento temprano. Al desaparecer la profundidad, desaparece también ese punto de vista dominante que obligaba a configurar y a percibir la obra como una ventana abierta al mundo. Con Friedrich la ventana se cierra para mostrarnos otros espacios que no se ajustan ya a la medida del hombre”.<sup>33</sup>

Nos situamos ahora en ese tratamiento de la naturaleza que en la obra de Friedrich se concibe, según Grado, como imagen-concepto. Esas imágenes-conceptos se hallan en la serie *Obras abiertas* y *Obras cerradas* que, como ya dijimos, hacen referencia teórica a lo que Umberto Eco llama *Opera aperta*: obras de arte que no se consideran concluidas cuando el autor las da por terminadas, en clara alusión a los esquemas tradicionales de obra-público-espectador. De modo que, la participación del espectador convertido en co-creador es lo que da sentido a estas obras.

Ahora bien, en este caso no existe ninguna participación física por parte del espectador y se produce un proceso inverso al que se producía en las *Obras cerradas*, pues ahora se dirigen siempre hacia algún lugar. Insistimos aquí una vez más en las teorías de James Ackerman sobre la necesidad de pensar la historia del arte en términos de contextos. Estos contextos marcan la orientación de estos trabajos, sin por ello olvidar el espacio de la escultura ni el momento actual,

<sup>33</sup> GRADO, Tonia Raquejo, *La pintura decimonónica*, extraído de RAMIREZ, Juan Antonio (ed), *Historia del Arte*, 4 – *El Mundo Contemporáneo*, Alianza, Madrid, Tercera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-9484-3, p.61.



*fig.48a Obra abierta, 1 (Obra abierta, 1), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.*



*fig.49a Obra abierta, 2 (Obra abierta, 2), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.*



*fig.50a Obra abierta, 3 (Obra abierta, 3), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.*



*fig.51a Obra fechada, 1 (Obra cerrada, 1), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.*



*fig.52a Obra fechada, 2 (Obra cerrada, 2), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.*



*fig.53a Obra fechada, 3 (Obra cerrada, 3), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.*

en lo que respecta al campo artístico y la contemporaneidad. De aquí se podrá concluir que el espacio de la escultura es un espacio siempre abierto. Abierto a nuevas propuestas, que se definen con más claridad en los trabajos de la serie que presentamos en el siguiente apartado: *Obras escritas*.

#### 4.4.2 *Obras escritas: la filosofía del lenguaje*

Cuando anteriormente hablamos de la serie *Obras escritas* se utilizó la expresión “reproductibilidad técnica” de Walter Benjamín, en el sentido de su anulación técnica. Nos referíamos entonces a esta anulación de la reproductibilidad técnica porque, como el título indica, posteriormente se escribió a mano sobre las fotografías. Es evidente por lo tanto que la posibilidad de hacer copias que nos ofrece la fotografía se encuentra en esta ocasión completamente anulada.

Además de estas nociones, lo que se propone al transcribir un texto como *El Tiempo, gran escultor* de Yourcenar, es un repensar del concepto de escultura contemporánea, algo que es sugerido por Yourcenar en el libro y por la figura al representar un torso como si se tratase de una escultura clásica. En definitiva, *Obras escritas* son imágenes-conceptos en los que se aborda la filosofía del lenguaje.

En las páginas siguientes, además de las imágenes, presentaremos las transcripciones correspondientes a cada fotografía para facilitar su comprensión y lectura.

##### 4.4.2.1 *Obra escrita 1*

*“El día que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana; una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado mineral informe al que la había sustraído su escultor.*

*No hace falta decir que ya no nos queda ninguna estatua griega tal y*

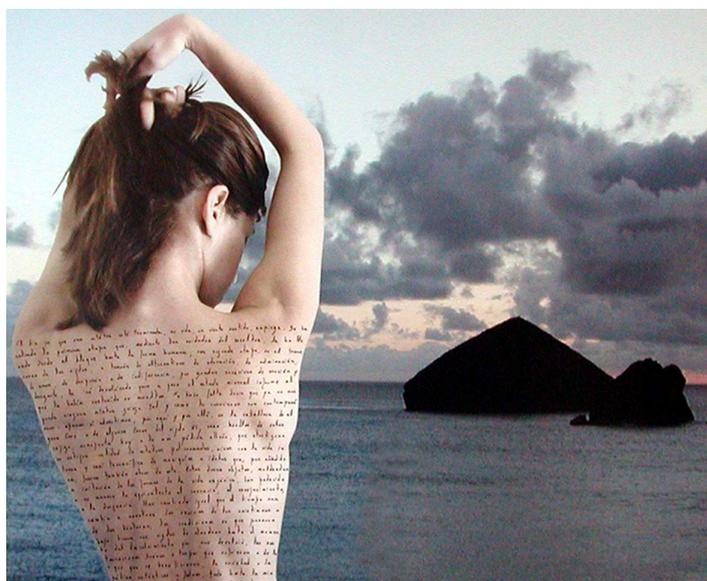


fig.54a Obra escrita 1, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

como la conocieron sus contemporáneos: apenas sí advertimos, por aquí y por allá, en la cabellera da algunas Core o de algunos Curos del siglo VI, unas huellas de color rojizo, semejantes hoy a la más pálida alheña, que atestiguan su antigua cualidad de estatuas policromadas, vivas con la vida intensa y casi terrorífica de maniqués e ídolos que, por añadidura, fueron también obras de arte. Estos duros objetos, moldeados a imitación de las formas de la vida orgánica, han padecido a su manera lo equivalente al cansancio, al envejecimiento, a la desgracia. Han cambiado igual que el tiempo que nos cambia a nosotros. Las sevicias de los cristianos o de los bárbaros, las condiciones en que pasaron bajo tierra sus siglos de abandono hasta el momento del descubrimiento que nos los devolvió, las restauraciones buenas o torpes que sufrieron o las que se beneficiaron, la suciedad o la pátina auténtica o falsas, todo, hasta la misma atmósfera de los museos en donde hoy yacen enterrados, [...].”<sup>34</sup>

#### 4.4.2.2 Obra escrita 2

“contribuye a marcar para siempre su cuerpo de metal o de piedra. Algunas de estas modificaciones son sublimes. A la belleza tal y como la concibió

34 YOURCENAR, Marguerite, *Le Temps ce grand sculpteur*, 1983; ed. cast. *El Tiempo, gran escultor*, Altea, Taurus, Alfaguara, Santillana, Madrid, quinta edición, 2002, ISBN 84-204-2498-6, pp. 65, 66.



fig.55a Obra escrita 2, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*un cerebro humano, una época, una forma particular de sociedad, dichas modificaciones añaden una belleza involuntaria, asociada a los avatares de la historia, debido a los efectos de las causas naturales y del tiempo. Estatuas rotas, sí, pero rotas de una manera tan acertada que de sus restos nace una obra nueva, perfecta por su misma segmentación: un pie descalzo apoyado sobre una baldosa, una mano pura, una rodilla doblada en la que reside toda la velocidad de la carrera, un torso al que ningún rostro nos impide amar, un seno o un sexo en el que reconocemos mejor que nunca la forma de flor o de fruto, un perfil en el que sobrevive la belleza en una completa ausencia de anécdota humana o divina, un busto de rasgos corroídos, a mitad de camino entre el retrato y la calavera. Tal cuerpo comido por el tiempo recuerda un bloque de piedra desbastado por las olas; tal fragmento mutilado apenas difiere del guijarro o de la piedrecilla pulida recogida en una playa de Ego. El perito, sin embargo, no lo duda: esa línea borrosa, esa curva que allí se pierde y más allá se recupera, sólo puede provenir de una mano humana, y de una mano griega que trabajó en tal lugar y en el curso de tal siglo. Todo el hombre está ahí, su colaboración inteligente con el universo, su lucha contra el mismo tiempo. Su intención se afirma hasta el final en la ruina de las cosas.*

*Algunas estatuas expuestas al viento del mar poseen la blancura y la porosidad de un bloque de sal que se desmorona; otras, como los leones de Delos, dejaron de ser efigies de animales para convertirse en fósiles blanqueados, en*



fig.56a Obra escrita 3, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*huesos expuestos al sol a la orilla del mar. Los dioses del Partenón, a los que ataca la atmósfera londinense, se van convirtiendo en algo parecido a un cadáver o a un fantasma. Las estatuas restauradas y a las que los restauradores del XVIII añadieron una falsa pátina, con objeto de ponerlas a tono, [...].”<sup>35</sup>*

#### 4.4.2.3 Obra escrita 3

*“con los parquets relucientes y los pulidos espejos de los palacios de papas y príncipes, tienen en su aspecto una pompa y una elegancia que no es antigua, pero que evoca las fiestas a las que asistieron, dioses de mármol retocados según el gusto de los tiempos y que se codearon con efímeros dioses de carne. Hasta sus hojas de parra los visten como si fuesen un traje de Época.*

*Obras menores a las que nadie se preocupó de resguardar en galerías o pabellones hechos para ellas, dulcemente abandonadas al pie de un plátano, a la orilla de una fuente, adquieren a la larga la majestad o la languidez de un árbol o de una planta; ese fauno velludo es un tronco cubierto de musgo; esa ninfa inclinada se parece a la madreselva que la besa. Hay otras que sólo a la violencia humana deben la nueva belleza que poseen: el empujón que las tiró de su pedestal, el martillo de los iconoclastas, las hicieron lo que son. La obra*

<sup>35</sup> Ibid, pp. 66, 67.

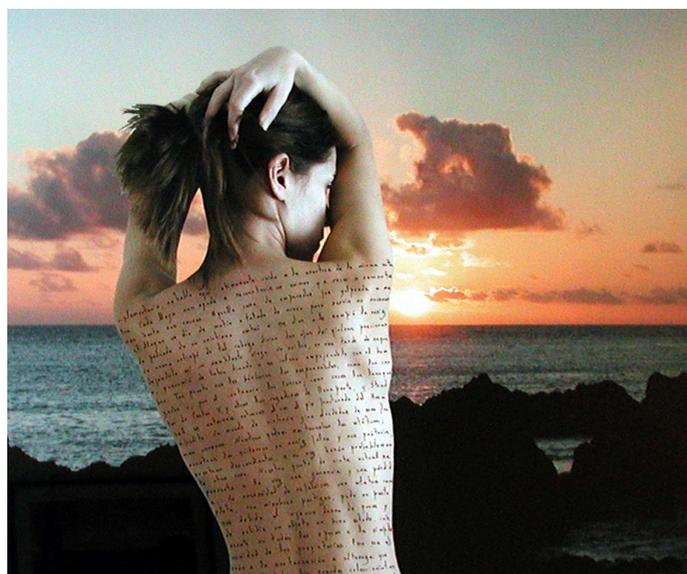


fig.57a Obra escrita 4, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*clásica se impregna de patetismo, de este modo; los dioses mutilados parecen mártires. En ocasiones, la erosión debida a los elementos y a la brutalidad de los hombres se unen para crear una apariencia sin igual que ya no pertenece a escuela alguna ni a ningún tiempo: sin cabeza, sin brazos, separada de su mano recientemente hallada, desgastada por todas las ráfagas de las Espóradas, la Victoria de Samotracia es ahora menos mujer y más viento de mar y cielo. Un falso aspecto de arte moderno nace de esas transformaciones involuntarias del arte antiguo: la Psique del Museo de Nápoles, con el cráneo limpiamente cortado, tiene el aspecto de una obra de Rodin: un torso decapitado que gira sobre su peana recuerda las obras de Despiau o de Maillol. Lo que nuestros escultores imitan por voluntad de abstracción, con ayuda de un hábil artificio [...].”<sup>36</sup>*

#### 4.4.2.4 Obra escrita 4

*“suplementario, se halla aquí íntimamente unido a la aventura de la misma estatua.*

*Cada llaga nos ayuda a reconstituir un crimen y a veces a remontarnos hasta sus causas.*

<sup>36</sup> Ibid, pp. 67, 68.

*Aquella cara de emperador fue golpeada a martillazos un día de motín o tallada de nuevo para servir a su sucesor. La pedrada de un cristiano castró a ese dios o le rompió la nariz. Un avaro extirpó de tal cabeza divina los ojos de piedras preciosas, dejándole así un semblante de ciego. Un reitre, en una tarde de saqueo, presumió de haber tirado a ese coloso empujándolo con el hombro. Tan pronto son los bárbaros los responsables, como los Cruzados o, por el contrario, los turcos; unas veces los lansquenets de Carlos V y otras los cazadores de Bonaparte, y Stendhal se enternece entonces al ver el pie fracturado del Hermafrodita. Un mundo de violencia gira alrededor de esas formas serenas.*

*Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida. La necesidad de refabricar una estatua completa, con miembros postizos, pudo en parte ser debida al ingenuo deseo de poseer y de exhibir un objeto en buen estado, inherente en todas las épocas a la simple vanidad de los propietarios. Pero esa afición a la restauración a ultranza que fue la de todos los grandes coleccionistas a partir del Renacimiento y duró casi hasta nuestros días, nace sin duda de razones más profundas que la ignorancia, el convencionalismo o el prejuicio de una tosca limpieza.”<sup>37</sup>*

#### 4.4.2.5 Obra escrita 5

*“Más humanos de lo que nosotros lo somos, al menos en el campo de las artes, a las que ellos no pedían sino sensaciones felices, sensibles de un modo distinto y a su manera, nuestros antepasados no podían soportar ver mutiladas aquellas obras de arte, ver aquellas marcas de violencia y de muerte en los dioses de piedra. Los grandes aficionados a las antigüedades restauraban por piedad. Por piedad deshacemos nosotros su obra. Puede que también nos hayamos acostumbrado más a las ruinas y a las heridas. Dudamos de una continuidad del gusto o del espíritu humano que permitiría a Thorvaldsen arreglar las estatuas de Praxiteles. Aceptamos con mayor facilidad que esa belleza, separada de nosotros, alojada en los museos y no ya en nuestras moradas, sea*

<sup>37</sup> Ibid, pp. 68, 69.



fig.58a Obra escrita 5, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*una belleza marcada y muerta. Finalmente, nuestro sentido de lo patético se complace en esas mutilaciones; nuestra predilección por el arte abstracto nos hace amar esas lagunas, esas fracturas que neutralizan, por decirlo así, el poderoso elemento humano de aquella estatuaria. De todas las mudanzas originadas por el tiempo ninguna hay que afecte tanto a las estatuas como el cambio de gusto de sus admiradores.*

*Una forma de transformación aún más pasmosa que las demás es la que han sufrido las estatuas de bronce fundido. Las barcas que transportaban de uno a otro puerto el pedido ejecutado por un escultor, las galeras en donde los conquistadores romanos habían amontonado su botín griego para llevarlo a Roma o, por el contrario –cuando Roma se hizo poco segura–, para transportarlo hasta Constantinopla, a veces naufragaron, echando al mar cuerpos y bienes; algunos de esos bronce naufragados, repescados en buenas condiciones, como unos ahogados reanimados a tiempo, no conservaron de su estancia submarina más que una admirable pátina verdosa, como el Efebo de Marathon o los poderosos atletas de Erice hallados más recientemente.”<sup>38</sup>*

<sup>38</sup>Ibid. pp. 69, 70.



fig.59a Obra escrita 6, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

#### 4.4.2.6 Obra escrita 6

*“Hubo frágiles mármoles, en cambio, que salieron del mar corroídos, comidos, ornados de barrocas volutas esculpidas por el capricho de las olas, llenos de conchas incrustadas como esas cajas que comprábamos en las playas cuando éramos niños. La forma y el gesto que les había impuesto el escultor no fueron para esas estatuas sino un breve episodio entre su incalculable duración de roca en el seno de la montaña y luego su larga existencia de piedra yacente en el fondo de las aguas. Pasaron por esa descomposición sin agonía, por esa pérdida sin muerte, por esa supervivencia sin resurrección que es la de la materia entregada a sus propias leyes; ya no nos pertenecen. Como ese cadáver del que habla la más bella y la más misteriosa de las canciones de Shakespeare, han sufrido un cambio oceánico tan rico como extraño. El neptuno, buena copia de estudio, destinado a ornar el muelle de una ciudad pequeña en donde unos pescadores le ofrecerían las primicias de sus redes, bajó al reino de Neptuno. La Venus celeste y la de las encrucijadas se ha convertido en la Afrodita de los mares.”<sup>39</sup>*

39 Ibid. pp. 70.

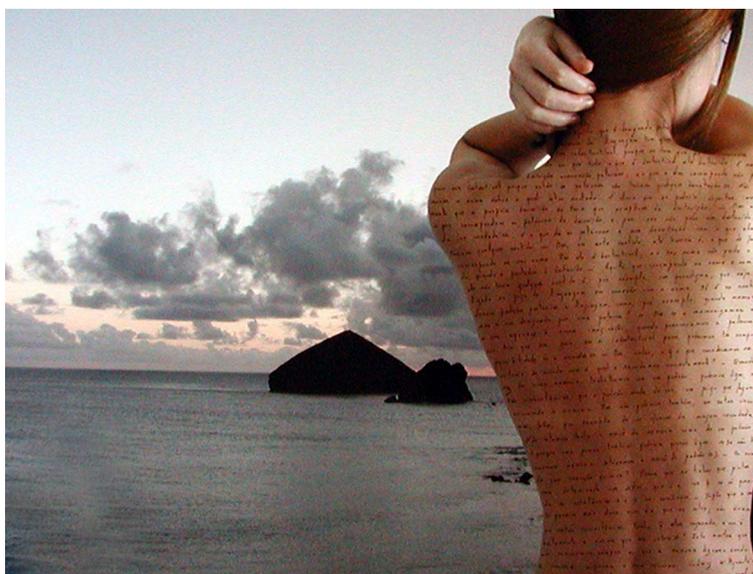


fig.60a Obra escrita 7, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

#### 4.4.2.7 Obra escrita 7

“55. «Lo que se designa con los nombres del lenguaje tiene que ser indestructible, porque tiene que poderse describir el estado en el cual todo lo que es destructible está destruido. Y según esta descripción ocurrirán palabras; y lo que a ellas corresponda no puede así ser destructible porque entonces las palabras no tendrían ninguna denotación ». No debo serrar la rama sobre la cual estoy sentado. Está claro que se podría objetar inmediatamente que la misma descripción tendría que hacerse de la destrucción. – Mas aquello a lo que corresponden las palabras de la descripción, y por lo que no puede ser destruido, si ella fuese verdadera, es lo que da a las palabras su denotación - sin la cual éstas no tendrían ningún sentido. – Pero, en cierto modo, este hombre es lo que en los hechos corresponde a su nombre. Pero él es destructible; y su nombre no deja de tener sentido cuando el portador ha sido destruido. – Aquello que corresponde al nombre y sin lo cual éste no tendría ningún sentido es, por ejemplo, un paradigma que es utilizado en el juego del lenguaje en conexión con el nombre.

56. ¿Y si ninguno de esos padrones pertenece al lenguaje, como, por ejemplo, cuando memorizamos el color designado por una palabra? «Pero si lo memorizamos entonces el color se nos viene a la imaginación cuando pronunciamos la palabra. El color tiene que ser, pues, indestructible en sí mismo para

que podamos tener siempre la posibilidad de recordarlo». – Pero, entonces qué es lo que consideramos el criterio según el cual lo recordamos correctamente? – Cuando, en vez de nuestra memoria, trabajamos con un padrón, podremos decir, en ciertas circunstancias, que el padrón cambia de color, un juicio que hacemos recurriendo a la memoria. Pero ¿no podemos también, en ciertas circunstancias, hablar por ejemplo, de un ofuscarse de la imagen recordada? ¿No estamos tanto a merced de la memoria como de un padrón? (Porque una persona también podría querer decir: «Si nouviésemos memoria, estaríamos a merced del padrón»). – ¿O como en una reacción química?: Piensa que tuvieras que pintar un determinado color «C», que es el color que se ve cuando las substancias X e Y se combinan. Supón que el color te pareciera más claro un día que en otro; ¿no dirías en ciertas circunstancias: tengo que estar equivocado, el color es seguramente el mismo que era ayer»? Esto muestra que no recurrimos siempre a lo que la memoria dice como si fuera la sentencia suprema y sin recurso.”<sup>40</sup>

40 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “55. «Aquilo que é designado pelos nomes da linguagem tem que ser indestrutível, porque se tem que poder descrever o estado em que tudo o que é destrutível está destruído. E nesta descrição ocorrerão palavras; e o que a elas corresponde não pode pois ser destrutível porque então as palavras não teriam qualquer denotação ». Não devo serrar o ramo sobre o qual estou sentado. É claro que se poderia objectar imediatamente que a própria descrição se teria que executar da destruição. – Mas aquilo a que correspondem as palavras da descrição, e por isso não pode ser destruído, se ela for verdadeira, é o que dá às palavras a sua denotação - sem o que elas não teriam qualquer sentido. – Mas, em certo sentido, este homem é, o que de facto corresponde ao seu nome. Mas ele é destrutível; e o seu nome não perde o sentido quando o portador é destruído. – Aquilo que corresponde ao nome e sem o qual ele não teria qualquer sentido é, por exemplo, um paradigma, que seja utilizado no jogo de linguagem em conexão com o nome. 56. E se nenhum desses padrões pertencer à linguagem, como, por exemplo, quando memorizamos a cor designada por uma palavra? «Mas se a memorizamos então a cor aparece à nossa imaginação, quando pronunciamos a palavra. A cor tem que ser, pois, em si indestrutível para podermos ter sempre a possibilidade de a recordar». – Mas, então o q é que consideramos ser o critério de acordo com o qual a recordamos correctamente? – Quando, em vez da nossa memória, trabalhamos com um padrão, podemos dizer, em certas circunstâncias, que o padrão muda de cor, um juízo que fazemos recorrendo à memória. Mas não podemos também, em certas circunstâncias, falar, por exemplo, de um ofuscar da imagem recordada? Não estamos tanto à mercê da memória como de um padrão? (Porque uma pessoa também poderia querer dizer: «Se não tivéssemos memória, estávamos à mercê do padrão»). – Ou como de uma reacção química?: Pensa que se tinhas que pintar uma determina cor «C», que é a cor q se vê quando as substâncias X e Y se combinam. Supõe que a cor te pareceria mais clara num dia que no outro; não dirias em certas circunstâncias: Tenho q estar enganado, a cor é certamente a mesma que era ontem»? Isto mostra que não recorremos sempre ao que a memória diz como sendo a sentença suprema e sem recurso.” WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2ª edição revista, 1995, ISBN 972-31-0383-4, pp. 219, 220, 221.



fig.61a Obra escrita 8, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

#### 4.4.2.8 Obra escrita 8

*“1. El mundo es todo lo que acaece. 11. El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas. 1.11. El mundo está determinado por los hechos y por ser todos los hechos. 1.12. La totalidad de los hechos determina, pues, lo que acaece y lo que no acaece. 1.13. Los hechos en el espacio lógico son el mundo. 1.2. El mundo se divide en hechos. 1.21. Una cosa puede acaecer o no acaecer y el resto permanece igual. 2. Lo que acaece, el hecho, es la existencia de los hechos atómicos. 2.01 El hecho atómico es una combinación de objetos (entidades, cosas). 2.011. Es esencial a la cosa poder ser la parte constitutiva de un hecho atómico. 2.012. En lógica, nada es accidental: si la cosa puede entrar en un hecho atómico, la posibilidad del hecho atómico debe estar ya prejuzgada en la cosa. 2.0121. Aparecería, por así decirlo, como un accidente si a una cosa capaz de existir por sí misma pudiese subsecuentemente convenirle un estado de cosas. Si las cosas pueden entrar en un hecho atómico, esta posibilidad debe estar ya en ellas. (Algo lógico no puede ser sólo posible. La lógica trata de toda posibilidad y todas las posibilidades son sus hechos.) Lo mismo que no es posible pensar objetos espaciales fuera del espacio y objetos temporales fuera del tiempo, así no podemos pensar ningún objeto fuera de la posibilidad de su conexión con otros. Si yo puedo pensar el objeto en el contexto del hecho atómico, no puedo, sin embargo, pensarlo fuera de la posibilidad de ese contexto.*

[...]2.01231. Si yo conozco un objeto, conozco también todas sus posibilidades de entrar en los hechos atómicos. [...] 2.013. Cada cosa está, por así decirlo, en un espacio de posibles hechos atómicos. [...] 2.0131. Un objeto espacial debe encontrarse en un espacio infinito.”<sup>41</sup>

#### 4.4.2.9 Obra escrita 9

“3. La figura lógica de los hechos es un pensamiento. 3.001 «Un hecho atómico es pensable», significa que nosotros podemos imaginarlo. 3.01. La totalidad de los pensamientos verdaderos es una imagen del mundo. [...] 3.031. Se ha dicho alguna vez que Dios pudo crear todo salvo lo que fuese contrario a las leyes de la lógica. - La verdad es que nosotros no somos capaces de decir qué aspecto tendrá un mundo «ilógico». 3.032. Presentar en el lenguaje algo que «contradiga a la lógica» es tan imposible como presentar en geometría, a través de sus coordenadas, un dibujo que contradiga las leyes del espacio o dar las coordenadas de un punto que no existe. 3.0321. Podemos representarnos espacialmente un hecho atómico que contradiga las leyes de la física, pero no uno que contradiga las leyes de la geometría. 3.04. Un pensamiento verdadero a priori sería aquel cuya posibilidad condicionase su verdad. 3.05. Sólo podríamos saber a priori que un pensamiento es verdadero si en el pensamiento mismo (sin objeto de comparación) se pudiese reconocer su verdad. 3.1. En la

41 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “1. O mundo é tudo o que é o caso. 1.1. O mundo é a totalidade dos factos, não das coisas. 1.11. O mundo é determinado pelos factos e assim por serem todos os factos. 1.12. A totalidade dos factos determina, pois, o que é o caso e também tudo o que não é o caso 1.13 Os factos no espaço lógico são o mundo. 1.2. O mundo decompõe-se em factos. 1.21. Um elemento pode ser o caso ou não ser o caso e tudo o resto permanecer idêntico. 2. O que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas. 2.01. O estado de coisas é uma conexão entre objectos (coisas). 2.011. É essencial a uma coisa poder ser parte constituinte de um estado de coisas. 2.012 Em lógica nada é accidental: se uma coisa pode ocorrer num estado de coisas, então a possibilidade do estado de coisas tem que estar já pré-julgada na coisa. 2.0121 Parecia igualmente um acidente se, a uma coisa que pudesse existir por si, se ajustasse ulteriormente uma situação. Se uma coisa pode ocorrer num estado de coisas, então esta possibilidade tem que existir nela. (O que é lógico não pode ser apenas possível. A Lógica trata de cada possibilidade e todas as possibilidades são os seus factos.) Assim como nós não podemos pensar objectos espaciais fora do espaço e objectos temporais fora do tempo, assim também não podemos pensar em nenhum objecto fora da possibilidade da sua conexão com outros. Se posso pensar num objecto em conexão com um estado de coisas então não posso pensá-lo fora da possibilidade desta conexão. [...] 2.01231. Para conhecer um objecto tenho que conhecer não as suas propriedades externas mas todas as suas propriedades internas. [...] 2.013. Cada coisa está como que num espaço de possíveis estados de coisas. [...] 2.0131. O objecto espacial tem que estar no espaço infinito.” Ibid. pp. 29, 30, 31.

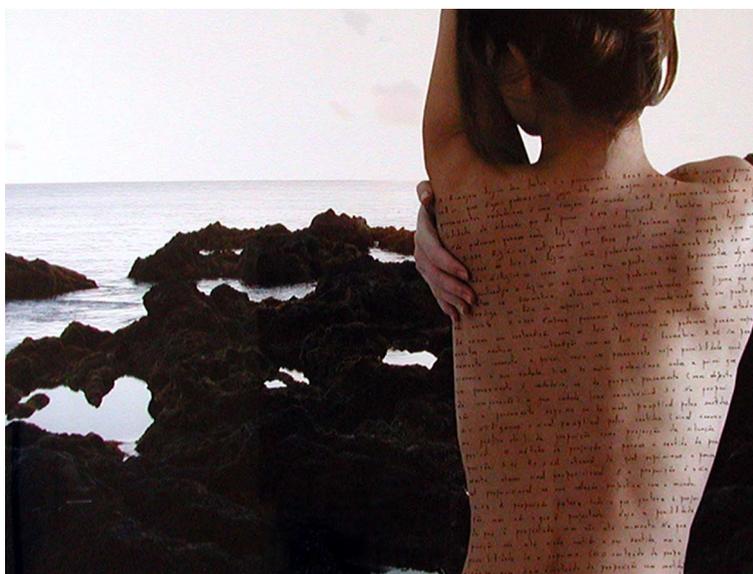


fig.62a Obra escrita 9, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*proposición, el pensamiento se expresa perceptiblemente por los sentidos. 3.11. Nosotros usamos el signo sensiblemente perceptible de la proposición (sonidos o signos escritos, etc.) como una proyección del estado de cosas posible. El método de proyección es el pensamiento del sentido de la proposición. 3.12 Llamo signo proposicional el signo mediante el cual expresamos el pensamiento. Y la proposición es el signo proposicional en su relación proyectiva con el mundo. 3.13. A la proposición pertenece todo aquello que pertenece a la proyección, pero no lo proyectado. O sea, la posibilidad de lo proyectado, pero no lo proyectado mismo. Pues en la proposición no está contenido su propio sentido, sino la posibilidad de expresarlo. («El contenido de la proposición» significa el contenido de la proposición con significado.) En la proposición está contenida la forma de su sentido, pero no su contenido.”<sup>42</sup>*

42 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “3. A imagem lógica dos factos é o pensamento. 3.001. «Um estado de coisas é pensável», quer dizer. Podemos-nos fazer del uma imagem. 3.01. A totalidade dos pensamentos verdadeiros é uma imagem do mundo. [...] 3.031. Dizia-se antigamente que Deus podia criar tudo, excepto o que contrariase as leis da lógica. – Não poderíamos nomeadamente dizer de um mundo «ilógico», como seria o seu aspecto. 3.032. Repensar algo «que contradiga a Lógica» na linguagem, pode-se tão pouco, como representar na Geometria, através das suas coordenadas, uma figura que contradiga as leis do espaço; ou indicar as coordenadas de um ponto que não existe. 3.0321. Embora possamos representar espacialmente um estado de coisas em contradição com as leis da Física, não podemos porém representar nenhum em contradição com as leis da Geometria. 3.04. Um pensamento correcto a priori, seria um pensamento cuja possibilidade condicionaria a sua verdade. 3.05. Só assim poderíamos saber á



fig.63a Obra escrita 10, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

#### 4.4.2.10 Obra escrita 10

*“4. El pensamiento es la proposición con significado. 4.001. La totalidad de las proposiciones es el lenguaje. 4.002. El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los cuales todo sentido puede ser expresado sin tener una idea de cómo y qué significa cada palabra. Lo mismo que uno habla sin saber cómo se han producido los sonidos singulares. El lenguaje corriente es una parte del organismo humano y no menos complicada que él. Es humanamente imposible captar inmediatamente la lógica del lenguaje. El lenguaje disfraz el pensamiento. Y de tal modo que por la forma externa del vestido no es posible concluir acerca de la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del vestido está construida con un fin completamente distinto que el*

*priori que um pensamento é verdadeiro, se do próprio pensamento (sem objecto de comparação) a sua verdade fosse reconhecível. 3.1. Na proposição o pensamento exprime-se de modo perceptível pelos sentidos. 3.11. Utilizamos o sinal perceptível pelos sentidos (sinal sonoro ou gráfico etc.) da proposição como projecção da situação possível. O método de projecção é pensar o sentido da proposição. 3.12. Ao sinal a través do qual exprimimos o pensamento, chamo o sinal proposicional. E a proposição é o sinal proposicional na sua relação projectiva com o mundo. 3.13. À proposição pertence tudo o que pertence à projecção, mas não o que é projectado. Logo a possibilidade do que é projectado, mas não neste momento. Na proposição não está ainda contido o seu sentido, mas a possibilidade de o exprimir. («O conteúdo da proposição» quer dizer, o conteúdo da proposição com sentido.) Na proposição está contida a forma mas não o conteúdo do seu sentido.” Ibid. pp. 38, 39, 40.*



fig.64a Obra escrita 11, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*de permitir reconocer la forma del cuerpo. Los acomodamientos tácticos para comprender el lenguaje corriente son enormemente complicados. 4.003. La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino sin sentido. No podemos, pues, responder a cuestiones de esta clase de ningún modo, sino solamente establecer su sin sentido. La mayor parte de las cuestiones y proposiciones de los filósofos proceden de que no comprendemos la lógica de nuestro lenguaje. (Son de esta clase las cuestiones de si lo bueno es más o menos idéntico que lo bello.) No hay que asombrarse de que los más profundos problemas no sean propiamente problemas. 4.0031. Toda la filosofía es «crítica del lenguaje» [...] 4.01. La proposición es una figura de la realidad. La proposición es un modelo de la realidad tal como la pensamos.”<sup>43</sup>*

43 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “4. O pensamento é a proposição com sentido. 4.001. A totalidade das proposições é a linguagem. 4.002. O homem possui a capacidade de construir linguagens com as quais pode expressar qualquer sentido sem ter nenhuma noção de como e do que significa cada palavra. – Tal como se fala sem se saber como os sons individuais são produzidos. A linguagem corrente é uma parte do organismo humano e não menos complicado que este. É humanamente impossível extrair imediatamente dela a lógica da linguagem. A linguagem mascara o pensamento. E tanto assim que da forma exterior da roupa não se pode deduzir a forma do pensamento mascarado; porque a forma exterior da roupa é concebida, não para deixar reconhecer a forma do corpo, mas para fins inteiramente diferentes. Os acordos tácticos para a compreensão da linguagem corrente são enormemente complicados. 4.003 As proposições e questões que têm sido escritas acerca de temas filosóficos não são, na sua maior

4.4.2.II *Obra escrita* 11

“2.063. *La realidad total es el mundo.* 2.1. *Nosotros nos hacemos imágenes de los hechos.* 2.11. *La imagen presenta los estados de cosas en el espacio lógico, la existencia y no-existencia de los hechos atómicos.* 2.12. *La imagen es un modelo de la realidad.* [...] 2.14. *La imagen consiste en esto: en que sus elementos están combinados unos respecto de otros de un modo determinado.* 2.141. *La imagen es un hecho.* 2.15. *Que los elementos de la imagen estén combinados unos respecto de otros de un modo determinado, representa que las cosas están combinadas también unas respecto de otras. A esta conexión de los elementos de la imagen se llama su estructura y a su posibilidad su forma de figuración.* 2.151. *La forma de figuración es la posibilidad de que las cosas se combinen unas respecto de otras como los elementos de la imagen.* 2.1511. *La imagen está ligada a la realidad; llega hasta ella.* 2.1512. *Es como una regla opuesta a la realidad.* [...] 2.16. *Un hecho para poder ser imagen, debe tener algo en común con lo figurado.* 2.161. *En la imagen y en lo figurado debe haber algo idéntico para que una pueda ser imagen de lo otro completamente.* 2.17. *Lo que la imagen debe tener en común con la realidad para poder figurarla a su modo y manera – justa o falsamente– es su forma de figuración.* 2.171. *La imagen puede figurar toda realidad cuya forma contenga. La imagen espacial, todo lo que es espacial, la cromática, todo lo que es cromático, etc..* 2.172. *La imagen, sin embargo, no puede figurar su forma de figuración; la muestra.* 2.173. *La imagen representa su objeto desde fuera (su punto de vista es su forma de representación), porque la imagen representa su objeto, justa o falsamente.* 2.174. *La imagen no puede sin embargo situarse fuera de su forma de representación.* 2.18. *Lo que cada imagen, de cualquier forma, debe tener en común con la realidad para poderla figurar por completo – justa o falsamente – es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad.* [...] 2.182. *Toda la imagen es también una imagen lógica [...].* 2.19. *La imagen lógica puede figurar al*

*parte, falsas mas sem sentido. Não podemos por isso responder a questões deste género mas apenas estabelecer a sua falta de sentido. As proposições e questões dos filósofos fundamentam-se na sua maior parte, no facto de não compreendermos a lógica da nossa linguagem. (Elas são do género da questão de saber se o bem é mais ou menos idêntico que o belo.) E não é surpreendente, que os mais profundos problemas não são de todo problemas.* 4.0031. *Toda a filosofia é «crítica da linguagem».* [...] 4.01. *A proposição é uma imagem da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como nós a pensamos.”* Ibid. pp. 52, 53.

*mundo. 2.2 La imagen tiene en común con lo figurado la forma lógica de figuración. 2.21. La imagen concuerda con la realidad o no; es justa o equivocada, verdadera o falsa.”*<sup>44</sup>

#### 4.4.3 Entrada en la obra: un diálogo que subsiste

La serie *Entrada na obra* (Entrada en la obra), 2002, posee las mismas características vistas hasta ahora. Así, continúa con la misma orientación espacio-temporal y, también, con la inserción de obras de otros artistas en otro tiempo. En esta ocasión, partimos de una fotografía titulada *Entrare nell' opera* de 1971 (fig.81) del artista italiano Giovanni Anselmo.

En *Entrare nell' opera*, Anselmo entra en un espacio aparentemente vacío, un descampado, sin destino, pero lleno de simbologías. La referencia a Eco es incuestionable; recordemos pues su título.

44 (Traducción de Joana Nieto Pimentel) “2.063. *A realidade total é o mundo. 2.1. Fazemo-nos imagens dos factos. 2.11. A imagem apresenta a situação no espaço lógico, a existencia e a não-existência de estados de coisas. 2.12. A imagem é um modelo da realidade. [...] 2.14. O que constitui uma imagem, é os seus elementos relacionarem-se entre si de modo e maneira precisos. 2.141. A imagem é um facto. 2.15. Que os elementos da imagem se relacionam entre si de um modo e de uma maneira determinados representa que as coisas se relacionam assim entre si. Chame-se esta conexão dos elementos da imagem, a sua estrutura, e à sua possibilidade, a forma da sua representação pictorial. 2.151. A forma da representação pictorial é a possibilidade de as coisas se relacionarem entre si, como os elementos da imagem. 2.1511. A imagem está assim em conexão com a realidade; chega até ela. 2.1512. É como uma régua aposta à realidade. [...] 2.16. O facto tem que ter, para ser imagem, alguma coisa em comum com o que é representado pictorialmente. 2.161. Na imagem tem que haver algo de idêntico ao que é representado pictorialmente, para uma poder de todo ser a imagem do outro. 2.17. O que a imagem tem que ter em comum com a realidade para a poder representar pictorialmente – verdadeira ou falsa – do seu modo e maneira, é a sua forma da representação pictorial. 2.171. A imagem pode representar pictorialmente qualquer realidade cuja forma possua. A imagem espacial tudo o que é espacial, a colorida tudo o que é colorido, etc. 2.172. A imagem não pode porém representar pictorialmente a sua forma de representação pictorial; exhibe-a. 2.173. A imagem representa o seu objecto do exterior deste (o seu ponto de vista é a sua forma de representação), por isso a imagem representa o seu objecto correcta ou incorrectamente. 2.174. A imagem não pode porém colocar-se no exterior da sua forma de representação. 2.18. O que cada imagem, qualquer que seja a sua forma, tem que ter em comum com a realidade para a poder de todo representar pictorialmente – correcta ou incorrectamente – é a forma lógica, isto é, a forma da realidade. [...] 2.182. Cada imagem é também uma imagem lógica. [...] 2.19. A imagem lógica pode representar pictorialmente o mundo. 2.2. A imagem tem em comun com o que é representado pictorialmente a forma lógica da representação pictorial. 2.21. A imagem concorda com a realidade ou não; é correcta ou incorrecta, verdadeira ou falsa.” Ibid. pp. 34, 35, 36, 37.*



fig.81 Giovanni Anselmo, *Entrare nell'oprea, (entrada en la obra)* 1971, fotografía p/b sobre tela, 250 x 400 cm.

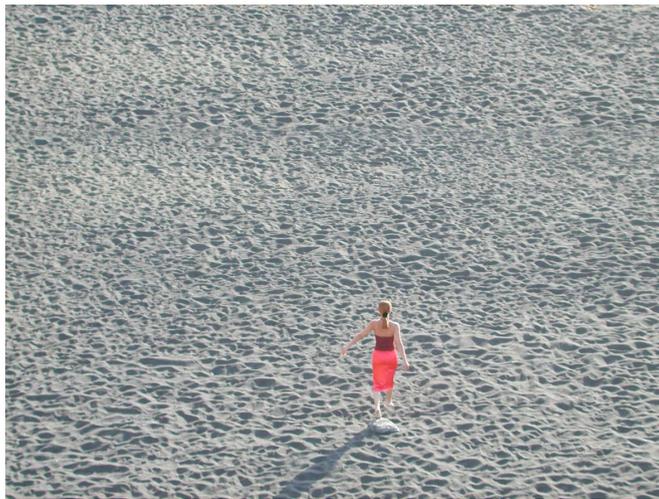


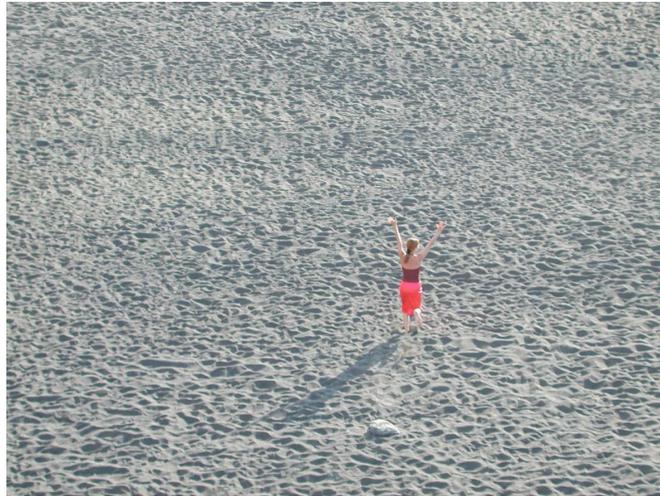
fig.65a *Entrada na obra, 2*, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.



*fig.66a Entrada na obra, 3, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*

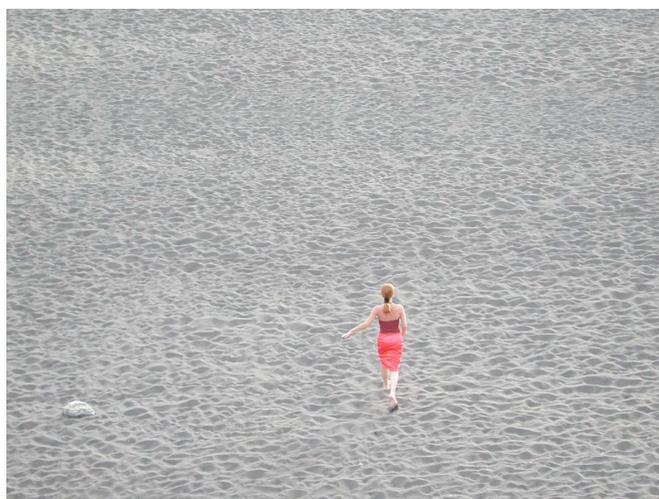


*fig.67a Entrada na obra, 4, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*

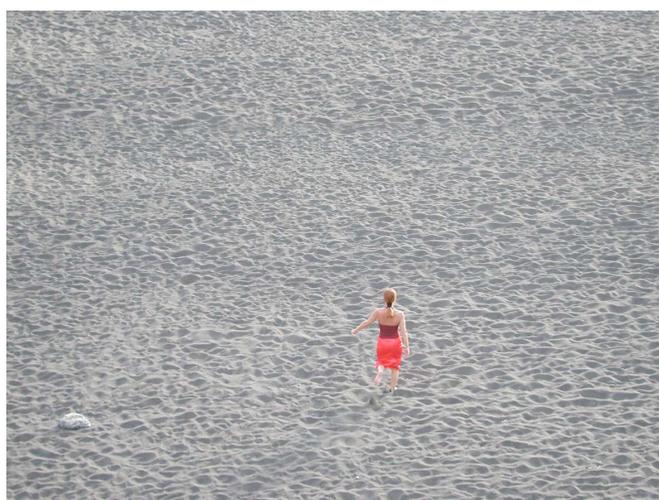


*fig.68a Entrada na obra, 5, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*

Manteniendo las mismas ideas expuestas hasta ahora, esta serie de diez imágenes, impresiones fotográficas en color sobre tela, aporta algo nuevo: un deseo -persistente y exaltado- del 'yo' por entrar en la obra. Se percibe el ansia de un eventual encuentro con el artista en un espacio/tiempo que ya no existe, pero en un diálogo que subsiste.



*fig.69a Entrare nell'opera, 2, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*



*fig.70a Entrare nell'opera, 3, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*



*fig.71a Entrare nell'opera, 4, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*



*fig.72a Ushita dell'opera, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.*



## V Conclusión

El análisis científico propuesto en esta tesis: “Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX - El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes” exigía tomar en consideración los factores contextuales en los que estos cambios se produjeron. Desde este punto de vista, hemos abordado los acontecimientos sociales más relevantes para nuestro estudio ocurridos desde finales del siglo XIX. En ese recorrido nos hemos detenido en un tratamiento etimológico de las coyunturas que tuvieron lugar y que han influido sobre el campo escultórico en el transcurso del siglo XX. Ha sido nuestro propósito que las explicaciones teóricas estuvieran avaladas por citas de autores representativos de los que se expone. Además de esta compilación teórica necesaria, se ha contribuido al estudio de esta disciplina, por una parte, con la aplicación a la práctica artística de algunas de las cuestiones que hemos ido tratando y que se integran fértilmente en las obras que se exponen en el cuarto capítulo. De modo que, podríamos considerar que de estas obras se puede hacer también una lectura compilativa de las ideas expuestas en la tesis. Por otra parte, la contribución de este trabajo científico se resume en lo que ahora concluimos:

En el **primer capítulo**, destacábamos la importancia de Charles Baudelaire, cuyas críticas respecto a la estatuaria han permitido hacer una revisión de la forma en que se abordaba la escultura. Reconocíamos además que con el modernismo se ha dado respuesta a la primera cuestión planteada en esta investigación referente al origen de las vanguardias: el modernismo es sinónimo de nuevos conceptos escultóricos. En consecuencia, el término vanguardia en el campo artístico es una metáfora temporal de la modernidad utilizada como expresión avanzada y autoconsciente. Tratamos pues esta cuestión y destacamos además que las revoluciones derivadas de los nuevos acontecimientos sociales, el cambio y la novedad, provocaron que se cuestionara el concepto de escultura. De hecho, la escultura deja de tener el papel que se le había otorgado durante cinco siglos, el de mostrar la realidad verdadera y científica del mundo.

Así pues, las primeras vanguardias estaban obsesionadas con la originalidad, que proclamaban como una lucha contra la sociedad establecida. A partir de entonces, será indiscutible la figura del *marchand*, que promueve y divulga, y que

sitúa al artista en una nueva posición: ya no tiene que someterse a los gustos de la época porque se ha liberado de la presiones sociales de los *salons*. La actitud de los comerciantes y el apoyo teórico de ciertos intelectuales en el siglo XIX ayudaron a que se produjera el cambio hacia nuevos conceptos en el campo de las artes plásticas a principios del siglo XX. Mezclando la imagen del hombre del Renacimiento al pensamiento marxista más utópico, el artista se expresa o se libera a través de una gran cantidad de programas experimentales y revolucionarios que critican la categoría de obra de arte entonces vigente, la de la *Académie des Beaux Arts*.

Efectivamente, se confirma que la tan proclamada autonomía del arte marcada por la idea de vanguardia y por la Revolución Industrial surge con el apoyo de los *marchands* y con la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Así pues, el papel del *marchand* ha sido decisivo para la aparición de nuevas corrientes artísticas como el cubismo, el dadaísmo y el futurismo. A principios del siglo XX los mitos se diluyen y debemos entonces aclarar que a partir de la vanguardia crítica (Escuela de Francfort) surge una coyuntura social que favorece un desarrollo creativo, colectivo y sin compromisos, en que la obra de arte pasa a ser autónoma y se pierde su 'aura'. Constatamos además que se han gestado unas transformaciones profundas (la vanguardia) que, más tarde, en la década de los sesenta, surgirán como algo extremadamente complejo y paradójico.

Seguidamente, verificamos que los llamamientos hechos a la originalidad por las vanguardias históricas han sido interpretados como paradigmas de las revoluciones formales que configuran nuestra modernidad. Los movimientos artísticos de principios del siglo XX con sus manifiestos de propaganda se adaptaron a los avances de la revolución industrial, de modo que la velocidad se proyecta en una idea de valores futuros. Lo vemos en las esculturas de Boccioni: en sus naturalezas muertas los objetos se proyectan y circulan en el espacio y en el tiempo. El tiempo y el espacio son materias que el campo escultórico ha empezado a remover y a cuestionar. Asimismo, justificamos esta idea con Tatlin y sus relieves de rincón destruyen el concepto tradicional de escultura: el espacio que ocupa la obra es el grado cero, es allí hacia donde ésta se mueve. Gabo y Prevsner defienden el arte no figurativo y los ritmos cinéticos: el espacio y el tiempo representan una idea y es el tiempo que la hace mover dentro de la percepción de

lo real. Constatamos que el objeto escultural se ha transformado en un vehículo del tiempo, que tiene una forma dada por una línea, la idea y la profundidad en el espacio.

Tras estas reflexiones, nos percatamos que las ideas del futurismo, del constructivismo ruso y del surrealismo están muy próximas de lo que más tarde se llamará el arte conceptual. No obstante, es la razón la que predomina en el conceptualismo, la percepción de lo real. Y será a partir de esa percepción de la realidad, aunque no demasiado racional, que surge el dadaísmo. Con la ausencia de valores respecto a la idea del futuro aparecen nuevas manifestaciones que transmiten ciertas ideas radicales. La razón no tiene sentido en el dadaísmo, que es una miscelánea de ideas. Constatamos que se hacen esculturas de la situación, del momento. Duchamp y Brancusi lo han hecho; de manera muy distinta, pero similares en el sentido de que sus formas u objetos carecen del tan proclamado 'núcleo' característico del neoclasicismo. Lo esencial ahora es el tiempo real vivido y experimentado.

Al contrario que el dadá, constatamos que el surrealismo aunque aporta las mismas ideas en cuanto a la percepción de la realidad lo hace de modo más conceptual, porque se conecta con la realidad a través de las teorías de Karl Marx y Sigmund Freud. Estas líneas de pensamiento son dos polos opuestos que hacen que este arte sea surreal, puesto que la identidad del surrealismo se sitúa ante el deseo irracional e inconsciente a la vez que levanta una conciencia teórica y directa ante la sociedad. Para ellos, la manifestación del mundo exterior es una prueba de que ese mundo es manipulado, es decir, existe en una realidad alternativa, una realidad surreal; es ésta la noción del azar con sus objetos encontrados.

De ello derivamos que los materiales son ejemplo de esas transformaciones o de esos intentos de representar el tiempo real vivido, en que el collage así como los *ready-mades* se han adaptado muy bien a esas circunstancias: son cosas hechas según las "leyes del azar". En suma, nada en el campo del arte se mueve en línea recta. Ha sido con Duchamp que las ideas de las vanguardias históricas se fueron consolidando y se 'desmoronaron' cuando sus *ready-mades* entran en el mercado del arte. Aún hoy sus huellas nos persiguen, y es por el eterno discurso de la originalidad o, como decía Walter Benjamín, de renovaciones de las experiencias

estéticas, que fueron apareciendo varios de los movimientos de masas contemporáneos que en conclusión hemos denominado como conceptuales.

En el **segundo capítulo**, verificamos que las vanguardias en la década de los sesenta son un “anti-estilo” y que los movimientos de estas neovanguardias se han transformado en una categoría histórica, que agrupa corrientes y artistas con los ideales de inicios del siglo XX. Nos hemos referido aquí al sentido semiológico del término, ahora consolidado estéticamente, recordando con ello la tan nombrada muerte de la vanguardia.

Al investigar los ideales de los movimientos más radicales de las vanguardias históricas pudimos comprobar que estos se convierten en mitos al mismo tiempo que se critica su utilización. Nos hallamos pues ante una contradicción histórica al constatar que la neovanguardia proclama su espacio en el arte. Por estas y otras razones afirmamos que a pesar de todas las críticas y contradicciones que el término ha suscitado no solo no se debilitó, sino que se tomó conciencia de que el ataque a las vanguardias históricas había creado un estatus de autonomía; ejemplo de ello es el *ready-made*, que ha conquistado su lugar en los museos y en las galerías de arte. De modo que, lo que era negado pasa a ser institucionalizado.

En conclusión, hemos comprobado que algunos de los movimientos surgidos en los años 60 han recontextualizado el utopismo de las vanguardias históricas. También destacamos que todas estas renovaciones que han surgido en varios movimientos de masa contemporáneos han brotado en el ámbito teórico a partir de las aportaciones de Benjamín. Asimismo, se puede argumentar que alrededor de las teorías de la cultura de masa y de la industria de la cultura han surgido una mezcla de ideales.

Consideramos que es innegable que los años 60 son la tan aclamada década prodigiosa, donde las élites se diluyen en la masa, lo popular pasa a tener valor con sus manifestaciones en la moda, la música, el cine, la literatura y las artes plásticas. Así pues, constatamos que donde mejor se ha reflejado toda esta reproductibilidad ha sido en el *pop art*. El *popular art* se inició sin grandes actitudes críticas aceptó el consumismo y la cultura popular en el sentido de una categoría sociológica y se servía de los detritos producidos por las industrias urbanas e in-

dustriales a modo de materiales para sus obras. Al investigar los orígenes del *pop art*, se ha constatado que estos materiales de desecho no sólo se convirtieron en materiales y contenidos del arte sino también en temas de investigación dentro del campo tridimensional y en consecuencia la forma escultórica y el espacio que le circunda cambian de apariencia, que aquí asociamos a las metáforas del surrealismo.

Verificamos que las teorías de Marx, en tanto que teórico de la libertad social, y Freud, en tanto que teórico de la libertad individual, han sido las bases sobre las que se sostenía el *pop art* americano. Y que una vez más, las aportaciones de Marcel Duchamp, con sus *ready-mades* y su postura ante la sociedad, han hecho que el mito de la originalidad se desvanezca; de hecho, las imágenes del medio urbano son el tema central de su obra. La libertad suscitada por el *boom* económico crea la era post-histórica; en ella se interpreta el medio, no se critica, y se desprecia la tradición, a la que Duchamp ha hecho siempre parodia.

Atestiguamos aquí que de la vida cotidiana (en tanto que acción artística) surge el arte objetual, que se caracteriza por la desmaterialización del soporte tradicional de la obra de arte y que atañe ahora a la tridimensionalidad, a la forma en que se conceptualizan las ideas. El arte del *assemblage* abarca desde los *combines paintings* y los *environments* hasta los *happenings*, que tiene como característica común la inmaterialidad de la realidad. De ello derivamos que la interdisciplinariedad en el campo artístico está presente aún hoy material o inmaterialmente.

Veíamos con el *Nouveaux Realistes* que la inmaterialidad de la realidad surgida por Yves Klein y su salto hacia el espacio-nada le convierten en el escultor del espacio incorporal. Asimismo, veíamos que a partir del espacio-nada de Klein, Arman se alza como el escultor del espacio lleno, en que llena el espacio con sus acumulaciones. Constatamos que existe en el nuevo realismo una similitud con el surrealismo y sus mensajes simbólicos y sociológicos. El espacio ha sido siempre una de los componentes de la obra escultórica, por lo tanto nada, aunque el vacío, en la historia de la escultura es estático. Por otra parte, los objetos se mueven en el espacio y el espectador entra en el campo escultórico. Así lo veíamos en los siguientes casos:

- La realidad exterior y las ideas, se divulgan y se trasladan a los *environments* donde la obra no es un momento cerrado sino abierto. La acción en el espacio es un *ready-made* con movimiento. Lo que se puede clasificar como un *mixed-media* que une lo planificado con la mezcla, el azar y la crítica social no pasiva. El movimiento *fluxus* divulgaba aquello que llamamos el “espíritu del tiempo”. Las ideas se trasladan y se consolidan en su sentido terminológico otras siguen como meros juegos de palabras. Y en el accionismo de Viena las teorías de Freud y Carl Jung son interpretadas hasta la exaltación.

Dado el objeto de estudio de esta investigación, entre el primer y el segundo capítulo realizábamos un salto temporal, de las vanguardias históricas de principios de siglo a los movimientos artísticos de los años 60. Así pues, pudimos comprobar que las distintas manifestaciones artísticas que abordamos en el segundo capítulo se producen casi al mismo tiempo. Nos detenemos ahora en el minimalismo y en el grado cero, que este movimiento proclamaba como reacción al expresionismo, pretendiendo con ello la ausencia absoluta de expresión. A partir de la investigación de este fenómeno de búsqueda de la ausencia de expresión fundamentado en Wittgenstein “7. De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.” hemos constatado que lo que los ‘escultores’ del arte minimal han hecho en mayor medida ha sido traspasar la palabra y reflejar que las palabras son imágenes. Así lo demuestran:

- Judd con sus obras en tres dimensiones, para quien el arte moderno no era ni pintura ni escultura, sino objetos sin autoría personal. Por su parte, Morris habla del cuerpo en la forma tridimensional, el núcleo característico del neoclasicismo se presenta en su *Column*. Recordemos también la *Columna sin fin* de Brancusi en la que se representa, una vez más, el tiempo real vivido y experimentado. Asimismo, André utiliza la columna de Brancusi y su pedestal colocado en el suelo, de modo que crea lugares, como *Stonehenge*. Por su parte, Flavin trabaja el espacio con la luz, logrando que la inmaterialidad de la luz sea material, la luz es velocidad y la forma escultórica ocupa nuevos espacios y se mueve, como lo habían hecho Tatlin o Boccioni, pero los objetos de Flavin se proyectan. Finalmente, Sol LeWitt corrobora estas conclusiones de Wittgenstein: utiliza el blanco en sus estructuras primarias como si de una hoja en blanco se tratara para expresar que la idea es una máquina que produce arte. Así, LeWitt escribe en el espacio envolvente.

En suma, llegamos a la conclusión en el segundo capítulo que la inmaterialidad de la obra y la interdisciplinariedad del tiempo real vivido y experimentado del cuerpo, en tanto que materia en el vacío y su salto hacia el espacio-nada, ha creado al escultor del espacio incorporal.

En la historia del arte es recurrente la reacción ante una situación en plena ascensión. Así, en el **tercer capítulo** se ha demostrado que la antiforma surge como contestación al *minimal art* a finales de la década de los sesenta. Se manifiesta ahora el efímero pictórico tridimensional, en tanto que símbolo de un proceso-acción que se traslada al espacio de la galería. Hemos tratado de demostrar que las exposiciones colectivas han agrupado las ideas que surgían de una cierta dispersión. Y constatamos que de ese pluralismo, tanto en relación con lo soportes como con las teorías, han surgido exposiciones-manifiesto como: *Nine at Leo Castelli* y *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information – Live in Your Head*.

Hemos constatado además que los artistas conectados con el *minimal art* no se han quedado en lo que se llama estilo, al contrario, divulgan, muestran, organizan, escriben y discuten sus ideas; así lo hicieron Morris y Smithson. En el *minimal art*, los objetos, las formas están en el espacio y en el tiempo. La forma escultórica todavía se mueve y se traslada ocupando otros espacios. Al estudiar a Nauman llegamos a la conclusión de que el arte se convirtió más en una actitud ante la necesidad del artista de invertir las herencias históricas, sin descomponerlas pero alterando su orden.

Corroboramos que los materiales han suscitado los cambios sufridos en la escultura en el siglo XX. Así, veíamos como se hablaba de excentricidades cuando de los materiales que empleaban los artistas, porque eran flexibles, efímeros y a veces inexistentes físicamente, pues apenas existían como registro; ejemplo de ello son las obras del *land art* y del *earth art*. Demostramos dentro del campo escultórico que cuando más cambiaron las formas fue a finales de los sesenta e inicios de los setenta. En este momento se crean cosas “bastante sorprendentes” que van a caracterizar la escultura por una amplia elasticidad que conforman una suma de metáforas filosóficas. Lo que se pretende es hacer una crítica a la alienación provocada por la cultura de masas; expresar la vivencia con la materia,

proyectando el tiempo imaginado, pasado, presente y futuro; así, utilizan el hierro porque se oxida. Pero también hay en sus obras metáforas de carácter autobiográfico, que son como ilusiones que nos llenan de libertad. Y por creer que esas metáforas, aunque efímeras, aún hoy existen, constatamos que el campo escultórico traspasa sus fronteras. Aludimos en estas reflexiones a la filosofía, *philosophia*, el conjunto de saberes que busca establecer una orientación en los principios más generales organizando así el conocimiento de la realidad.

Seguidamente, veíamos que el *earth art* es un ready-made lingüístico. Observábamos que el *land art* y el *earth art* se consolidan a través de la presencia del cuerpo humano en el espacio de la obra. Es una forma de habitar la obra o de dejarla abierta en la que el cuerpo sugiere su presencia, pasada o futura. Y al investigar este movimiento retomamos nuevamente a Yves Klein, verificamos cierta semejanza con *site* y *nonsite* de Smithson y con el tríptico: el espacio de la obra, el registro y su divulgación. Por otra parte, el espacio de la galería, que a veces es cerrado, no es suficiente para contener estas renovaciones formales, pues las obras se realizan en el exterior y se exponen en el interior. En consecuencia, existe una problemática de escala. La fotografía y el vídeo entran así en el comercio del arte favoreciendo la divulgación, de manera que estos registros hacen que el artista tenga los medios necesarios para crear su obra. No obstante esto no es un punto firme, no se puede abrir todo, pues siempre hay algo no manifiesto. Es este silencio y algunas palabras inhibidas que hacen que la tan proclamada aura no se pierda.

Advertimos nuevamente que el papel del *marchand*, ahora galerista, ha hecho que con la divulgación todos estos nuevos lenguajes se difundan entre Estados Unidos de América y Europa. Nuevos lenguajes que son síntomas intelectuallizados de la reacción ante una sociedad alienante, la americana. Estos son los fundamentos del arte povera, al que también se ha denominado *ready made* subtecnológico y romántico, microemotividad, nueva subjetividad o efímero permanente. Es un juego de palabras lleno de metáforas filosóficas en que, por su propia significación cultural, los materiales utilizados por el arte povera nos remiten a ese arte, a su denominación. Materiales de los que los artistas han hecho uso de manera muy dispar:

· Mario Merz en sus igloos, en los que manifiesta espacios llenos y espacios vacíos y sugiere a un nómada que los ocupa y que no cree en nada seguro, reúne en su interior el tiempo y el espacio. Por otra parte, las obras de Jannis Kounellis se sitúan dentro de un campo sensitivo apelando a la percepción del espectador a través de los materiales y de situaciones utilizadas en sus instalaciones. Pero también Gilberto Zorio nos habla de metáforas de la vida humana entre interior y exterior, en las que fluidos ácidos circulan de un lado a otro como en una tentativa utópica pero apasionada de purificación de las palabras en un intento exitoso de renovar el arte. Giovanni Anselmo con sus lenguajes de la esencia de la realidad crea metáforas sobre el tiempo imaginado, pasado, presente y futuro. Sus obras surgen siempre de una relación consigo mismo, de sus experiencias personales e individuales, sugiriendo el modo en que el se sitúa en la Tierra. El tiempo no pasa por la escultura de Anselmo. Michelangelo Pistoletto hace una crítica a la *Tendenza oggettuale*, representando objetos usuales a través de la fotografía, del espejo y del espectador, que pasan a ser parte de la obra. Es un *environment* sutil. Una vez más el cuerpo presente, el espejo y la fotografía configuran las representaciones más próximas del cuerpo humano.

Hemos constatado al estudiar el arte del cuerpo, que el objeto existe, pero no de una forma estática, sino a través de una complicidad consecutiva entre el yo, el espectador, la sociedad y los media, y utilizando los condicionamientos de espacio y de tiempo. Tras comprobar la importancia de las publicaciones y de la divulgación en el campo artístico, observamos que la utilización de la fotografía en los años setenta pasa a ser un registro de las tridimensionalidades suscitadas por el arte del cuerpo, lo vemos en Oppenheim, o en Vito Acconci, que utiliza su cuerpo como un espacio de escritura, y en Bruce Nauman, que relega sus investigaciones. Debemos concluir ahora que el cuerpo es el lugar y el espacio la materia.

En Europa, los artistas del *body art* o *art corporel* eran herederos de las acciones del accionismo vienés. Estos artistas trataban el cuerpo como objeto cargado de significados perturbadores. A partir de aquí, de estas mezclas de experimentación, dábamos un salto hacia otro lenguaje, con el que culmina este recorrido por las manifestaciones artísticas que han provocado los cambios en la escultura en el siglo XX y que se conecta con todo lo que hemos ido viendo hasta ahora. Lo

que tenían en común el dadaísmo, los *readymade*, el *environment*, el *happening*, el *land art*, el *arte povera* y el *body art* era la idea de reducir el arte al concepto a través de varios experimentos antiobjetuales. Desde Duchamp, ya lo decía Joseph Kosuth, todo el arte es conceptual en su naturaleza, porque el arte sólo existe conceptualmente.

Desde esta perspectiva, en la que veíamos nociones tales como las palabras son imágenes, el 'yo' como escultura, el espacio existente e inexistente que ocupa la obra, así como toda la teoría y filosofía en torno a la escultura, en el **cuarto capítulo** hemos aportado algo 'nuevo' a esta disciplina, mi trabajo como artista plástica, que se ha desarrollado durante este 'momento' de escritura, estudio y lectura. Anteriormente hemos afirmado que modernismo es sinónimo de nuevos conceptos escultóricos y es a partir de este mismo enfoque y basándonos en las teorías de Baudelaire. Para este crítico de la modernidad, los medios que contienen todas las expresiones del arte son: la individualidad, el propósito, el motivo y el empeño en un sinnúmero de cosas que surgen a partir de la vivencia que tenemos de nuestro tiempo.

Demostramos en este capítulo el motivo de la utilización de lo que se puede considerar nuevos materiales, nuevos soportes, como el ordenador, la cámara digital y la impresión digital. Y afirmamos una vez más que los materiales son el ejemplo de las transformaciones provocadas por las tentativas de representación del tiempo real vivido. Demostramos además que ante la representación figurativa -la representación del cuerpo humano- los materiales que funcionan como soporte de la escultura tradicional, aquellos materiales durables como el bronce o la piedra, presentan unas características excesivamente problemáticas, incluso insalvables, para llevar a cabo la representación de ese tiempo real y vivido.

No se trata de cuestionar la escultura, pero es evidente que estos soportes proporcionan la oportunidad de divulgar las obras. Por otra parte, consideramos que se adecúan mejor a una percepción de ese tiempo que en este trabajo denominábamos 'momento' de escritura y lectura. La divulgación ha sido un hecho imprescindible para seguir siempre una misma línea en estas obras, así como el hecho de empezar en ese momento a trabajar con una galería de arte que se ocupó de

promocionarlas. Demostramos que dentro del campo tridimensional, una vez más, el tiempo, el espacio, el cuerpo y el lenguaje, han constituido siempre sus materias. En relación con esto y desde de un punto de vista singular, distinguimos cuatro apartados:

- El tiempo en tanto que una materia moldeable surge como un juego temporal, el de volver al pasado y luego retornar al presente. Entendemos este juego como una acción apasionada de moldear el tiempo, así se maneja esta idea como materia física. Se define el tiempo como la idea del proceso artístico. El 'yo' nunca ha estado en esos espacios, pero los ocupa en otro tiempo contemplando imágenes de las primeras vanguardias históricas que han proporcionado estos cambios que ahora se sugieren. Se han insinuado conversaciones que nunca existieran en que el diálogo tiene lugar con una obra de Giovanni Anselmo. De aquí se concluye que nada se da y ni se puede dar como cerrado, es probablemente este campo el más apasionante de todos.

- El espacio ocupado por la materia moldeable, el tiempo, al que en estas 'obras' se le culpa por nunca olvidar que es moldeable. El espacio que ocupa la escultura, que en este caso es sesgado por la fotografía y por su tratamiento digital, de modo que el resto del mundo se elimina con dicho recorte. El que hoy se hable de la fotografía como escultura.

- El cuerpo ha empezado a tener cada vez más importancia y más presencia en estas obras. Remitimos aquí a Irving Peen y su serie de cuerpos desnudos, donde la representación de la forma escultórica nos es desvelada a través de la fotografía plástica. A partir de esta idea surge la serie *Obras escritas*, que aporta la mayor dimensión teórica y que de alguna forma sugiere todo lo que se ha analizado e investigado en esta tesis.

- Esta tesis culmina al asociar como sinónimo del lenguaje el concepto y al concepto la idea. Manifestamos pues que a partir del estudio y de la búsqueda van surgiendo nuevas ideas. Además, al introducir las ideas de Yourcenar, ha surgido una asociación con Medardo Rosso y el tiempo que esculpe sus figuras y con Wittgenstein y la filosofía del lenguaje en que las imágenes son conceptos.

Estos son los tópicos que en estas obras conforman una escultura que se mueve entre la teoría y la historia, que son sin duda uno de sus soportes, vehículos de una vivencia artística y teórica. Se desmitifica una vez más el objeto, donde la escultura, ya sea forma o anti-forma, ha sido el centro de estudio y análisis, que pasa a formar parte de todo este proceso. Su espacio nunca ha sido olvidado. Los materiales utilizados hoy siguen abiertos a nuevas interpretaciones y la fotografía funciona aquí como si fuera la mano del escultor. En suma, recordemos una vez más a Le Witt, en la medida en que la idea se convierte en una máquina que produce arte y a Wittgenstein para quien el sentido es el uso. La fotografía como escultura, esa es la idea que hemos tratado de modelar.

## VI Fuentes de información

### 6.1 Bibliográfica

ADORNO, Theodor W.

— *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1969.

— *Asthetische Theorie*, 1970; ed. port., *Teoria Estetica*, Arte & Comunicação, Lisboa, 1993, ISBN 972-44-0671-7.

ALIAGA, Juan Vicente, CORTÉS, José Miguel G.

*Arte conceptual revisado – Conceptual Art Revisited*, Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990, ISBN 84-7721-108-6.

ARGÁN, Giulio Carlo, OLIVA, Achille Bonito,

*L'Arte moderna. L'arte fino al 2000*, 1990; ed. cast., *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1992, ISBN 84-460-0162-4.

AUGÉ, Marc,

*Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992; ed. port., *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Bertrand, Venda Nova, 2ª Edição, 1998, ISBN 972-25-0580-7.

AUSTIN, John Langshaw,

*How to do things with words*, 1962; ed. cast., *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1982, ISBN 8475091415.

AZÚA, Felix de,

*Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 2ª edición, 1991, ISBN 84-7681-116-0.

BARTHES, Roland,

*Essais Critiques*; 1964, ed. port., *Ensaio críticos*, Edições 7º, Lisboa, 1977, ISBN 972-44-0228-2.

BATTCK, Gregory (ed.),

— *Idea Art. A Critical Anthology*, 1973; ed. cast., *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, ISBN 84-252-0667-7.

— *Minimal Art, A critical anthology*, E. P. Dutton & Co, New York, 1968.

BAUDELAIRE, Charles,

*Le peintre de la vie moderne*, 1976; ed. cast., *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1995, ISBN 84-920177-2-4.

BELL, Daniel,

*The End of Ideology*, 1960; ed. bra., *O Fim da Ideologia*, Universidade de Brasilia, 1980.

BENJAMIN, Walter,

*Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água Lisboa, 1992, ISBN 972-708-177-0.

BOZAL, Valeriano (ed.),

*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen II*, Visor, Madrid, 2ª edición, 1999, ISBN 84-7774-581-1.

BREA, José Luis,

*La era postmedia. Acción comunicativa, practicas (post) artisticas y dispositivos neomediaticos*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, ISBN 84-95719-05-3.

BRETON, André,

*Manifestes du Surrealisme*, 1962; ed. port., *Manifestos do Surrealismo*, Moraes, Lisboa, 1976.

BÜRGER, Peter,

*Theorie der Avantgarde*, 1972; ed. port., *Teoria da Vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993, ISBN 972-699-33-8.

CALINESCU, Matei,

*Five Faces of Modernity*; ed. port., *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, Lisboa, 1999, ISBN 972-699-647-3.

CALVO SERRALER, Francisco,

*El arte contemporáneo*, Santillana, Madrid, 2001, ISBN 84-306-0432-4.

CAMUS, Albert,

*Carnets III*, 1964; ed. port., *Cadernos II*, Livros do Brazil, Lisboa.

CAZENEUVE, Jean (dir.)

*Les Communications de Masse (Guide Alphabétique)*, 1976; ed. port., *Guia alfabético das comunicações de massas*, edições 70, Lisboa. 1996, ISBN 9724403335.

CHIPP, Herschel B.,

*Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2.

CROW, Thomas,

*The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*, 1996; ed. cast., *El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Arte en contexto 3, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0. *Modern Art in the Common Culture*, 1996; ed. cast., *El Arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Arte Contemporáneo 10, Madrid, 2002, ISBN 84-460-1138-7.

CUNHA E SILVA, Paulo,

*O Lugar do Corpo. Elementos para uma cartografia fractal*, Instituto Piaget, Lisboa, 1999, ISBN 972-771-067-X.

DANTO, Arthur C.,

*Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Noonday, New York, 1992.

DIEGO, Estrela de,

*Tristísimo Warhol – Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Siruela, Madrid, 1999, ISBN 84-7844-469-6.

DEBORD, Guy,

*La Société du Spectacle*, 1967; ed. port., *Sociedade do espectáculo*, Mobilis in mobile, Lisboa, 2.<sup>a</sup> edi  o, 1991, ISBN 972-716-002-6.

DIONISIO, Mário,

*A paleta e o mundo*, Europa-America, Vol. V., 1974.

ECO, Umberto,

— *Opera Aperta*, 1962; ed. port., *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989, ISBN 972-29-0039-0.

— *Apocalittici e Integrati*, 1964; ed. bra., *Apocalípticos e integrados*, Perspectiva, São Paulo, 1976.

— *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.

EDWARDS, Steve (ed)

*Art and its Histories: A Reader*, The Open University, Yale University, New Haven and London in association with The Open University, 1998, ISBN 0300077440.

ENGELS, Friedrich y MARX, Karl,

*Escritos sobre el Arte*, Península, Barcelona, 1962.

FOSTER, Hal,

*The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*; ed. cast., *El Retorno de lo Real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1329-0.

FRANCBLIN, Catherine,

*Les Nouveaux Realistes*, Regard, Paris, 1997, ISBN 2841050378.

FREUD, Sigmund,

*Das Unbehagen in Kultur*; ed. cast., *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1999, ISBN 84-206-3847-1.

GUASCH, Anna Maria,

— *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945 – 1995*, Serbal, Barcelona, 1997, ISBN 84-7628-205-2.

— *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5.

GUYAU, Jean-Marie,

*L'art au point de vue sociologique*, 1887; ed. cast., *El arte desde el punto de vista sociológico*, Daniel Jorro, Madrid, 1931.

HADEN-GUEST, Anthony,

*True Colors: The Real Life of the Art World*, 1996; ed. cast., *Al natural – La verdadera historia del mundo del arte*, Península, Barcelona, 2000, ISBN 84-8307-238-6.

HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.),

*Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1992, ISBN 0-631-16575-4.

HAUSER, Arnold,

*The Social History of Art*; ed. cast. *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Labor, Vol. III, Barcelona, 16ª edición, 1980, ISBN 84-335-3500-5.

HEIDEGGER, Martin,

*Der Ursprung des Kunstwerks*, 1977; ed. port., *A origem da obra de arte*, Edições 70, Lisboa, 2000, ISBN 9724405249

HUISMAN, Denis,

*Dictionnaire des mille oeuvres de la philosophie*, 1993; ed. cast., *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, Tecnos, Madrid, reimpresión, 2002, ISBN 84-309-2978-9.

KRAUSS, Rosalind,

— *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, 1990; ed. cast., *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, ISBN 84-252-1891-8.

— *Passages in Modern Sculpture*, 1977; ed. bra., *Caminhos da Escultura Moderna*, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2.

— *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985; ed. cast., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, ISBN 84-206-7135-5.

— *The Optical Unconscious*, 1993; ed. cast. *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, ISBN 84-309-2983-5.

LESSING, Gotthold Ephraim,

*Laocoonte*, 1766; ed. cast., Tecnos, Madrid, 1990, ISBN 84-309-1770-5.

LIPPARD, Lucy R.,

*Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York, 1973, ISBN 0-262-01173-5.

LIPOVETSKY, Gilles,

*L'Ère du Vide*; ed. port., *A era do vazio*, Relógio d'Água, Lisboa, 1988, ISBN 9727080316.

LUCIE-SMITH, Edward,

— *Movements in Art Since 1945*, 1969; ed. cast., *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X.

— *Visual Arts in the Twentieth Century*, Laurence King, London, 1996, ISBN 1856690911.

MADERUELO, Javier, (ed.),

*Arte Público, Huesca: Arte y Naturaleza*, Actas del V Curso, Huesca, 2000, ISBN 84-95005-12-3.

MATTELART, Armand y Michèle,

*Histoire des théories de la communication*, 1995; ed. cast., *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona, 1997, ISBN 84-493-0344-3.

MARCHÁN FIZ, Simón,

— *La estética en la cultura moderna – De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza, Madrid, 3ª reimpresión, 2000, ISBN 84-206-7064-2.

— *Las Vanguardias Históricas y sus sombras (1917-1930)*, Summa Artis, Historia General Del Arte, vol. XXXIX, Espasa – Calpe, Madrid, 1996, ISBN 84-239-5483-8.

— *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epilogo sobre la Sensibilidad “Postmoderna”*, Akal, Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3.

MARCUSE, Herbert,

*Culture et société*, Minuit, Paris, 1970.

MICHELI, Mario de,

*Le avanguardia artistica del Novecento*, 1966; ed. cast., *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 15ª edición, 2000, ISBN 84-206-7932-1.

MELO, Alexandre,

*Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999, ISBN 972-8488-07-6.

MEYER, James,

*Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University, New Haven, London, 2001, ISBN 0300081553.

MEYER, Ursula,

*Conceptual art*, A Dutton Paperback, E.P. Dutton, New York, 1972.

MORIN, Edgar,

— *L'esprit du temps*, 1962; ed. bra., *Cultura de massas no século – XX: o espírito do tempo – 1: Neurose*, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 4ª edição, 1977.

— *L'esprit du temps- 2: Neurose*, 1972; ed. bra., *Cultura de massas no século – XX: o espírito do tempo – 2: Neurose*, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1977.

— *Sociologie: édition revue et augmentée par l'auteur*, 1984; ed. port., *Sociologia: edição revista e aumentada pelo autor*, Europa-America, 1998, ISBN 972-1-02085-0.

OLIVA, Achille Bonito (ed),

*Art Tribes*, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 2002, Skira, Milan, 2002, ISBN 88-8491-138-9.

ORTEGA Y GASSET, José,

*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de occidente, Madrid, 9ª edición, 1967.

ORTEGA Y GASSET, José,

*La Rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

PARSY, Paul-Hervé,

*Art minimal*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, ISBN 2858506620.

PERNIOLA, Mario,

*Enigmi, Il momento egizio nella società e nell'arte*, 1990; ed. port., *Enigmas - O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Bertrand, Lisboa, 1994, ISBN 972-25-0762-1.

PICÓ Joseph (ed.),

*Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, segunda reimpresión, 1994, ISBN 84-206-9563-7.

POLI, Francesco,

*Produzione artistica e mercato*, 1975; ed. cast., *Producción artística y mercado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, ISBN 84-252-0619-7.

POPPER, Karl,

*Auf der Suche Nach Einer Besseren Welt*, 1988; ed. port., *Em busca de um mundo melhor*, Fragmentos, Lisboa, 2ª edição, 1989, ISBN 9726640350.

PUELLES, Andoni Alonso,

*El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2002, ISBN 84-7723-501-2.

RAMIREZ, Juan Antonio,

*Duchamp, el amor y la muerte*, Siruela, Madrid, 2000, ISBN 84-7844-147-6.  
*Historia del Arte, 4 – El Mundo Contemporáneo*, Alianza, Madrid, Tercera reim-  
presión, 2001, ISBN 84-206-9484-3.

READ, Herbert,

*Modern Sculpture*, 1964; ed. cast., *La escultura moderna*, Destino, Barcelona, 2ª edición, 1998, ISBN 84-233-2346-3.

REICH, Wilhelm,

*Psychologie de masse du fascisme*, Payot, París, 1974, ISBN 2-228-32440-X.

RICHTER, Hans,

*Dada art and anti-art*, 1967, Thames and Hudson, London, 1997, ISBN 0-500-20039-4.

SANDLER, Irving,

*Art of the post-modern era: from the late 1960s to the early 1990s*, Icon, Westview, Colorado, 1998, ISBN 0064385094.

SCHWARZ, Arturo,

*The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1997, ISBN 0-500-09250-8.

SMITHSON, Robert,

*The Collected Writings*, Edited by Jack Flam, University of California, Berkeley, Los Angeles, London, 1996, ISBN 0520203852.

- SUERDA, Joan y GUASCH, Ana Maria,  
*La trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987, ISBN 84-7600-220-3.
- SUMPF, Joseph y HUGES, Michel,  
*Dictionnaire de Sociologie*. Larousse, Paris, 1973.
- TOMKINS, Calvin,  
*Duchamp*, 1996; ed. cast., Anagrama, Barcelona, 1999, ISBN 84-339-0783-2
- URMSON, J. O. (ed.),  
*Concise Encyclopaedia of Western Philosophy and Philosophers*, 1960; ed. cast.,  
*Enciclopedia concisa de filosofía y filósofos*, Cátedra, Madrid, 1979, ISBN 84-376-0175-4.
- VETTESE, Angela,  
*Invertir en arte – Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*,  
Universidad Politécnica de Valencia, Pirámide, Madrid, 2002, ISBN 84-368-1692-7.
- VV. AA.  
*Antologia do Futurismo Italiano – Manifestos e Poemas*, Vega, Lisboa, 1979.
- VV. AA.  
*El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, ISBN 84-7031-159-X.
- VV. AA.  
*Historia del Arte Hispánico*, VI, El siglo XX, Alambra, Madrid, 1980, ISBN 8420505862.
- VV. AA.  
*The 20 th – Century Art Book*, Phaidon, London, 1996, ISBN 0714835420.

VV. AA.

*Arte Povera, Carolyn Christov-Bakargiev*, Phaidon, London, 1999, ISBN 0-1748-3413-0.

VV. AA.

*Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, ISBN 84-7090-357-8.

VV.AA.

*Richard Serra, October Files*, edited by Hal Foster with Gordon Hughes, MIT Press, Massachusetts, 2000, ISBN 0-262-56130-1.

VV.AA.

*Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University, Ithaca and London, 1981, ISBN 0801413249.

WEITEMEIER, Hannah,

*Yves Klein, 1928 – 1962 – International Klein Blue*, Taschen, Köln, 2001, ISBN 3-8228-1181-5.

WITTGENSTEIN, Ludwig,

— *Philosophical Investigations*, 1953; ed. cast., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988, ISBN 84-7423-343-7.

— *Lecture on Ethics*, 1965; ed. cast., *Conferencia sobre ética: con dos comentarios sobre la teoría del valor*, Piados, Barcelona, 2ª edición, 1990, ISBN 84-7509-525-9.

— *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2ª edição revista, 1995, ISBN 972-31-0383-4.

WOLFF, Janet,

*La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997, ISBN 84-7090-346-2.

YOURCENAR, Marguerite,

*Le Temps ce grand sculpteur*, 1983; ed. cast., *El Tiempo, gran escultor*, Altea, Taurus, Alfaguara, Santillana, Madrid, quinta edición, 2002, ISBN 84-204-2498-6.

ZINGRONE, Frank y MCLUHAN, Eric,  
*Essential McLuhan*, 1995; ed. cast. *McLuhan Escritos esenciales*, Paidós Ibérica,  
Barcelona, 1998, ISBN 84-493-0532-2.

## 6.2 Catálogos de exposiciones

*ANSELMO, Giovanni*, Polígrafa, Centro Galego de Arte Contemporánea, 3 de Mayo, 17 Septiembre, Santiago de Compostela, 1996, ISBN 84-453-1446-7.

*ARCA DE NOÉ Obras do acervo do capc* Musée de Bordéus e fraAquitaine, Fundação de Serralves, Porto, 29 Novembro de 1994 a 19 de Fevereiro de 1995.

*ARTE POVERA IN COLLEZIONE*, Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, Castello di Rivoli Museo d' Arte Contemporanea, GAM – Galleria Civica d' Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 6 dicembre 2000 – 25 marzo 2001, ISBN 88-8158-316- X.

*BRANCUSI, Constantin, 1876 – 1957*, Musée d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, April 14 – August 21, Paris, 1995, Philadelphia Museum of Art, October 8 – December 31, Philadelphia, 1995, MIT, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.

*BURDEN, Chris*, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, Octubre 1995 – Gener 1996.

*CIRCA 68*, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 Junho a 29 de Agosto, Porto, 1999, ISBN 972-739-062-5.

*DUCHAMP, Marcel, Opera*, Palazzo Grassi, Venezia, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milán, 1993.

*Escultura Británica Contemporânea – De Henry Moore aos anos 90*, Auditorio de Galicia, 1995, Santiago de Compostela, Fundação de Serralves, Porto 1995.

GIACOMETTI, *Alberto*, *La Collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Saint-Étienne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999.

GRAHAM, *Dan*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona ,12 mayo- 12 junio, 1998, ISBN 84-88786-22-0.

IRAZU, *Pello*, *Mimendi – 308*, Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 5 de Março, 11 de Abril, 2002.

KLEIN, *Yves*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 de mayo – 29 de agosto de 1995.

MERZ, *Mario*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Incontri Internazionali d' Arte, Rome, February 26 – July 5, 1989.

MINIMAL ART, Fundación Juan March, Madrid, Enero-Marzo, 1981.

MINIMAL-MAXIMAL, *el minimalismo y su influencia en el arte internacional de los años noventa*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999, ISBN 84-453-2431-4

MUÑOZ, *Juan*, *Monólogo y diálogos*, Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 octubre 1996 – 15 enero 1997, ISBN 84-8026-073-4.

NAUMAN, *Bruce*, Walker Art Center, Minneapolis, 10 de abril – 19 de Junio, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 30 de noviembre , 1993 – 21 de febrero, 1994, ISBN 84-8026-023-8.

ONNASCH: *aspects of contemporary art, aspectos da arte contempoánea*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 7 de Novembro de 2001 a 24 de Fevereiro de 2002, Barcelona, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23 Março a 23 Junho de 2002, ISBN 84-89698-62-7.

*OUT OF ACTIONS: between performance and the object, 1949-1979*, The Geffen Contemporary at Museum of Contemporary Art, February 8 – May, 10, Los Angeles, 1998, ISBN 0-500-28050-9.

*Outras Alternativas – Novas experiências visuais em Portugal*, MARCO – Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 31 de outubro 2003 – 25 xaneiro 2004, Vigo, ISBN 84-933121-3-4.

*Pop Art – U.S./U.K., Connections 1956-1966*, The Menil Collections, Houston, 2001, ISBN 3-7757-1023-x.

PISTOLETTO, Michelangelo, *Michelangelo Pistoletto e la Fotografia*, Fundação de Serralves, Porto, 21 de Janeiro e 14 de Março de 1993, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, April 3 – May 16, 1993, ISBN 90-73362-24-5.  
Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 27 de enero – 29 de marzo de 2000, ISBN 84-95273-27-6.

RAY, *Man*, Museu do Chiado, Instituto Português de Museus, Lisboa, 2000, ISBN 972-776-059-7.

SMITHSON, Robert, *El Paisaje Entrópico – Una retrospectiva 1960 – 1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril / 13 junio, 1993, ISBN 84-482-0160-4.

TOPONIMIAS, *ocho ideas del espacio*, Fundación “la Caixa”, Madrid, 1 de Febrero – 10 Abril, 1994.

*Una Película de piel VII*, Galería Marisa Marimón, 2001, Ourense.

VOSTELL, Wolf, (*de 1958 a 1979*), *envolvimento, pintura, happening, desenho, video, gravura, múltiplo*, Galeria de Belém, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1979, Lisboa.

WARHOL, Andy, *a Factory*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2000, ISBN 84-95216-09-4.

ZORIO, *Gilberto*, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 14 de noviembre 1991 – 12 de enero 1992, ISBN 88-7757-038-5.

### 6.3 Revistas y publicaciones periódicas

CASTRO, Antón X.,

“Entrevista con Giovanni Anselmo”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n.º 113, Madrid, ISSN 0212-1700, pp. 28, 39.

GARCÍA, Manuel,

“Joana Pimentel; Galería Ray Gun”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n.º 171, Año XX, ISSN 0212-1700, p. 80.

GUASCH, Anna Maria,

“Entrevista con Rosalind Krauss”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n.º 176, Madrid, ISSN 0212-1700, p. 67.

ISLA, José Gómez,

“El papel del Arte en la cultura de masas – Animales mediáticos”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n.º 161, Madrid, ISSN 0212-1700, pp. 19, 27.

PIMENTEL, Joana,

— “Escenas”, Galería Espacio Mínimo, Nota de Prensa, 2 de Octubre, 10 de Noviembre, 2001, Madrid.

— “Sobre espacios donde nunca he estado”, Galería Ray Gun, Nota de Prensa, 12 de, 2000, 12 de Febrero, 2001, Valencia.

— “Obras”, Galería Miguel Marcos, Nota de prensa, 6 de mayo, Barcelona.

MARQUES, Jorge,

“Décollage”, Galería Pedro Oliveira, Nota de prensa, 12 Outubro, 2001, Porto.

MONTOLÍO, Celia,

“Lecturas recomendadas”, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte, n.º 109/110, Madrid, ISSN 0212-1700, p. 70.

MUÑOZ DE IMBERT, Sílvia,

“Obra oberta, Joana Pimentel”, Avui, Suplement Cultura, Dijous, 26 de Juny del 2003, p. XIX.

TEJEDA, Isabel,

“Tomando el té con Meret”, El Periódico del Arte, n° 41, Febrero de 2001, ISSN 1138-2511, p. 16.

VIDAL, Jaume,

“Fotografía como escultura”, El País, Babelia, Sábado 31 de Mayo de 2003, p. 22.

VIDAL OLIVERAS, Jaume,

“Joana Pimentel”, El cultural, El mundo, 31 Mayo, 2003, p.58.

## 6.4 Índice de ilustraciones

### 6.4.1 Del primer capítulo

*fig.1* Marcel Duchamp – Fountain, (La fuente), 1917, original perdido, col. Arturo Schwarz. SCHWARZ, Arturo, The Complete Works of Marcel Duchamp, Delano Greenidge, New York, 1997, Vol. II, ISBN 0-500-09250-8, p. 373.

*fig.2* Umberto Boccioni – Development of a Bottle in Space (Desarrollo de una botella en el espacio), 1912, bronze, 38.1 x 22.7 x 60.3 cm, col. Barnett Malbin. KRAUSS, Rosalind, Passages in Modern Sculpture, 1977; ed. port., Caminhos da Escultura Moderna, Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1998, ISBN 85-336-0958-2, p. 74

*fig.3* Vladimir Tatlin - Counter Relief (Relieve de rincón), 1915, hierro, zinc y aluminio, 31 x 60 x 30 cm, col. Annely Juda Fine Art, London. VV. AA. The 20 th – Century Art Book, Phaidon, London, 1996, ISBN 0714835420, p. 455.

- fig.4* Naum Gabo –Column, (Columna), 1923, plástico, metal, madera, alt. 105 cm, col. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. READ, Herbert, *Modern Sculpture*, 1964; ed. cast., *La escultura moderna*, Destino, Barcelona, 1998, ISBN 84-233-2346-3, p. 100.
- fig.5* Programa del 8 Dada-Soirée, (8 Noche-Dada), Zurich, 9 de Abril de 1919. RICHTER, Hans, *Dada art and anti-art*, Thames and Hudson Ltd, London, 1997, ISBN 0-500-20039-4, p. 79.
- fig.6* Constantin Brancusi – Princesse X (Princesa X), 1915-16, bronce pulido, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm, Col. Musée National d' Art Moderne. Centre George Pompidou, Paris. BRANCUSI Constantin 1876 – 1957, Musée d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, April 14 – August 21, Paris, 1995, Philadelphia Museum of Art, October 8 – December 31, Philadelphia, 1995, MIT, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, p. 141.
- fig.7* Constantin Brancusi – Columna sin fin, 1926?, Col. Musée National d' Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, BRANCUSI Constantin 1876 – 1957, Musée d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, April 14 – August 21, Paris, 1995, Philadelphia Museum of Art, October 8 – December 31, Philadelphia, 1995, MIT, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, p. 182.
- fig.8* Alberto Giacometti – Bouls suspendu, (Balón suspenso), 1930-193, madera, hierro y cuerda, 60,9 x 36,5 x 34 cm, col. André Breton, Paris. GIACOMETTI, Albereto, *La Collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Saint-Étienne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999, p. 61.
- fig.9* Salvador Dalí - La Venus de Milo con cajones, 1936, bronce pintado, 99,9 cm, col. Galerie du Dragon, Paris. KRAUSS, 1998, p.147.
- fig.10* Man Ray - Indestructible object, (objeto a destruir ), 1923–1964, metrónomo con fotografía, 22 x 11 x 11 cm, 40 ejemplares. RAY, Man, *Museo do Chiado*, Instituto Portugês de Museos, 2000, Lisboa, ISBN 972-776-059-7, p. 81.

*fig.11* Man Ray – Cadeau, (regalo), 1921–1974, plancha de hierro, 17 x 10 x 15 cm, 300 ejemplares, RAY, Man, 2000, p. 72.

*fig.12* Marcel Duchamp – Roue de Bicyclette, (Rueda de bicicleta), 1913, rueda de bicicleta montada por su horquilla por cima de un banquillo de madera pintado, altura 126,5 cm (original perdido), DUCHAMP, Marcel - Opera, Palazzo Grassi, Venezia, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, 1993, Milán, p. 30.

*fig.13* Marcel Duchamp – Egouttoir, (Porta-botellas), 1914, hierro galvanizado, 64,7 cm (original perdido), DUCHAMP, Marcel - Opera, 1993, p. 29.

*fig.14* Marcel Duchamp – La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grand Verre), (La Novia desnudada por sus solteros, incluso (El Gran Vidrio), 1915–1923, óleo, plomo, hilo de plomo en vidrio, 283 x 189 cm, col. Philadelphia Museum of Art, DUCHAMP, Marcel - Opera, 1993, p. 150.

#### 6.4.2 Del segundo capítulo

*fig.15* Andy Warhol – Brillo Boxes (Cajas de Brillo), 1969, tinta serigrafiada sobre madera, 50,8 x 50,8 x 43,1 cm cada (copia del original de 1964), col. Norton Simon Museum, Pasadena, California. VV.AA. Pop art – U.S./U.K., Connections 1956-1966, The Menil Collections, 2001, Houston, ISBN 3-7757-1023-X, p.179.

*fig.16* Richard Hamilton, maqueta para This is Tomorrow, (Esto es mañana), 1956, colage y pintura sobre papel, 30,5 x 47 cm, col. privada. VV.AA. Pop art – U.S./U.K, Connections 1956-1966, 2001, p. 62.

*fig.17* Richard Hamilton - Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, (¿Exactamente, ¿qué es lo que hace a las casas de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?), 1956, coladura sobre papel, 26 x 25 cm, replica de 1988, col. del artista. VV.AA., Pop art – U.S./U.K, Connections 1956-1966, 2001, p. 113.

- fig.18* Eduardo Paolozzi - Wittgenstein at the Casino, (Wittgenstein en el Casino), 1964, aluminio pintado, 183 x 138,8 x 49,5 cm, col. Leeds Museums and Galleries (City Art Gallery). VV.AA. Pop art – U.S./U.K., Connections 1956-1966, 2001, p. 38.
- fig.19* Claes Oldenburg – Bedroom Ensemble (Habitación comun), 1963, técnica mixta, 300 x 650 x 524 cm, col. National Gallery of Canada, Ottawa. VV. AA. The 20<sup>th</sup> – Century Art Book, Phaidon, London, 1996, ISBN 0714835420, p. 347.
- fig.20* Yves Klein - Vide, (Vacío), paredes, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, Paris, fotografía, col. familia Klein. WEITEMEIER, Hannah, Yves Klein, 1928 – 1962 – International Klein Blue, Taschen GmbH, Köln, 2001, ISBN 3-8228-1181-5, p. 32
- fig.21* Yves Klein - Vide, (Vacío), expositor de vidrio, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, Paris, fotografía, col. familia Klein. WEITEMEIER, Hannah, Yves Klein, 1928 – 1962 – International Klein Blue, Taschen, 2001, p. 32.
- fig.22* Yves Klein - Vide, (Vacío), paredes, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, Paris, fotografía, col. familia Klein. WEITEMEIER, Hannah, Yves Klein, 1928 – 1962 – International Klein Blue, Taschen, 2001, p. 33.
- fig.23* Yves Klein - Vide, (Vacío), palio y cortinas de entrada, 1958, vista de la exposición en la galería Iris Clert, Paris, fotografía, col. familia Klein. WEITEMEIER, Hannah, Yves Klein, 1928 – 1962 – International Klein Blue, Taschen, 2001, p. 33.
- fig.24* Arman – Accumulation de machines, (Acumulación de maquinas), 1961, técnica mixta, 56x65x25 cm, col. Reinhard Onnasch. ONNASCH: aspects of contemporary art, aspectos da arte contemporânea, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 7 de Novembro de 2001 a 24 de Fevereiro de 2002, Barcelona, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23 Março a 23 Junho de 2002, ISBN 84-89698-62-7, p. 86.

*fig.25* Christo - Poussette, (coche de mercado empaquetado), 1963, técnica mixta, 105x78x42 cm. col Reinhard Onnasch. Foto hecha con la autorización del Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

*fig.26* Allan Kaprow -Yard, (Deposito), 1961, environment con ruedas de automóvil, col. Feelisch Remscheid. OUT OF ACTIONS: : between performance and the object, 1949-1979, The Geffen Contemporary at Museum of Contemporary Art, February 8 – May, 10, Los Angeles, 1998, ISBN 0-500-28050-9.

*figs.27, 28* George Segal - Farm worker, (trabajador de finca), 1963, yeso, ladrillo simulados, madera y vidrio, col. Reinhard Onnasch. Fotos hechas con la autorización del Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

*fig.29* Yoko Ono - Cut Piece (Pieza de cortar), performance en el auditorio Yamachi, Kyoto, Japón, 1964. CROW, Thomas, The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69; ed. cast., El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 132.

*fig.30* Wolf Vostel - Action dé-collage – Le Théâtre est dans la Rue (Ación dé-collage – El Teatro está en la Calle), París, 1958. Fotografía, 120 x 144 cm, col. del artista. VOSTELL, Wolf, (de 1958 a 1979), involucramiento, pintura, happening, desenho, video, gravura, múltiplo, Galeria de Belém, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1979, Lisboa, p. 21.

*fig.31* Nam June Paik - Performance de la Composición 1960 # 10 para Bob Morris de La Monte Young convertida en el Zen para la cabeza de Paik en el Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik, Weisbaden, 1962, CROW, 2001, p. 130.

*fig.32* Günter Brus – No. 2 Aktion, (No. 2 Acción) 1964, col. Conz, Verona. Out of actions: between performance and the object 1949-1979, 1998, p. 8.

- fig.33* Rudolf Schwartzkogler - 6th Action, (6ª Acción) 1966, col. Archiv. Conz, Verona. OUT OF ACTIONS, 1998, p.187.
- figs.34, 35* Richard Serra - Hand Lead Fulcrum, (Mano pegando torso metálico), 1969 16 mm, b/n, silencio, 3:00 min. KRAUSS, Rosalind, Caminhos da Escultura Moderna, Livraria Martins Fontes, Ltda., São Paulo, 1998, p. 292, CIRCA 68, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 Junho a 29 de Agosto, Porto, 1999, ISBN 972-739-062-5, p. 608.
- fig.36* Vista de la exposición Primary Structures, (Estructuras primarias), Jewish Museum, New York, 1966, de la izquierda para la derecha: Peter Forakis, JFK, 1963, Salvatore Romano, Zeno II, 1965, Forest Myers, Zigarat jW.jW.W.W., 1965 David von Schlegell, Wave, 1964, Ellsworth Kelly, Blue Disc 1963, William Tucker, Meru I, Meru II, Meru III, 1964-65. MEYER, James, Minimalism: Art and Polemics in the Sixties, Yale University, New Haven, London, 2001, ISBN 0300081553, p. 14.
- fig.37* Vista de la exposición Primary Structures (Estructuras primarias), Jewish Museum, New York, 1966, de la izquierda para la derecha: John McCracken, Northumberland, 1965, Peter Phillips, Tricurvular, 1965 - 66, Michael Bolus, NO. 6, 1965, Richard Artschwager, Pink Tablecloth, 1964. MEYER, 2001, p. 17.
- fig.38* Vista de la exposición Primary Structures, (Estructuras primarias) Jewish Museum, New York, 1966, de la izquierda para la derecha: Richard Artschwager, Pink Tablecloth, 1964, Anne Truitt, Sea Garden, 1964, Paul Frazier, Pink Split, 1965. MEYER, 2001, p. 17.
- fig.39* Vista de la exposición Primary Structures, (Estructuras primarias), Jewish Museum, New York, 1966, de la izquierda para la derecha: Phillip King, Through, 1966, John McCracken, Manchu, 1965, Michael Todd, Viet, 1966, David Gray, LA/2, 1965, David may, Izzard, 1966. MEYER, 2001, p. 21.

*fig.40* Vista de la exposición *New Work: Part I*, (Nueva York trecho I) Green Gallery, New York, 1963. MEYER, 2001, p. 46.

*fig.41* Donald Judd - *Untitled*, (Sin título), 1962, óleo rojo cádmio luminoso con tubo de metal esmaltado en negro, col. Donald Judd. MEYER, 2001, p. 44.

*fig.42* Robert Morris - *Column*, (Columna), 1961, destruido, MEYER, 2001, p. 49.

*fig.43* Robert Morris - *Box for Standing* (Caja para estar de pie), 1961, destruido. MEYER, 2001, p. 49.

*fig.44* Vista de la exposición *Fluorescent light*, (Luz fluorescente) de Dan Flavin, en la Green Gallery, New York, 1964. MEYER, 2001, p. 100.

*fig.45* Dan Flavin – *Monument for V. Tatlin*, (Monumento para V. Tatlin), 1966, Luz blanca fluorescente, col. Reinhard Onnasch. Foto hecha con la autorización del Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

*fig.46* Vista de la instalación *Equivalentes I-VIII*, (Equivalentes I-VIII) de Carl Andre, 1966, en la Tibor de Nagy Gallery, New York. MEYER, 2001, p. 190.

*fig.47* Sol LeWitt - *Serial Project # I*, (Set A), (Proyecto serial # I; (Serie A), 1966, col. Privada. MEYER, 2001, p. 203.

*figs.48, 49* Sol LeWitt - *Untitled, Part Set ABCD*, (Sin título, Conjunto Serie ABCD), 1968, col. Reinhard Onnasch. Fotos hechas con la autorización del Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

### 6.4.3 Del tercer capítulo

*figs.50, 51* Vista de la exposición *Nine at Leo Castelli*, (Nueve en Leo Castelli) en el almacén de la galería Leo Castelli, Nueva York, 1968. VV.AA., *Arte Povera*, edited by Carolyn Christov-Bakargiev, Phaidon, London, 1999, ISBN0-1748-3413-0, p. 61.

- fig.52* Richard Serra - Splashing, (salpicaduras ), 1968, plomo, 45,7 x 792,5 cm, instalado en el almacén de la Galeria Leo Castelli, destruido. LUCIE-SMITH, Edward, Visual Arts in the Twentieth Century, Laurence King, London, 1996, ISBN 1856690911, p. 283.
- fig.53* Vista de la exposición When Attitudes Become Form: Works – Concepts Proceses – Situations – Information – Live in Your Head,(Cuando las Actitudes Devienen Forma: Obras – Conceptos – Processos – Situaciones – Information Viven en Tu Cabeza), Kunstalle, Bern, 1969, Arte Povera, 1999.
- fig.54* Robert Smithson – Nonsite (Oberhausen),(Non sitio), 1968, escorias, 5 recipientes de metal, 5 mapas con fotografías en blanco y negro: 69,8 x 50 cm, 5 x (30x60,5 cm), alt. 22,5; 37,5; 52,5; 67,5; 82, 5 cm, col. Becht, Naarden, Países Bajos. SMITHSON, Robert, El Paisaje Entrópico – Una retrospectiva 1960 – 1973, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril / 13 junio, 1993, ISBN 84-482-0160-4, p. 92.
- fig.55* Robert Smithson - Spiral Jetty, (Muelle en espiral), localización, Rozel Pont, Great Salt Lake, UTA, 1970, fotóstato negativo, 30,5 x 22,9 cm, col. Legado de Robert Smithson. SMITHSON, 1993, p. 197.
- fig.56* Mario Merz - Igloo di Giap (Igloo de Giap), 1968, presentado en la Galleria Arco d'Albert, Roma. GUASCH, Anna Maria, El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Madrid, primera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-4445-5, p. 132.
- fig.57* Mario Merz –Igloo con albero, (Igloo con arbole), 1969, tubos de hierro, vidrio, yeso, arbole, 320 x 200 x 200 cm, deposito del artista en la Fundação de Serralves, Porto; cortesía Galleria Christian Stein, Milán. CIRCA 68, 1999, p. 301.
- fig.58* Jannis Kounellis - Senza titolo, (Sin titulo),1967, esmalte, cajas de metal, tierra, cacto, algodón, acero, loro, dimensiones variables, instalación en L'Attico gallery, Rome. Arte Povera, 1999, p. 106.

*fig.59* Jannis Kounellis – Untitled, (Sin título), 1969, puerta cubierta con piedras, dimensiones variables cortesía Galleria Christian Stein, Milano, fotografía; cortesía del artista. CIRCA 68, 1999, p. 299.

*fig.60* Gilberto Zorio – Piombi, (Polmo), 1968, placas de plomo, sulfato cuproso, ácido clorhídrico, torsos do cobre sulfato de cobre, 95x250x160 cm, col. Fundação de Serralves, Porto, fotografía, cortesía Galleria Christian Stein, Milano. CIRCA 68, 1999, p. 307.

*figs.61, 62* Gilberto Zorio – Per purificare le porole (Para purificar las palabras), 1969, terracota y lampada, 100x60x90 cm, col. Sonnabend Collection New York, fotografías; cortesía Avraham Hay, Tel-Aviv, cortesía del Artista. CIRCA 68, 1999, p. 308.

*fig.63* Giovanni Anselmo - Senza titolo, (Sin título), 1968, granito, lechuga, hilo de cobre, col privada, Turín. CASTRO, Antón X., Entrevista con Giovanni Anselmo, Lápis, Revista Internacional de Arte, nº 113, Madrid, p. 30.

*fig.64* Giovanni Anselmo – Il cotone bagnato viene buttato sul vetro e ci resta (El algodón mojado es lanzado contra el vidrio y ahí permanece), 1968, vidrio, algodón, cubo, bolsa y serrín, 210x120x50 cm, deposito Sonnabend Collection en la Fundação de Serralves, Porto, fotografía, cortesía Sonnabend Gallery, New York. CIRCA 68, 1999, p. 303.

*fig.65* Michelangelo Pistoletto – Oggetti in meno (Objetos en menos), 1965-1966, vista del estudio del artista en Turín. PISTOLETTO, Michelangelo, Michelangelo Pistoletto e la Fotografia, Fundação de Serralves, Porto, 21 de Janeiro e 14 de Março de 1993, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, April 3 – May 16, 1993, ISBN 90-73362-24-5, s.p.

*fig.66* Michelangelo Pistoletto – Le orecchi di Jasper Johns, (Oggetti in meno), Las orechas de Jasper Johns (Objetos en menos), 1966, fotografía, 250x200 cm. PISTOLETTO, 1993, s.p.

- fig.67* Michelangelo Pistoletto – L'ufficio dell'uomo nero, (El despacho del hombre negro), 1969, fotografía sobre papel, contraplacado de madera, video, teléfono mesa y carpeta. PISTOLETTO, 1993, s.p.
- fig.68* Yves Klein - ¡Le peintre de l'espace se jette dans le vide! u Obsesión de la levitación (El pintor del espacio salta al vacío u Obsesión de la levitación), 1960, GUASCH, 2001, p. 83.
- fig.69* Piero Manzoni - Obra de la serie de Esculturas vivientes, 1961, GUASCH, 2001, p. 84.
- fig.70* Vito Acconci – Trademarks (Marcas comerciales), 1970. FOSTER, Hal, The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, El Retorno de lo Real; ed. cast., La vanguardia a finales de siglo, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1329-0, p. 91.
- fig.71* Vito Acconci – Seed Bed (Cama semilla), 1972, performance-instalación en la Sonnabend Gallery, Nueva York, GUASCH, 2001, p. 96.
- fig.72* Bruce Nauman - Self-Portrait as a Fountain (Autorretrato como fuente), 1966, fotografía, 60,2 x 60,2 cm, cortesía de la Galería Leo Castelli, New York, CROW, Thomas, The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69, ed. cast., El esplendor de los sesenta, Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969, Akal, Madrid, 2001, ISBN 84-460-1153-0, p. 173.
- fig.73* Dennis Oppenheim - Reading Position for second Degree Burn, (Postura de leer para quemadura de segundo grado), 1970, etapa I y etapa II, libro, piel, energía solar, tiempo de exposición: 5 horas, col. Jones Beach, Nueva York, foto cortesía del artista, LUCIE-SMITH, Edward, Movements in Art Since 1945, 1969; ed. cast., Movimientos artísticos desde 1945, Destino, Barcelona, 1995, ISBN 84-233-2057-X, p. 184.
- fig.74* Gina Pane - Escalade non anesthésiée (Escalada no anestesiada), 1971, GUASCH, 2001, p. 107.

*fig.75* Gilbert & George – The Singing Sculpture (La escultura cantante), 1970, performance, Londres, cortesía de la Anthony d’Offay Gallery, Londres. CROW, 2001, p. 162.

*fig.76* Joseph Kosuth - Umbrella one and three (Uno y tres paraguas), 1967. GUASCH, 2001, p. 179.

*fig.77* Joseph Kosuth - Art as idea (“Black”), (Arte como idea (“negro”), 1967, col. Reinhard Onnasch. Foto hecha con la autorización del Museu de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

#### 6.4.4 Del cuarto capítulo

*fig.78* Irving Penn - Cuerpo terrenal I, 1949-1950. KRAUSS, Rosalind, Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart, 1990, ed. cast., Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, Gustava Gili, Barcelona, 2002, ISBN 84-252-1891-8, p. 161.

*fig.79* Medardo Rosso - Ecce Puer, 1906-1907, cera sobre yeso, Alt. 43,5, Col. Sr. Harry Lewis Winston y Sra. Detroit. READ, Herbert, Modern Sculpture, 1964; La escultura moderna, Destino, Barcelona, 2ª edición, 1998, ISBN 84-233-2346-3, p. 20.

*fig.80* Caspar David Friedrich - El monje frente al mar, 1809, col. Palacio de Charlottenburg, Berlín. RAMIREZ, Juan Antonio (ed), Historia del Arte, 4 – El Mundo Contemporáneo, Alianza, Madrid, Tercera reimpresión, 2001, ISBN 84-206-9484-3, p. 61.

*fig.81* Giovanni Anselmo - Entrare nell’oprea, (entrada en la obra) 1971, Fotografía p/b sobre tela, 250 x 400 cm, col. Fundação de Serralves, fotografía, cortesía Sonnabend Gallery, NY. CIRCA 68, Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 Junho a 29 de Agosto, Porto, 1999, ISBN 972-739-062-5, p. 305.

#### 6.4.4.1 Del autor

- fig.1a* A Living room from the 70's, (Una habitación de los 70), 2000, impresión en Drust Lambda, 35 x 40 cm, edición de 3.
- fig.2a* A living room from the 60's, (Una habitación de los 60) 2000 impresión en Drust Lambda, 35 x 40 cm, edición de 3.
- fig.3a* A living room from the 60/70's, (Una habitación de los 60/70) 2000 impresión en Drust Lambda, 35 x 40 cm, edición de 3.
- fig.4a* 1924-1971-2000, 2000, 32 x 30 cm, impresión en Drust Lambda, 32 x 30 cm, edición de 3.
- fig.5a* 1924/26-1974-2000, 2000, impresión en Drust Lambda, 29 x 42, edición de 3.
- fig.6a* 1937-1971-2000, 2000, impresión en Drust Lambda, 27 x 42 cm, edición de 3.
- fig.7a* 1946/66-1971-2000, 2000, impresión en Drust Lambda, 27 x 42 cm, edición de 3.
- fig.8a* Monte Carlo (1924), 2000, impresión en Drust Lambda, 60 x 90, edición de 3.
- fig.9a* Phare de la harpe (1967), (Faro del arpa), 2000, impresión en Drust Lambda, 68 x 90, edición de 3.
- fig.10a* The Tears (1930), (Las lágrimas), 2000, impresión en Drust Lambda, 73 x 90 cm, edición de 3.
- fig.11a* Vénus restaurée (1936 – 1971), (Venus restaurada), 2000, impresión en Drust Lambda, 97 x 120 cm, edición de 3.

*fig.12a* Palettable (1940-1971), (Paleta) 2000, impresión en Drust Lambda, 80 x 120 cm, edición de 3.

*fig.13a* Natasha (1931), 2000, impresión en Drust Lambda, 97 x 120 cm, edición de 3.

*fig.14a* Boule sans neige (1927- 1970), (Pelota sin nieve), 2000, impresión en Drust Lambda, 97 x 120 cm, edición de 3.

*fig.15a* Escena de un happening 4 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 140 cm, edición de 3.

*fig.16a* Escena sin Buda 1 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.

*fig.17a* Escena sin Buda 2 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.

*fig.18a* Escena sin Buda 3 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.

*fig.19a* Escena si Buda 4 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.

*fig.20a* Escena con Buda 5 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 45 cm, edición de 3.

*fig.21a* Escena de un happening 5 (2001), 2001, impresión en Drust Lambda, 35 x 140 cm, edición de 3.

*fig.22a* Vista de la instalación Enviroment (Ambiente) sala 1, Galeria Pedro Oliveira Porto.

*fig.23a* Environment, 1 (Ambiente, 1), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.

- fig.24a* Environment, 2 (Ambiente, 2), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.
- fig.25a* Environment, 3 (Ambiente, 3), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.
- fig.26a* Vista de la instalación Environment (Ambiente), sala 1, Galeria Pedro Oliveira, Porto.
- fig.27a* Environment, 4 (Ambiente, 4), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.
- fig.28a* Environment, 5 (Ambiente, 5), 2001, impresión en Drust Lambda, 90 x 90 cm, edición de 3.
- fig.29a* Vista de la serie Assemblage, (ensablado) sala 2, Galeria Pedro Oliveira, Porto.
- fig.30a* Assemblage 1(1960) (ensablado 1 (1960), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.
- fig.31a* Assemblage 2 (1960) (ensablado 2(1960), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.
- fig.32a* Assemblage 3 (1961) (ensablado 3 (1961), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.
- fig.33a* Assemblage 4 (1963) (ensablado 4 (1963), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.
- fig.34a* Assemblage 5 (1964) (ensablado 5 (1964), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.
- fig.35a* Assemblage 6 (1965) (ensablado 6 (1965), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.

*fig.36a* Assemblage 7(1970) (ensamblado 7 (1970), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.

*fig.37a* Assemblage 8 (1972) (ensamblado 8 (1972), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.

*fig.38a* Assemblage 9 (1977) (ensamblado 9 (1977), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.

*fig.39a* Assemblage 10 (1983) (ensamblado 10 (1983), 2001, impresión en Drust Lambda, 67 x 90 cm, edición de 3.

*figs.40a, 41a* Vista de la sala 3, caja en madera, 230 x 398 x 310 x 430 x 331 cm. Galeria Pedro Oliveira, Porto.

*fig.42a* Happening 1, (acontecimiento 1), 2001, impresión en Drust Lambda, 120 x 160 cm, edición de 3.

*fig.43a* Vista del Happening 1, en el interior de la caja. Galeria Pedro Oliveira, Porto.

*fig.44a* Happening 2, (acontecimiento 2), 2001, impresión en Drust Lambda, 120 x 160 cm, edición de 3.

*fig.45a* Vista del Happening 2, (acontecimiento 2) en el interior de la caja. Galeria Pedro Oliveira, Porto.

*fig.46a* Happening 3, (acontecimiento 3), 2001, impresión en Drust Lambda, 120 x 160 cm, edición de 3.

*fig.47a* Vista del Happening 3, (acontecimiento 3) en el interior de la caja.

*fig.48a* Obra abierta, 1 (obra abierta, 1), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.

*fig.49a* Obra abierta, 2 (obra abierta, 2), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.

*fig.50a* Obra abierta, 3 (obra abierta, 3), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.

*fig.51a* Obra fechada, 1 (obra cerrada, 1), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.

*fig.52a* Obra fechada, 2 (obra cerrada, 2), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.

*fig.53a* Obra fechada, 3 (obra cerrada, 3), 2002, Duraflex, 40 x 53 cm, edición de 3.

*fig.54a* Obra escrita 1, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.55a* Obra escrita 2, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.56a* Obra escrita 3, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.57a* Obra escrita 4, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.58a* Obra escrita 5, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.59a* Obra escrita 6, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.60a* Obra escrita 7, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.61a* Obra escrita 8, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.62a* Obra escrita 9, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.63a* Obra escrita 10, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.64a* Obra escrita 11, 2003, Duraflex, tinta permanente, 52 x 70 cm.

*fig.65a* Entrada na obra, 2, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.66a* Entrada na obra, 3, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.67a* Entrada na obra, 4, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.68a* Entrada na obra, 5, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.69a* Entrare nell'opera, 2, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.70a* Entrare nell'opera, 3, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.71a* Entrare nell'opera, 4, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

*fig.72a* Ushita dell'opera, 2002, impresión sobre tela, 120 x160 cm.

## VII Apendice Documental

### 7.1 Del primer capítulo

#### 7.1.1 *La modernidad (1863)* - Charles Baudelaire

*La modernité*, texto publicado en 1863, en *Le Peintre de la Vie moderne*, [...] un extenso trabajo en el que, con la excusa de hablar sobre Constantin Guys, pintor de segunda fila, se exponen las líneas generales del pensamiento de Baudelaire sobre pintura.” AZÚA, Felix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamplona-Iruña, 2º edición, 1991, ISBN 84-7681-116-0, p. 27. Presentemente extraído de BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, 1976 ed. cast. *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1995, ISBN 84-920177-2-4, pp. 91, 95

#### LA MODERNIDAD

Así va, corre, busca. ¿Que busca? Sin duda alguna, este hombre, tal y como lo he presentado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple *flâneur*, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada a nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos asombramos de la tendencia general de los artistas a vestir a todos los modelos con trajes antiguos. Casi todos se sirven de las modas y de los muebles del Renacimiento, como David se servía de las modas y de los muebles romanos. Hay sin embargo una diferencia, y es que David, al escoger temas particularmente griegos o romanos, no podía dejar de vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, que eligen temas de una naturaleza general aplicable a todas las épocas, se obstinan en disfrazarlos con trajes ridículos de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente. Esto es evidentemente índice de una gran pereza; porque es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo en el ves-

tido de una época, que esforzarse en extraer de él la belleza misteriosa que puede contener, por mínima y superficial que sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Ha habido una modernidad para cada pintor antiguo; la mayor parte de los bellos retratos que conservamos de los tiempos pasados visten trajes de su época. Son perfectamente armoniosos, porque el vestido, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un conjunto de una vitalidad completa. Este elemento transitorio, fugitivo cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del pecado original. Si el traje de la época, que se impone necesariamente, es sustituido por otro, se produce un contrasentido que no es excusable sino en el caso de una mascarada exigida por la moda. Así, las diosas, las ninfas y las sultanas del siglo XVIII son retratos moralmente parecidos.

Sin duda es algo excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero eso no puede ser sino un ejercicio superfluo si el objetivo es comprender el carácter de la belleza presente. Los drapeados de Rubens o de Veronese no les enseñarán a hacer *muaré antiguo*, *raso tipo reina*, o cualquier otra tela de nuestras fábricas, sostenida, equilibrada por el miriñaque o las enaguas de muselina almidonada. El tejido y el grano no son los mismos que los de las telas de la antigua Venecia o de las que se llevaban en la corte de Catalina. Agreguemos también que el corte de la falda y del corpiño es absolutamente diferente, que los pliegues están dispuestos de acuerdo con un nuevo sistema, y en fin que el gesto y el porte de la mujer actual dan a su vestido una vida y una fisonomía que no son las de la mujer antigua. En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que sea extraída de ella la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta. Es a esta tarea a la que se dedica particularmente el Sr. G.

He dicho que cada época tenía su porte, su mirada y su gesto. Es sobre todo en una vasta galería de retratos (la de Versalles, por ejemplo) donde esta proposición es fácilmente verificable. Pero puede ir incluso mis allá. En la unidad que se llama nación, las profesiones, las castas, los siglos introducen la variedad, no sólo en los gestos y las maneras, sino también en la forma positiva del rostro. Tal nariz, tal boca, tal frente llenan el intervalo de una duración que no pretendo de-

terminar aquí, pero que ciertamente puede ser sometida a un cálculo. Tales consideraciones no son suficientemente familiares a los retratistas; y el gran defecto del Sr. Ingres, en particular, es querer imponer a cada tipo que posa para su vista un perfeccionamiento más o menos completo, que toma prestado del repertorio de las ideas clásicas.

En semejante materia, sería fácil e incluso legitimo razonar *a priori*. La correlación perpetua de lo que llamamos el *alma* con lo que llamamos *el cuerpo* explica muy bien cómo todo lo que es material o efluvio de lo espiritual representa y representará siempre lo espiritual de donde deriva. Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, teniendo que pintar una cortesana de nuestro tiempo, *se inspira* (es la palabra consagrada) en una cortesana de Ticiano o de Rafael, es infinitamente probable que haga una obra falsa, ambigua y oscura. El estudio de una obra maestra de ese tiempo y de ese género no le enseñará ni la actitud, ni la mirada, ni la expresión, ni el aspecto vital de una de esas criaturas que el diccionario de la moda ha clasificado sucesivamente bajo los títulos groseros o jocosos de *impuras*, de *jóvenes mantenidas*, de *cortesanas* y de *queridas*. La misma crítica se aplica rigurosamente al estudio del militar, del dandi, incluso del animal, perro o caballo, y de todo lo que compone la vida exterior de un siglo. ¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones. El lector comprende por anticipado que podría verificar fácilmente mis aserciones con numerosos objetos distintos de la mujer. ¿Qué dirían ustedes, por ejemplo, de un pintor de marinas (llevo la hipótesis al extremo) que, al tener que reproducir la belleza sobria y elegante del buque moderno, fatigara sus ojos con el estudio de las formas sobrecargadas, retorcidas, la popa monumental del navío antiguo y los complicados velámenes del siglo XVI? ¿Y qué pensarían de un artista a quien ustedes le hubiesen encargado hacer el retrato de una pura sangre, famoso en las fiestas del hipódromo, si fuera a confinar sus observaciones en los museos, si se contentara con observar el caballo en las grandes galerías del pasado, en Van Dyck, Bourguignon o Van der Meulen?

El Sr. G., dirigido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia, ha seguido una vía del todo distinta. Comenzó contemplando la vida, y no se preocupó sino tarde por aprender los medios para expresar la vida. El resultado es una

originalidad impactante, en la que lo que puede quedar bárbaro y de ingenuo aparece como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como un halago a la verdad. Para la mayoría de nosotros, sobre todo para los hombres de negocios, para quienes la naturaleza no existe más que en función de la utilidad que puede prestar a sus negocios, la fantástico real de la vida está singularmente embotado. El Sr. G. Lo absorbe sin cesar; tiene la memoria y los ojos llenos de él.

### 7.1.2 *Los pintores cubistas (1913) – Guillaume Apollinaire*

(*Les peintres cubistes. Méditations Esthétiques*, París, 1913 extraído, por partes de VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, ISBN 84-7090-357-8, pp. 61, 70.)

Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad dominan a la naturaleza abatida. [...]

La belleza, ese monstruo, no es eterna.

Sabemos que nuestro aliento no tuvo comienzo y no se extinguirá jamás, pero concebimos ante todo la creación y el fin del mundo.

Sin embargo, demasiados artistas-pintores aún adoran las plantas, las piedras, el mar o los hombres. [...]

Apreciar la pureza es bautizar el instinto, humanizar el arte y dividinizar la personalidad.

La raíz, el tallo y la flor de las muestran la progresión de la pureza hasta su floración simbólica.

Todos los cuerpos son iguales ante la luz, y sus modificaciones son el resultado de ese poder luminoso que construye a voluntad. No conocemos todos los colores y cada hombre inventa nuevos. [...]

Cada divinidad crea a su imagen y así lo hacen los pintores. Sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza. [...]

Los artistas son, ante todo, hombres que pretenden llegar a ser inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no encontramos en ninguna parte de la naturaleza.

Constituyen la verdad y al margen de ellas no conocemos ninguna realidad.

Pero jamás se descubrirá la realidad de una vez para todas. La verdad será siempre nueva. [...]

Muchos pintores nuevos sólo pintan cuadros que carecen de verdadero tema. Y los títulos que nos encontramos en los catálogos juegan entonces el papel de los hombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.[...]

Se ha reprochado vivamente a los nuevos artistas pintores sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas constituyen la esencia del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura.

Hasta el presente las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que el sentimiento del infinito producía en el alma de los grandes artistas.

Los nuevos pintores, como los antiguos, no se han propuesto ser geómetras. Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte de escribir. Ahora bien, en la actualidad los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han dejado llevar de manera completamente natural y, por así decirlo, intuitivamente por la preocupación de las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se conoce conjunta y brevemente por *cuarta dimensión*.

Tal y como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico la cuarta dimensión estaría engendrada por las cuatro medidas conocidas: figura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito, lo que dota de plasticidad a los objetos. Les da las proporciones que merecen en la obra, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto modo mecánico destruye sin cesar las proporciones.

El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Tomaba al hombre como medida de la perfección. El arte de los pintores nuevos considera al universo infinito como ideal y a este ideal es al que se le debe una nueva medida de la perfección que permite al artista-pintor otorgar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad que desea darle. [...]

Al pretender conseguir las proporciones del ideal, no limitándose a la humanidad, los pintores jóvenes nos ofrecen obras más cerebrales que sensuales. Se alejan progresivamente del antiguo arte de las ilusiones ópticas y de las proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas.[...]

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar la apariencia que sueña la naturaleza a ojos de los hombres.

Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se aburrirían rápidamente de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una velocidad vertiginosa. Tal orden que aparece en la naturaleza y que no es sino un efecto del arte se desvanecería de inmediato. Todo se disolvería en el caos. Y no más estaciones, mas civilización, más pensamiento, más humanidad, ni siquiera más vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan de común acuerdo el aspecto de su época y el porvenir dócilmente se amolda a sus deseos.[...]

A veces, y especialmente a propósito de los pintores más recientes, se ha planteado la posibilidad de una mistificación o de un error colectivo.

Ahora bien, no se conoce en toda la historia de las artes una sola mistificación colectiva, como tampoco un error artístico colectivo. Se producen casos aislados de mistificación y de error, pero los elementos convencionales de los que se componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que tales casos no podrían ser colectivos.

Si la nueva escuela de pintura no presentase uno de estos casos, resultaría un acontecimiento tan extraordinario que habría que calificarlo de milagro. Concebir un caso de esta índole sería como si bruscamente en una nación todos los niños nacieran sin cabeza o con una pierna o un brazo, concepción evidentemente absurda. No existen errores ni mistificaciones colectivas en arte, no hay sino diferentes épocas y diferentes escuelas del arte. Si el objetivo que persigue cada una de ellas no es igualmente elevado, igualmente puro, todas son igualmente respetables, y según las ideas que nos hagamos de la belleza, cada escuela artística es sucesivamente admirada, despreciada y de nuevo admirada.

La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; se lo ocurrió irónicamente a Henri Matisse, en otoño de 1908, al ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica le sorprendió vivamente.

Esta estética nueva se elabora al principio en el espíritu de André Derain, pero las obras más importantes y más audaces que produjo fueron inmediatamente las de un gran artista que se le debe también considerar como fundador, Pablo Picasso, cuyas invenciones, corroboradas por la sensatez de George Braque, que expuso en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se encuentran formuladas en los estudios de Jean Metzinger, que expuso el primer retrato cubista (el mío) en el Salón de los Independientes en 1910 e hizo que se admitieran también el mismo año obras cubistas por el jurado del Salón de Otoño.[...]

La primera exposición conjunta del cubismo cuyos adeptos eran más numerosos tuvo lugar en 1911 en los Independientes, en la que la sala 41, reservada a los cubistas, causó una gran impresión.[...]

La primera manifestación de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas el mismo año, y en el prefacio de la exposición acepté, en nombre de los expositores, las denominaciones *cubismo* y *cubistas*.

A fines de 1911 la exposición de cubistas en el Salón de Otoño produjo un escándalo considerable; no se ahorraron burlas frente a Gleizes (*La caza, Retrato de Jean Nayral*), Metzinger (*La mujer de la cuchara*) ni a Fernand Léger. A estos artistas se les unieron un nuevo pintor, Marcel Duchamp, y un escultor arquitecto, Duchamp-Villon.[...]

Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura se basa en que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que intenta elevarse hasta la creación.

Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones; puede, en cierta manera, cubicar.[...]

Cuatro tendencias se han manifestado en el cubismo [...] De las cuales dos son paralela y puras.

El *cubismo científico* es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos extraídos no de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento.[...]

El *cubismo físico*, que es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos extraídos la mayoría de la realidad de la visión. Este arte pertenece, sin embargo, al cubismo por la disciplina constructiva. Tiene un gran porvenir como pintura de historia, su papel social es muy relevante, pero no es un arte puro. En él se confunden el tema con las imágenes.[...]

El *cubismo órfico* es la otra gran tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos extraídos no de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad. Las obras de los artistas órficos deben presentar simultáneamente un placer estético puro, una construcción que cabe bajo los sentidos y una significación sublime, es decir, el tema. Es arte puro [...]

El *cubismo instintivo*, arte de pintar composiciones nuevas extraídas no de la realidad visual, sino de lo que sugiere al artista el instinto y la intuición, tiende desde hace tiempo al orfismo. Les falta a los artistas instintivos la lucidez y una creencia artística; el cubismo instintivo comprende un gran número de artistas.

Surgido del impresionismo francés, este movimiento se extiende ahora por toda Europa.[...]

La escuela moderna de pintura me parece la más audaz que jamás haya existido. Ha planteado la cuestión de bello en sí.

Pretende figurarse la belleza al margen de la delectación que al hombre le produce el hombre, y desde el comienzo de los tiempos históricos ningún artista europeo se atrevió a algo semejante. Los nuevos artistas necesitan una belleza ideal que ya no sea solamente la expresión orgullosa de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz.[...]

Me gusta el arte actual porque me gusta ante todo la luz, y a todos los hombres les gusta ante todo la luz. Inventaron el fuego.

### 7.1.3 *La fundación y el manifiesto del futurismo (1908)* – **Fillipo Marinetti**

(extraído en la íntegra de CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* Akal, Madrid, 1995, ISBN 84-460-0597-2, pp. 307, 312.)

Hemos estado en vela toda la noche, mis amigos y yo, bajo las orientales lámparas con sus horadadas pantallas de cobre brillando como nuestras almas, pues de ellas también brota la encerrada luminosidad de un corazón eléctrico. Hemos paseado a todo lo largo de las exóticas alfombras nuestra pereza heredada, disputando más allá de los límites de la lógica y llenando cantidades de papel con nuestra frenética escritura.

Nuestros pechos se llenaron de un orgullo inmenso porque nos sentíamos solos en esa hora, alerta y erguidos como faros magníficos y centinelas en primera línea frente a un ejército de estrellas enemigas que nos observaban desde sus campamentos celestiales. Solos con los fogoneros que trabajan ante los infernales fuegos de los grandes barcos; solos con los negros fantasmas que hurgan en los vientres al rojo vivo de locomotoras lanzadas a una velocidad loca; solos con los borrachos que se tambalean con su inseguro aletear en torno a los muros de la ciudad.

De improviso nos sobresaltó el formidable estruendo de los enormes tranvías de dos pisos que traquetean al pasar, magníficos con sus luces multicolores, como aldeas en fiesta a las que de repente el Po desbordado las hiciera bambolearse y

las arrancara de sus raíces para arrastrarlas, entre las cascadas y los remolinos de la inundación, hasta el mar.

Después, se hizo un profundo silencio. Pero mientras escuchábamos el murmullo de la plegaria del viejo canal y el crujido de los huesos de los moribundos palacios sobre sus mohosos y húmedos cimientos, oímos, de improviso, a los automóviles que rugían vorazmente bajo nuestras ventanas.

“¡Vamos!”, dije, “¡vamos, amigos! ¡Salgamos! La mitología y el Ideal Místico han sido por fin vencidos. ¡Vamos a ser testigos del nacimiento del centauro, y pronto veremos volar los primeros ángeles!...¡Las puertas de la vida deben ser sacudidas con fuerza para poner a prueba sus goznes y cerrojos! ¡Adelante! ¡Contemplemos el verdadero primer amanecer en la Tierra! ¡Nada hay igual al esplendor de la rosada espada del sol cuando se bate en duelo por primera vez en nuestro mil años de tinieblas!...”.

Nos dirigimos hacia las tres resoplantes bestias para acariciar con amor sus tórridos pechos. Me introduje en mi máquina como un cadáver en el ataúd, mas reviví de inmediato ante el volante, una hoja de guillotina que amenazaba mi estómago.

El furioso arrebato de la locura se apoderó de nosotros, y nos precipitó por las calles tan violentos y profundos como torrentes. Aquí y allá, la lámpara de un enfermo en una ventana nos enseñaba a desconfiar de las falaces matemáticas de nuestros cansados ojos.

Grité: “¡El olfato ¡El olfato es suficiente para las bestias!...”.

Y como leones jóvenes perseguimos a la Muerte con su negro pellejo manchado de cruces, avanzando por el cielo violeta tan vivos y vibrantes.

¡Pero no teníamos una amante ideal alzando su rostro sublime hasta las nubes, ni una reina cruel a quien ofrecer nuestros cuerpos, retorcidos como anillos bizantinos! ¡Nada por lo que morir, excepto el deseo de liberarnos por fin de nuestro coraje, demasiado exigente!

Y aceleramos, aplastando a los perros guardianes de las escalinatas que ascendían estremeciéndose ante nuestros veloces neumáticos como cuellos almidonados bajo una plancha de hierro. La Muerte, domesticada, me sorprendió en cada curva para, amablemente, ofrecerme su garra, y de cuando en cuando se dejaba caer en tierra con un rechinar de dientes para lanzar suaves y acariciadoras miradas desde cada charco.

“¡Salgamos de la racionalidad como de una horrible cáscara y lancémonos, como un fruto lleno de orgullo, en la inmensa y disforme boca del viento! ¡Entreguémonos a lo desconocido, no por desesperación, sino para sondear los profundos abismos del absurdo!”

Apenas había acabado de pronunciar estas palabras cuando de improviso empecé a girar sobre mí mismo con movimientos de borracho, como un perro que intenta morderse la cola, y he aquí que de inmediato vi que venían hacia mí dos ciclistas, los cuales se pusieron a discutir con argumentos igualmente convincentes pero contradictorios. Planteaban ante mí su estúpido dilema...¡Qué fastidio! Ahhhh! ... Frené justo a tiempo y – qué desagradable – aterricé, con las ruedas del coche al aire, en una zanja...

“Oh, zanja maternal, casi por completo llena de agua cenagosa! Saboreé con avidez tu nutritiva suciedad, recordando los sagrados pechos negros de mi nodriza sudanesa...Cuando conseguí salir del coche volcado – lleno de rasguños, sucio, maloliente - ¡sentí la plancha al rojo de la alegría pasar por mi corazón!

Una multitud de pescadores armados con pértigas y algunos naturalistas gotosos se habían congregado ya en torno al milagro. Con paciente y meticuloso cuidado alzaron un elevado armazón y enormes redes de acero para pescar mi automóvil como si fuera un gran tiburón varado en la playa. Emergió lentamente, mostrando por debajo, como si fueran escamas, su pesado cuerpo, tan fuerte, y su blanda tapicería, tan confortable.

Pensaron que estaba muerto mi buen tiburón, pero un ligero toque de mi mano bastó para devolverle a la vida, y ahí estaba, vivo de nuevo, avanzando rápidamente una vez más con sus poderosas aletas.

Y así, con el rostro tizado con los buenos desperdicios de las fábricas – una masa de escorias metálicas, de sudor inútil y de hollín celestial -, contusionado, los brazos vendados, pero impávidos, manifestamos nuestras intenciones fundamentales a todos los hombres *vivos* de la tierra:

1. Queremos glorificar el amor por el peligro, los derechos de la energía, la fuerza de la osadía.
2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán coraje, audacia y rebelión.
3. Habiendo la literatura glorificado hasta ahora el prudente inmovilismo, el éxtasis y el sueño, nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el salto peligroso, el puñetazo y el golpe.

4. Declaramos que el esplendor del mundo ha sido enriquecido con una nueva forma de belleza, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras decorado con grandes tubos como serpientes, con su respiración explosiva..., un automóvil que parece correr como la pólvora, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.

5. Cantaremos himnos en honor del hombre que al volante de un ideal cruza la tierra impulsándose a sí mismo en torno al circuito de su propia órbita.

6. El poeta debe agotarse en el calor, la brillantez y la prodigalidad, para aumentar el fervor de los elementos primordiales.

7. Sólo hay belleza en la lucha. No hay obra de arte sin el sello de la agresividad. La poesía debe ser un asalto violento contra fuerzas desconocidas, para obligarlas a que se arrojen a los pies del hombre.

8. ¡Estamos en el último promontorio de las edades! Por qué mirar atrás, si debemos romper las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Vivimos ya en lo Absoluto, pues hemos creado la omnipresente, eterna velocidad.

9. Glorificamos la guerra – única higiene del mundo -, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor del anarquista, las bellas Ideas que matan, y el desprecio por las mujeres.

10. Destruiremos museos, bibliotecas; lucharemos contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía utilitaria.

11. Cantaremos himnos en honor de las grandes masas agitadas por el trabajo, el placer o la rebelión; en honor del multicolor y polifónico oleaje de las revoluciones en las capitales modernas; de las vibraciones nocturnas de los arsenales y los muelles bajo sus luminosas lunas eléctricas; de las fábricas que cuelgan de las nubes por medio de los humos de sus chimeneas; de los puentes que como gimnastas gigantescos saltan sobre los ríos iluminados por el sol, y que brillan como una cuchillería diabólica; de los osados vapores que ventean el horizonte; de las locomotoras de grandes pechos y embridadas por largos tubos; del resbaladizo vuelo de los aviones cuyas hélices vibran como las banderas y los aplausos de multitudes entusiastas.

Es en Italia donde lanzamos esta demoledora e inflamatoria declaración con la cual hoy fundamos el Futurismo, pues liberaremos a Italia de su innumerables museos, que la cubren de incontables cementerios.

¡Museos, cementerios!... Idénticos, en verdad, en su siniestra promiscuidad de tantos objetos desconocidos entre sí. Dormitorios públicos, donde uno duerme

para siempre junto a seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de pintores y escultores asesinándose entre ellos con golpes de forma y de color en el mismo museo.

¡Que se les visite una vez al año, como se visita la tumba de los seres queridos también una vez al año!... ¡Estamos dispuestos a conceder eso!... ¡Que una ofrenda anual de flores se haga a *La Gioconda* eso o podemos entender!... Pero llevar a pasear diariamente a los museos nuestro tedio, nuestra falta de coraje y nuestro mórbido desasosiego, ¡eso no lo permitiremos!... ¿Por qué envenenaros vosotros mismos? ¿Por qué dejarse pudrir así?

¿Qué puede verse en un viejo cuadro sino las penosas contorsiones del artista, en lucha para superar las infranqueables barreras que resisten siempre a su deseo de expresar todo su sueño?

Admirar un viejo cuadro es depositar nuestro sentimiento en una urna funeral, en vez de precipitarnos en los violentos borbotones de la acción y la productividad. ¿Consumiréis, pues, vuestra mejor energía en esta inútil admiración por el pasado, con lo cual quedaréis necesariamente exhaustos, disminuidos y hundidos?

En verdad, esa frecuentación diaria de museos, bibliotecas y academias (¡esos cementerios de vanos esfuerzos, esos calvarios de sueños crucificados, esos catálogos de primaveras rotas!...) es para el artista como la tutela excesivamente prolongada de jóvenes inteligentes por sus padres, jóvenes embriagados con su propio talento y su voluntad ambiciosa.

Para los moribundos, los inválidos y los presos, pase. Acaso el admirable ayer sirva para curar sus heridas, ya que les está prohibido el futuro... ¡Pero nada de eso es para nosotros, nosotros los jóvenes, los fuertes, los futuristas llenos de vida!...

Por lo tanto, ¡damos la bienvenida a los incendiarios de dedos de carbón!... ¡Hélos aquí!... ¡Aquí!... ¡Adelante, a quemar los estantes llenos de libros!... ¡Abrid las esclusas de los canales e inundad las criptas de los museos!... ¡Oh! ¡Dejad que los viejos y gloriosos cuadros vayan flotando a la deriva! Empuñad picos y martillos! ¡Destruid los cimientos de las ciudades venerables!

El más viejo de entre nosotros tiene treinta años: por lo tanto, tenemos al menos otros diez por delante para llevar a cabo nuestra tarea. Cuando tengamos cuarenta años de edad, ¡dejemos que otros – más jóvenes y más osados – nos

arrojen a la papelera como manuscritos inútiles!... Vendrán contra nosotros de todas partes, saltando con el ritmo de sus primeros poemas, clavando en el aire sus curvados dedos, y sintiendo, a las puertas de la academia, el agradable olor de nuestras mentes en decadencia, ofrecidas ya a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero no estaremos allí. Nos encontrarán, en una noche de invierno, al aire libre, en una pobre cabaña de metal golpeada por la monótona lluvia, reuniendo nuestros trepidantes aviones, calentando nuestras manos ante la miserable hoguera hecha con nuestros libros, revoloteando alegremente ante las chisporroteantes imágenes.

Se amotinarán contra nosotros, jadeando con angustia y desprecio, exasperados todos por nuestro impávido coraje, se precipitarán con la intención de matarnos; ¡pero su odio, tan fuerte como sus corazones, será superado por el amor y la admiración por nosotros! Ya la poderosa y sana Injusticia arderá brillantemente en sus ojos. Pues el arte sólo puede ser violencia, crueldad e injusticia.

El más viejo de entre nosotros tiene treinta años, y sin embargo ha dilapidado ya tesoros, tesoros de vigor, de amor, de osadía y de voluntad; apresuradamente, ansiosamente, sin cálculo alguno, sin cesar, sin respiro. Miradnos! No estamos exhaustos... ¡Nuevo corazón no está en absoluto cansado!... ¿Os sorprendéis? ¡Porque ni siquiera recordáis cómo vivir!

Erguidos en el pináculo del mundo, una vez más proclamamos nuestro desafío a las estrellas.

¿Tenéis objeciones que hacer? ¡Basta, basta! ¡Las conozco! Comprendo perfectamente lo que nuestra espléndida y mendaz inteligencia afirma. No somos, dice, sino el resultado y la continuación de nuestros antecesores. ¡Acaso! ¡Sea!... ¿Y qué? ¡Pero no escucharemos! ¡Cuidado con repetir palabras tan infames! Por el contrario, ¡alzad vuestras cabezas!

¡Erguidos en el pináculo del mundo, una vez más proclamamos nuestro desafío a las estrellas!

#### 7.1.4 *La Escultura Futurista (1912)* – Umberto Boccioni

(extraído por partes de VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, ISBN 84-7090-357-8, pp. 153, 157.)

En los monumentos y exposiciones de todas las ciudades de Europa, la escultura nos ofrece un espectáculo tan lamentable de barbarie, torpeza y monótona imitación, que mi ojo futurista se aparta de ella con profundo disgusto.

En la escultura de todos los países predominan la imitación ciega y necia de las fórmulas heredadas del pasado, imitación alentada por una facilidad doblemente cobarde.[...]

En todas estas manifestaciones escultóricas e incluso en aquellas que tienen algún soplo de audacia innovadora se perpetúa el mismo equívoco: el artista copia desnudos y estudia la estatuaría clásica con la ingenua convicción de que es posible encontrar un estilo que corresponda a la moderna sensibilidad, sin salirse de la concepción tradicional de la forma escultórica.[...]

Es preciso que los escultores se convenzan de esta verdad absoluta: construir o pretender crear aún con elementos egipcios, griegos o miguelangelescos es como pretender sacar agua de un pozo seco con un cubo sin fondo.

No puede haber renovación alguna en un arte si antes no se renueva su esencia, esto es, la visión y concepción de las líneas y masas que forman el arabesco. No basta la reproducción de los aspectos externos de la vida contemporánea para que el arte se convierta en la expresión de su propia época; ¡por esta razón, la escultura, tal como ha sido entendida hasta ahora por los artistas de los siglos pasado y presente, es un monstruoso anacronismo!

La escultura no ha progresado por culpa del restringido campo que el concepto académico de desnudo determina. ¡Un arte que precisa desnudar por completo a un hombre o a una mujer para dar comienzo a su función emotiva, es un arte muerto!

Nosotros debemos partir del núcleo central del objeto que se quiere crear, para descubrir nuevas leyes, es decir, las formas nuevas que lo conecten, invisible pero matemáticamente, al infinito plástico aparente y al infinito plástico interior. La nueva plástica será, pues, la traducción en yeso, en bronce, en cristal, en madera o en cualquier otra materia, de los planos atmosféricos que unen y desunen a las cosas. Esta visión, a la que yo he denominado transcendentalismo metafísico, podrá expresar plásticamente las simpatías y misteriosas afinidades que crean las recíprocas influencias formales de los planos de los objetos.

La escultura debe, por tanto, dar vida a los objetos, haciendo sensible, sistemática y plástica su extensión en el espacio, puesto que ya nadie puede dudar de

que un objeto termina donde otro comienza y de que no existe nada, sea botella, automóvil, casa árbol o camino, que al circundar nuestro cuerpo no lo corte y lo seccione con un arabesco de redes curvas.

Dos han sido las tentativas de renovación moderna de la escultura: una, decorativa, a través del estilo; otra, decididamente plástica a través de la materia. La primera, anónima y desorganizada, estaba falta del genio técnico coordinador y, demasiado vinculada a las necesidades económicas de la construcción, no produjo más que fragmentos de escultura tradicional sintetizados de forma más o menos decorativa y encuadrados en molduras o motivos arquitectónicos o decorativos.[...]

La segunda tentativa, más genial, desinteresada y poética, pero aislada y fragmentaria en exceso, estaba falta de un pensamiento sintético que aseverase una ley, puesto que en una tarea de renovación no bastan las creencias fervorosas, sino que es preciso propugnar y determinar normas que señalen un camino.[...] En escultura, como en pintura, nada se puede renovar si no se busca el estilo del movimiento, es decir, si no se convierte en sistemático y definitivamente sintético lo que el impresionismo presentó como fragmentario, accidental y en consecuencias analítico. Esta sistematización de las vibraciones de la luz y de las imbricaciones de los planos originará la escultura futurista, cuyo fundamento habrá de ser arquitectónico, y no sólo como construcción de masas, sino de suerte que el bloque escultórico comprenda en sí los elementos arquitectónicos del ambiente escultórico en que vive el sujeto.

Nosotros ofreceremos, naturalmente, una escultura de ambiente.

Una composición escultórica futurista tendrá en sí misma los maravillosos elementos matemáticos y geométricos que componen los objetos de nuestro tiempo.[...]

Tradicionalmente, la estatua se recorta y dibuja sobre el fondo atmosférico del ambiente en que está expuesta. La pintura futurista ha sobre pasado esta concepción de la continuidad rítmica de las líneas de una figura y de su desvinculación del fondo y del espacio envolvente invisible.[...]

¿Por qué la escultura ha de quedar rezagada, sometida a leyes que nadie tiene el derecho de imponerle? Conque destruyámoslo todo y proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella el ambiente. Proclamemos que el ambiente debe formar parte

del bloque plástico como un mundo con leyes propias que la acera puede subir hasta nuestra mesa y nuestra cabeza atravesar la calle, en tanto que entre una casa y otra nuestra lámpara teje su telaraña de rayos de yeso.

### 7.1.5 *Manifiesto realista* (1920) – Naum Gabo y Anton Pevsner

(extraído de VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, 1999, pp. 300, 304.)

Más allá de las tempestades, de las ruinas de un pasado desolado, ante las puertas de un futuro virgen, *proclamamos hoy, para vosotros, artistas, escultores, músicos, actores, poetas, todos aquellos para quienes el arte no es un simple pretexto, sino una verdadera fuente de gozo, proclamamos: Palabra y acción.*

El estancamiento en que ha caído el arte tras estos últimos veinte años de investigación debe ser forzado. *El progreso del conocimiento humano*, que se ha desarrollado en el alba de nuestro siglo, al que acompaña una irresistible penetración de las profundidades, todavía ayer misteriosas, de las leyes universales; el florecer de una nueva cultura y una nueva civilización suscitan un fluir, sin precedentes en la historia, *da vastos alumbramientos populares hacia la conquista de la naturaleza*, fluir íntimamente ligado a la expansión de los pueblos que marchan hacia la unidad de la humanidad, y finalmente, la guerra y la revolución, esas tormentas purificadoras de una era que se abre, nos ponen ante el hecho de nuevas formas de vida que ya han nacido, que ya se agitan.

¿Cuál es la aportación del arte en esta época de florecimiento de la historia humana? ¿Tiene en sus manos los medios indispensables para la elaboración de un *gran estilo nuevo*? ¿Se supone que la nueva era puede no poseer un nuevo estilo? ¿O se piensa que la nueva vida puede adoptar creaciones que hunden sus raíces en el pasado?

A despecho de las exigencias del espíritu regenerado de nuestro tiempo, el arte continúa nutriéndose de la impresión, de la apariencia; vacila a ciegas, del naturalismo al simbolismo, del romanticismo al misticismo. Las tentativas de cubistas y futuristas no sacarán al arte de los abismos del pasado, no han conducido sino a nuevos errores.

El *cubismo*, tendencia de la simplificación de la técnica plástica, ha terminado su análisis, se ha anquilosado.

El universo cubista, al que una lógica anarquía ha hecho estallar en pedazos, no nos puede satisfacer a nosotros que hemos hecho la revolución, que construimos, que creamos y que edificamos. Se pueden considerar con interés las experiencias cubistas, pero no seguirlas; porque estamos convencidos de que las experiencias sólo tocan a la superficie del arte, sin alcanzar sus cimientos, convencidos de que todo eso conduce a la misma gráfica, al mismo volumen, al mismo sentido decorativo superficial que existía en el arte antiguo.

En su tiempo se ha podido saludar al futurismo como el movimiento exaltante precursor de la revolución por su crítica destructiva del pasado, porque ningún otro se había permitido asaltar las barricadas del “buen gusto” - y hacerlas polvo - , pero no se puede elaborar un sistema artístico a golpe de frases revolucionarias. Ha sido suficiente con descubrir su esencia verdadera bajo sus brillantes apariencias para encontramos frente a frente con el eterno charlatán, ladino y mentiroso, ridículamente disfrazado con los sobados hábitos del patriotismo, del militarismo, del desprecio a la mujer y otros andrajos provincianos. En el campo de los fines de arte, el futurismo no ha ido más allá de intentar fijar minuciosamente sobre la tela el reflejo óptimo, intenso que habían soldado ya los impresionistas con un fracaso. Resulta claro para todos que el simple registro gráfico de una serie de instantáneas, de un movimiento *fijado*, no puede recrear el movimiento mismo. A fin de cuentas, la ausencia total de un ritmo lineal convierte al cuadro futurista en algo así como la circulación sanguínea de un cadáver. El grandilocuente eslogan de la velocidad era el mayor farol en manos de los futuristas. Admitimos plenamente el brillo de este eslogan y comprendemos que ha podido trastornar al provinciano más romo. Pero es suficiente con preguntar al primer futurista a mano cómo se representa la velocidad para que entre en escena el arsenal completo de automóviles desenfrenados, de las ruidosas estaciones, de las calles que parecen torbellinos, [...] - ¿es preciso convencer a alguien de que nada de esto tiene mucho que ver necesariamente con la velocidad y su ritmo? Mirad el rayo de sol, la más silenciosa de las fuerzas silenciosas recorre 300.000 Kilómetros por segundo. Nuestro cierto estrellado, ¿quién lo comprende?, ¿ qué son entonces nuestras estaciones en comparación con las estaciones celestes? ¡ Qué son nuestros ferrocarriles en relación a los caminos del universo!

*No, todo este alboroto futurista en torno a la velocidad no es sino una candente anécdota.* Desde el instante en el que los futuristas han proclamado que el “espa-

cio y el tiempo han muerto ayer”, han caído en las tinieblas de la abstracción. Ni el futurismo ni el cubismo han dado lo que nuestra época esperaba de ellos.

Aparte de estas dos tendencias, nuestro reciente pasado no aporta nada que merezca atención. Pero la vida no espera y el paso de las generaciones no se detiene; y nosotros, que aseguramos el relevo de aquellos a los que devora la historia que tenemos en la mano la totalidad de sus experiencias, de sus errores y realizaciones, y que hemos vivido años que valen siglos, *decimos*: ninguno de los nuevos sistemas artísticos resistirá a las exigencias de la nueva cultura que se está formando, mientras *las bases mismas del arte no se apoyen* en el firme suelo de las *verdaderas leyes de la vida*; mientras los artistas no digan juntamente con nosotros: todo es falso, *sólo es real la vida con sus leyes*. Y en la vida, *sólo lo que agita, mueve, es bello, poderoso y sabio; sólo eso está en la verdad*. Porque la vida ignora la belleza como plano estético. *La realidad es la belleza suprema*. La realidad no conoce el bien, el mal, ni la equidad como planos morales.

*La necesidad es la más alta y la más justa de las morales*. En la esfera racional, la vida no reconoce a la verdad abstracta como criterio de conocimiento.

*La acción es la verdadera más alta y más firme*.

Estas son las leyes de una vida inexorable.

¿Cómo no va a ser destrozado por la muela de estas leyes un arte fundado sobre la abstracción, sobre lo ilusorio, sobre la ficción?

Proclamamos: el espacio y el tiempo han nacido hoy. El espacio y el tiempo: las únicas formas sobre las cuales se edifica la vida, las únicas sobre las que debería edificarse el arte.

Los Estados, los sistemas políticos y económicos mueren con el paso de los siglos; las ideas se agostan, pero la vida es robusta; crece y no puede ser arrancada, y el tiempo es continuo en su duración real. ¿Quién nos enseñará formas más eficaces? ¿Qué genio concebirá para nosotros una leyenda más enervante que ese relato prosaico que se llama la vida?

*La realización de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, he ahí el único fin de nuestra creación plástica*.

Y no mediremos nuestras obras con el patrón de la belleza, ni las pesaremos en la balanza de la ternura y el sentimiento. El cable en la mano, la mirada exacta como una regla, el espíritu rígido como un compás, construimos nuestra obra como el universo construye la suya, como el ingeniero hace un puente, el matemático sus formulas. Sabemos que cada objeto tiene su imagen. Una silla, una

mesa, una lámpara, un teléfono, un libro, una casa, un hombre: otros tantos universos completos con sus ritmos propios, sus órbitas particulares. He aquí por qué, cuando presentamos objetos, les quitamos las marcas de sus propietarios, todo lo accidental y local, dejándoles solamente, para expresar el ritmo de la fuerza que en ellos se encierran, su esencia y su permanencia.

1. Repudiamos el color como elemento pictórico en la pintura. El color es el rostro idealizado y óptico de los objetos. La impresión exterior es superficial. El color es accidental y no tiene nada en común con el contenido interno de los cuerpos.

Proclamamos que el tono de los cuerpos, es decir, su sustancia material absorbiendo la luz, es la única realidad pictórica.

2. Rechazamos el valor gráfico en la línea. No hay gráfica en la vida real de los cuerpos. La línea no es más que un trazo accidental que el hombre deja sobre los objetos. Carece de relación alguna con la vida esencial y la estructura permanente de las cosas. Es un elemento puramente gráfico, ilustrativo, decorativo.

Solamente afirmamos la *línea* como *dirección* de las fuerzas estáticas escondidas en los objetos, y de sus ritmos.

3. Renegamos del volumen en tanto que forma plástica del espacio. No se puede medir el espacio en volúmenes de la misma manera que no se pueden medir los líquidos en metros. Considerad nuestro espacio real: ¿Qué es sino una profundidad continua?

Proclamamos la profundidad como única forma plástica del espacio.

4. En la escultura, renegamos de la masa en tanto que elemento escultórico. Ningún ingeniero ignora que las fuerzas estáticas de los sólidos, su resistencia material, no está en función de su masa. Ejemplos: el raíl, el contrafuerte, la viga, etc. Pero vosotros, escultores de todas las tendencias, os encastilláis siempre en el prejuicio secular que considera imposible separar el volumen de la masa. Sin embargo, tomamos cuatro planos y configuramos el mismo volumen que con una masa de 100 Kilos.

Mediante este sistema restituimos a la escultura la línea en tanto que dirección, cosa que un prejuicio secular había ocultado. Por este medio afirmamos en ella la profundidad, única forma de espacio.

5. Repudiamos el error milenarismo heredado del arte egipcio que ve en los ritmos estáticos los únicos elementos de la creación plástica.

Proclamamos un elemento nuevo en las artes plásticas: los ritmos cinéticos, formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real.

Estos son los cinco principios inmutables de nuestra creación y técnica constructivas.

Anunciamos nuestro mensaje a los hombres de hoy *en las plazas y en las calles*, en las plazas y en las calles publicamos nuestra obra, convencidos *de que el arte no debe convertirse* en el refugio de los *holgazanes*, la consolación de *los que están fatigados*, la justificación de los *perezosos*. El arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita su vida infatigable: en el taller, en la oficina, en el trabajo, en el reposo y el tiempo libre; los días laborales y los festivos, en la casa y en la carretera, *para que la llama de la vida no se extinga en él*.

No buscamos justificación ni en el pasado ni en el futuro. Nadie puede decirnos cómo será el futuro ni en qué plato comeremos. No se puede mentir sobre el futuro, pero se puede engañar conscientemente. Y declaramos que toda la algarabía sobre el futuro no tiene más valor que el de las lágrimas derramadas sobre el pasado. Una nueva edición de la imaginación romántica; un delirio del monje sobre el reino celeste; los primeros cristianos con ropas modernas. *El que hoy se ocupa del mañana no se ocupa de nada. Y aquel que no aporte nada de lo que hoy hace al mañana, ése no tiene necesidad alguna del futuro*.

Hoy: *la acción*. Las cuentas las haremos mañana. El pasado lo dejamos detrás de nosotros, como carroña. El futuro lo arrojamos como pienso a los alquimistas. El presente lo guardamos para nosotros.

Moscú, 5 agosto 1920

#### 7.1.6. Manifiesto Dadá (1918) – **Tristán Tzara**

(extraído de VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, 1999, pp. 191, 192.)

La magia de una palabra -dadá- que ha puesto a los periodistas ante la puerta de un mundo imprevisto, no tiene para nosotros ninguna importancia.

Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1, 2, 3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a, b, c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable, probar su non plus ultra y mantener que la novedad se asemeja a la vida así como

la última aparición de una *cocotte* prueba lo esencial de Dios. Su existencia ya ha quedado probada por el acordeón, el paisaje y la palabra dulce. Imponer su A.B.C. es algo natural -y por consiguiente lamentable-. Todo el mundo lo hace a guisa de cristalbluffmadona, sistema monetario, producto, farmacéutico, pierna desnuda que convida a la primavera ardiente y estéril. El amor por la novedad es la cruz simpática, es prueba de un mimpotacarajismo ingenuo, signo sin causa, pasajero, positivo. Pero esta necesidad es tan vieja como otras. Al dar al arte el impulso de la suprema simplicidad: la novedad, uno es humano y verdadero respecto de la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar al tedio. En la encrucijada de las luces, alerta, atento, al acecho de los años, en el bosque.

Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios (decilitros para el valor moral de toda frase -demasiada comodidad-; la aproximación fue inventada por los impresionistas). Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.

Dadá, ésta es una palabra que lleva a la caza las ideas; cada burgués es un dramaturgo en pequeño, inventa temas diferentes, en vez de colocar a los personajes convenientes al nivel de su inteligencia, crisálidas en las sillas, busca las causas o los fines (siguiendo el método psicoanalítico que él practica) para cementar su intriga, historia que habla y se define.

Cada espectador es un intrigante si trata de explicar una palabra (¡conocer!). Desde el refugio enguatado de las complicaciones serpentinadas, hace manipular sus instintos. De ahí los infortunios de la vida conyugal.

Explicar: Diversión de los vientres-rojos a los molinos de los cráneos vacíos. [...]

#### 7.1.6 *Primer Manifiesto del Surrealismo (1924) – André Breton*

(extraído por partes de VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia – 1900/1945*, 1999, pp. 392, 398.)

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida *real*, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin re-

medio, al sentirse de día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o, por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto el hombre vuelve a ser como un niño recién nacido; y en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, reconozco que el hombre puede prescindir de ella sin grandes dificultades. Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen.[...]

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede *llegar a ser*, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser pernicioso y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura, “la locura que solemos recluir”, como muy bien se ha dicho.[...] Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar

ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. [...] el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerado solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad o, mejor dicho, de los momentos de vigilia. [...]

El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche se considera irrelevante.

Indica muy mala fe discutimos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

**SURREALISMO:** sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por medio del cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro

modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbourd, Malkine, Morise, Naville, Noll, Picon, Soupault, Vitrac.

## 7.2 Del segundo capítulo

### 7.2.1 *El objeto encontrado (1963) – Umberto Eco*

(Texto escrito en 1963, publicado por primera vez en 1964 en *Los colores del hierro* bajo la dirección de *Italsider*, y posteriormente en *La definición del arte*, donde el presente texto ha sido recogido, ECO, Humberto, *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970, pp. 208, 210.)

La poética del *Objet trouvé*, del *ready made*, no es de nuestra época: la habían elaborado ya los surrealistas y los dadaístas. Un aparato para escurrir las botellas que se «elige» como escultura, o el sillín de una bicicleta; un carro sobre el que va una mujer con traje de noche; un cristal de bismuto; un cuerpo geométrico con funciones originariamente didácticas; un vaso deformado por el calor; un maniquí... He aquí una serie de objetos que, formando grupo o aislados en su absurda presencia de instrumentos reales sacados de su contexto original, se convertían en escultura, en propuesta provocadora, parodia de museo, pero, en cualquier caso, en forma digna de ser contemplada y gozada. La base de estas operaciones figurativas estaba constituida por un proyecto bastante sutil: cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término de lenguaje con sus concretas referencias, como si se tratase de una palabra; aislemos es objeto, sustraigámoslo a su contexto habitual e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado, se rodeará de referencias impensadas, dirá cosas que hasta

entonces no había dicho... Al cabo de bastantes años un antropólogo, Claude Lévi-Strauss, ha explicado de forma persuasiva esta operación y sus presupuestos lingüísticos: en definitiva, quien recoge y «expone», saca a la luz objetos encontrados, actúa en cierto modo como el *bricoleur*, el artesano casero que por *hobby* utiliza piezas mecánicas procedentes de otros aparatos, dotados de una función originaria, y los introduce en una nueva estructura, dotada de significado nuevo; utiliza los significados originarios de los objetos utilizados y, al mismo tiempo, rechaza y altera estos significados originarios. Es la máquina constituida con piezas de otras máquinas, utilizando viejas lámparas, palillos de dientes, hilos de hierro, tornillos que antes habían servido para fijar otra cosa. Y lo que surge es siempre un mundo nuevo, otro universo formal, en que lo que se había recogido al azar ahora resulta necesario.

Una gran parte del arte contemporáneo trabaja en esta misma línea de experimentos surrealistas y dadaístas. En ocasiones es el puro juego formal, la satisfacción estética ante la nueva forma descubierta, como en las exposiciones de objetos encontrados que organizó en su momento Bruno Munari; o aquellas fotos que alguien realiza eligiendo trozos de «pared» que parecen un cuadro de algún pintor. Y, en ambos casos, objeto y fragmento de pared no existían, como obras de arte, antes de que la mirada del artista se fijara en ellos. Sólo en el momento en que son localizados, aislados, encuadrados, ofrecidos a nuestra contemplación, se cargan de un significado estético, igual que si hubiera sido manipulados por la mano de un autor. No se trata de la extensión de arena en estado natural, sino de la extensión de arena que alguien nos muestra diciendo «mira, parece un cuadro», y sólo en ese momento, dominada por una «intención» formadora, se convierte realmente en cuadro.

Otras veces el pintor reproduce con su propia mano el trozo de calle, la inscripción sobre la pared, como en el caso de los «pavimentos» de Dubuffet y en los lienzos blancos pintarrajeados con garabatos infantiles de Twombly; y en este caso la operación artística es evidente, el artista rehace la naturaleza, recupera su ingenuidad y fecundidad, pero siempre y sólo a través del arte.

Otras veces el fragmento de realidad se aísla y presenta con una evidente intención irónica y polémica: es César, que comprime, deforma y expone el metal contorsionado de un viejo radiador de coche; es Arman, que llena un estuche transparente con viejos pares de gafas amontonadas; es Rauschenberg, que pega al lienzo un respaldo de silla y el cuadrante de un reloj; Segal, que se sienta

ante una mesita (real) de café a un maniquí de mujer de tamaño natural, y, por último, Lichtenstein, que copia, con dimensiones desmesuradas, y la máxima fidelidad, una viñeta de un «tebeo»; o Schifano que también copia, con suaves aréolas de acuarelas, el cartel publicitario de la Coca-Cola.... En todos estos casos el artista lleva a cabo una especie de bufa polémica contra el mundo industrializado que le rodea, expone los restos arqueológicos de una contemporaneidad que se consume día a día, petrifica en su irónico museo las cosas que nosotros vemos diariamente sin darnos cuenta de que desempeñan, para nosotros, el papel de fetiches. Las subtrae a su contexto habitual y así las deforma y nos enseña a verlas con mirada desencantada. Pero al hacer esto, por agria que sea su polémica, que a menudo asume la forma de una consciente oposición social, nos enseña también a amar estos objetos, nos recuerda que la realidad contemporánea, en sus formas más utilitarias, oculta reservas de emoción estética. Quien haya visto el cuadro en que Schifano «rehace» el cartel publicitario de *Esso* (que en el original constituye un pobre ejemplo de grafismo), difícilmente, cuando pase ante un distribuidor de esta marca, podrá dejar de contemplar el óvalo de su rótulo captando en él una inexplicable belleza, que sólo ahora se ve, a través de la lente deformante con que el pintor nos ha enseñado a contemplarlo «a redimirlo en el momento mismo en que ironizamos sobre él.»

### 7.2.2 *Los nuevos realistas; 1.º manifiesto (1960) – Pierre Restany*

(*Los nuevos realistas*, 16 abril, 1960, Milán (1.º manifiesto) extraído de MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad "Postmoderna"*, Akal., Madrid, 7ª edición, 1997, ISBN 84-7600-105-3, pp. 347, 348.)

Es en vano que sabios académicos o bravas gentes atemorizadas por la aceleración de la historia del arte y el extraordinario poder de usura de nuestra duración moderna, intenten detener al sol o suspender el vuelo del tiempo siguiendo el sentido inverso al que toman las agujas de un reloj. Asistimos hoy al agotamiento y a la esclerosis de todos los vocabularios establecidos, de todos los lenguajes, de todos los estilos. A esta carencia – por agotamiento – de los medios tradicionales, hacen frente las aventuras individuales todavía esparcidas en Europa y en América, pero tendiendo todas, sea cual sea la envergadura de su campo de investigación, a definir las bases normativas de una nueva expresividad.

No se trata de una receta suplementaria de médium al aceite o al ripolín. La pintura de caballete (como cualquier otro medio de expresión clásica en el dominio de la pintura o de la escultura) ha cumplido su tiempo. Ella vive en este momento los últimos instantes, todavía sublimes a veces, de un largo monopolio.

¿Qué se nos propone por todas partes? La apasionante aventura de lo real percibido en sí y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa. ¿Cuál es el distintivo? La introducción de un “relais” sociológico en el estado esencial de la comunicación. La sociología viene en ayuda de la conciencia y del azar, sea al nivel de la elección o de la laceración del “affiche”, del aspecto de un objeto, de una basura de cocina o de un desperdicio de salón, del desencadenamiento de la afectividad mecánica, de la difusión de la sensibilidad más allá de los límites de su percepción.

Todas estas aventuras (hay y habrá otras) permiten abolir la abusiva distancia creada por el entendimiento categórico entre la contingencia objetiva general y la urgencia expresiva individual. Es la realidad sociológica toda entera, el bien común de la actividad de todos los hombres, la gran república de nuestros cambios sociales, de nuestro comercio en sociedad, quien es asignada a comparecer. Su vocación artística no debería sembrar ninguna duda si no hubiesen todavía tantas gentes que creen en la eterna inminencia de los géneros prevenidamente nobles y de la pintura en particular.

En el estadio, más esencial en su urgencia, de la plena expresión afectiva y de la puesta fuera de sí del individuo creador, y a través de las apariencias naturalmente barrocas de ciertas experiencias, nos encaminamos hacia un nuevo realismo de la pura sensibilidad. He aquí como mínimo uno de los caminos del porvenir. Con Yves Klein y Tinguely, Hains y Arman, Dufréne y Villeglé, las muy diversas primicias son así colocadas en París. El fermento será fecundo, imprevisible todavía en sus consecuencias totales, acaso hecho iconoclasta (por la falta de los iconos y de la estupidez de sus adoradores).

Aquí estamos en el baño de la expresividad directa hasta el cuello y a cuarenta grados por encima del cero dadá sin complejo de agresividad, sin voluntad polémica caracterizada, sin otro prurito de justificación que nuestro realismo. Y éste trabaja positivamente. El hombre, si acuerda reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y finalmente poesía, aún.

### 7.2.3 *El nuevo realismo: ¿Qué es preciso pensar? 3er Manifiesto (1963)*

( Manifiesto extraído por partes de MARCHÁN FIZ, 1997, pp. 348, 349, 350).

En general. - ¿Es el nuevo realismo, dadá? Es una cuestión a la que se le ha dado demasiada importancia: fuera del arte por el arte, o aproximado, todo es más o menos dadá hoy. Mas valdría darle la vuelta al problema: los nuevos realistas nos obligan a considerar dadá bajo tal ángulo invertido que se pregunta si dadá existe todavía; tanto ha cambiado de color, de contenido y de tono.

Dadá es una farsa, una leyenda, un estado de espíritu, un mito. André Breton había pensado hacerle una especie de anexión al surrealismo. Pero el plástico del anti-arte está dando mucho resplandor. Por el hecho mismo de su existencia histórica efímera, dadá se identifica al no integral en materia de arte. Este mito del no integral ha vivido en la clandestinidad entre las dos guerras para convertirse a partir de 1945 en la garantía de un arte otro. Es sobre la tabla rasa, a la vez necesaria y suficiente del cero dadá que se ha desarrollado la abstracción lírica. Contrario a la expectativa general, el mito dadá ha sobrevivido muy bien a los excesos del tachismo: fue la pintura de caballete la que acusó el golpe. Hemos asistido durante estos últimos años a un fenómeno generalizado de agotamiento y esclerosis de los vocabularios establecidos: a la carencia vital de los procedimientos clásicos se han enfrentado ciertos intentos individuales tendentes, sea cual sea su campo de investigación, a definir las bases normativas de un nuevo lenguaje. Lo que nos proponen es la apasionante aventura de lo real percibido en sí y no a través del prisma de la transcripción de un concepto o de la traducción de una emoción. ¿Cuál es la señal? La introducción de un "relais" sociológico en el estadio esencial de la comunicación. La sociología moderna viene en socorro de la conciencia y del azar, sea al nivel de la chatarra comprimida, de la elección o de la laceración del affiche, de la presencia de un objeto de serie (nuevo o usado), de su acumulación o de su rotura, de la utilización de la energía de las máquinas, del esparcimiento sistemático del pigmento colorado industrial.

Estos nuevos realistas consideran el mundo como un cuadro, la gran obra fundamental de la que se apropian fragmentos dotados de significación universal. Nos ponen delante de la vista lo real en los aspectos diversos de su totalidad expresiva. Y por mediación de estas imágenes objetivas, es la realidad entera, el bien común de la actividad de los hombres, la naturaleza del siglo XX, tecnoló-

gica, industrial, publicitaria, urbana, quien es llamada a comparecer. Con esta nueva mirada sobre el mundo contemporáneo, bien de cosas toman un sentido nuevo, comenzando por los “ready-made” de Marcel Duchamp: traducen el derecho a la expresión directa del sector más orgánico de la actividad moderna, el de la ciudad, de la calle, de la fábrica, del neón y del film, de la producción en serie. Este bautismo artístico del objeto usual constituye desde ese momento el hecho dadá por excelencia. Tras el no y el cero, he aquí una tercera posición del mito: el gesto anti-arte deviene comportamiento funcional, un modo de apropiación de la realidad exterior del mundo moderno, el elemento de base de un modo de apropiación de la realidad exterior del mundo moderno, el elemento de base de un nuevo repertorio expresivo. Tal es el nuevo realismo: una manera más bien directa de poner los pies en el suelo, en este nivel preciso, en el que el hombre, se dispone a reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción pura, sentimiento y finalmente poesía, todavía.\_

En particular. – Descubriendo la verdadera naturaleza moderna, los nuevos realistas han traspasado la brecha del conformismo abstracto. Por el extremismo de su toma de postura, simbolizan un cambio radical de orientación del pensamiento creador, al nivel de la segunda generación de la posguerra. Por la resonancia de su acción colectiva, estos artistas europeos han acelerado el proceso evolutivo general, incorporando así toda una corriente americana con eje en el folklore urbano y el fetichismo de la “junk culture”. De una parte y de otra del Atlántico, la vuelta al naturalismo antropocéntrico ha tomado esta forma sociológica y popular. De donde la rápida extensión de la noción de nuevo realismo que yo había definido desde el principio en un contexto muy preciso. A la puesta en escena, a la europea, de la naturaleza moderna, ha sucedido su edición, a la americana. En un ambiente europeo ya predispuerto, fue el pretexto de una verdadera regresión neo-figurativa. En América, el nuevo realismo ha aparecido como un excelente sello, viniendo a sobreponerse a las otras terminologías al uso, el neo-dadá, y el “pop art”, ambas olas de una misma generación. Tras la “action painting”, America ha encontrado un segundo estilo nacional: *american new realism*.

Ante esta proliferante confusión, es tiempo de fijar algunos puntos de historia y volver a trazar la cronología del nuevo realismo, que en el sentido estricto del término, ha sido en su origen un título y un programa que han reclamado los miembros de un grupo de vanguardia parisino. A partir de 1959 y notoriamente

al tiempo de la primera Bienal de París, en que se había expuesto una proposición monocroma de Yves Klein, la máquina de pintar de Tinguely (Métamatic) y la empalizada de Raymond Hains, presenté el denominador común de estos pasos tan diversos y que habían seguido hasta entonces evoluciones independientes: un gesto fundamental de apropiación de lo real, unido a un fenómeno cuantitativo de expresión (la impregnación por el color puro en el caso de Yves Klein, la animación mecánica en el de Tinguely, la selección del affiche desgarrado en el de Hains). Cada aventura individual desarrolla su lógica interna a partir de una posición límite que constituye la esencia misma del lenguaje, el resorte fundamental de la comunicación. Este gesto absoluto es una intimación con el espectador cuya presencia es así requerida. Estas ideas me inspiraron el primer manifiesto de los nuevos realistas que publiqué en Milán el 16 de abril de 1960, en previsión de una exposición de una exposición colectiva que tuvo lugar el mes siguiente en la galería Apollinaire. A. Klein, Tinguely y Hains, había unido los cartelistas Villeglé y Dufrêne, así como Arman que acabara de realizar su primera serie de acumulaciones-basurero.

Yo había lanzado por consiguiente el término de nuevo realismo. Hubo un poder coagulador inmediato. El 27 de octubre de 1960, el grupo de los nuevos realistas era oficialmente fundado en el domicilio de Yves Klein, en presencia de Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Rayse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, y yo mismo.[...]

Este grupo ha nacido de la toma de conciencia, en el caso de algunos artistas aislados, de preocupaciones comunes y de la necesidad momentánea, de una acción colectiva. El hecho capital consste en el reencuentro de personalidades llegadas a un punto culminante y decisivo de sus carreras.[...]

Pero es más precisamente entre 1958 y 1960, a continuación de una serie de sucesos que aceleró las evoluciones individuales y cristalizó la situación, cuando el movimiento toma su verdadero giro.[...]

A fines de 1960 la situación está madura. Los nuevos realistas han tomado conciencia de sí mismos y de su singularidad: en muchas reposiciones a lo largo de los años siguiente, se manifestarán en tanto que tales en los salones, en la galería J (primera exposición colectiva parisina: "A cuarenta grados por encima de dadá", en mayo de 1961) y en otras galerías privadas de Francia y del extranjero. [...] Hoy, este período bisagra ha terminado. Ha sido un factor decisivo de la evolución general y ha permitido a los más jóvenes de estos artistas (Matial Raysse,

Niki de Saint-Phalle, Deschamps y Christo) precisar sus posiciones respectivas y afirmar sus personalidades.[...]

Asunto de cada uno ahora sacar la lección de una situación histórica y encarar las ideas en los hechos.

Mucho más que un grupo, y mucho mejor que un estilo, el nuevo realismo europeo aparece hoy como una tendencia abierta.

#### 7.2.4 *El happening (1966) – Jean Jacques Lebel*

(Presentemente extraído por partes de en MARCHÁN FIZ, 1997, pp. 392, 394.)

*Cuanto más familiar se torna un medio de expresión directa y sin intermediarios, tal como el happening, se acuerda cada vez menos crédito a las interpretaciones del mundo que pasan por definitivas, científicas y no partidarias. ¿Se comienza a comprender que el modo de percepción al cual recurrimos actualmente y sobre el cual se fundan el teatro, la literatura y la pintura – es un fraude? En fin, el happening nos ofrece medios muy superiores a esos procedimientos unilaterales. Nos propone un cambio y una colaboración efectiva allí donde la pintura nos proponía un eterno monólogo y el teatro una serie de discursos.*

Las restricciones y sublimaciones obligatorias que constituyen lo esencial de nuestra tradición cultural «vienen desde muy lejos», como se dice, pero lo que caracteriza actualmente a la cultura es su *falta de aire*. Mientras que el «mundo de las artes», o simplemente el mundo, sea dominado por los más ignaros traficantes, mientras la cultura sea mantenida por ellos en la zona del haber – con gran detrimento del ser -, su atmósfera seguirá siendo irrespirable. El happening tiene esta ventaja sobre la pintura, la literatura o el teatro de los años sesenta: que ha permitido respirar – y continuará permitiéndolo por algún tiempo – a los artistas firmemente decididos a no dejarse vampirsear por la industria.

*En lo que a nosotros concierne, queremos profundizar la experiencia misma de la pintura. Ello nos ha llevado a suprimir temporalmente el segundo término por el cual se designaba nuestro trabajo y el de los artistas que han llevado más lejos que quienes los precedieron la ciencia de lo imaginativo. De la action-painting sólo ha quedado la «acción».*

Hoy en día, a despecho o a causa de los progresos técnicos y de los fracasos del Espíritu Moderno, *el happening parece ser el único medio de expresión capaz de*

*traducir a la vez la crisis de la realidad y la crisis humana. Se trata, en síntesis, de formular nuestros propios mitos, cayendo lo menos posible en la alienante mecánica de la industria imaginista. Por lejos del éxtasis y próximos al pánico que estemos en el siglo XX, ningún chantaje, ninguna presión económica o política, ningún zdanovismo de derecha o izquierda pueden impedir a los artistas tantear en dirección del Mito y de su Crisis. Y el happening confiere al vagabundo mental la significación y el peso del crimen. En el país de los instintos, videncia y cosa vista están mezclados. Aquí, lo que es real es irracional. Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de los límites de lo real y de lo imaginario, de lo psíquico y de lo social, podría ser calificado de happening. El happening nace de un sueño, o bien de la superconciencia de una situación histórica, topográfica, psicológica....[...]*

*En contraste con el arte del pasado, los happenings no tienen comienzo, medio ni fin estructurados. 1 Su forma es abierta y fluida, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se están más atento que de ordinario. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan...[...]* Ahora bien, el happening no es una ceremonia invariable sino, ante todo, un estado de espíritu, una videncia, un poema en acción en el cual cada uno injerta un movimiento o una parálisis, una pulsión expresada o reprimida, una sensación de fiesta o de desesperación...

*En cualquier dirección que se proyecte, la acción artística se ve obligada a sobrepasar a los lastimosos límites de la legalidad. El factor político de su lucha, por determinante que sea, jamás debe reemplazar su intención psíquica. Pero desgraciadamente no faltan artistas que pretenden que tal factor o tal designio no existen.*

La opinión que expuso aquí no compromete a mis amigos norteamericanos, entre otros Kaprow y Oldenburg, con quienes tuve ocasión de trabajar en París o Nueva York. Sin embargo es innegable que nuestros happenings, por diferentes que sean, poseen algo de común. Ellos devuelven a la actitud artística lo que había sido quitado: la intensificación de la sensibilidad, el juego instintual, la festividad, la agitación social. *El happening es, ante todo, un medio de comunicación interior, luego, incidentalmente, un espectáculo. Visto desde afuera, lo esencial es ininteligible.*

El principio de integración escena-auditorio, el primado de la creación artística sobre el examen racional, la importancia acordada a lo circundante y al ambiente constituyen la *especificidad del happening...*

7.2.5 *Manifiesto sobre el happening (1966) – VV.AA.*

(Manifiesto reproducido por LEBEL, J.J., extraído de, MARCHÁN FIZ, 1997 pp. 391, 392.)

¿En qué situación se halla el espíritu “moderno” con respecto a la *percepción y la comunicación*? *Tal es el primer interrogante planteado por el happening.*

Nosotros, en efecto, continuamos viviendo del desgarramiento anunciado por Valéry en *La Crisis del Espíritu*, pero sin embargo no puede decirse que giremos en redondo desde 1919. Pues nos hemos hecho a la idea de que no hay evolución sin crisis, inclusive en el dominio cultural.

En lo que concierne al arte, sólo se trata de un desarreglo provocado por el acondicionamiento a lo que la industria cultural somete sus víctimas. “Producir, ante todo!” Y nadie desobedece esta consigna, ni siquiera los artistas, sin que sepan cómo ni por qué: de este modo se convierten en productores de Kitsch. El arte está en crisis en la medida en que es el resultado de la crisis general de la civilización. *El artista permanece detenido ante una visión horrible: el provenir de un mundo donde la vida psíquica habrá sido, pura y simplemente, liquidada.*

Si el pensamiento mítico es verdaderamente necesario – tanto al ser como a la colectividad – el diálogo de la imágenes debe reemprenderse a través de las fronteras psicológicas y sociales, a despecho de la conversión de las artes en industrias especializadas. Nuestro primer objetivo es transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad de explotación ha reducido al comercio y al absurdo. *La necesidad de mitos nuevos se hace sentir duramente y el happening orienta sus búsquedas en esa dirección.*

Si es verdad que el arte debe ser vivido por todos y no por uno – es decir, no como un espectáculo sufrido pasivamente, sino como un juego donde se arriesga la vida – es necesario eliminar todo cuanto lo corrompe. En primer lugar a los comerciantes y detractores profesionales. Ellos no tienen por misión transmitir sino deformar, presionar, controlar. Ajenos por definición a la acción creadora, estos ladrones de ideas y de sangre constituyen un obstáculo y no un accesorio para la cultura. Terminemos de una vez por todas con los intermediarios y su peso muerto.

*El happening exige una apertura de espíritu libertaria; cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real.* Hay cierta indecencia, lo sabemos, en exaltar el *arte*

*de participación* (tal como lo han conocido ciertos pueblos primitivos) mientras la mayoría de la humanidad sólo goza actualmente una parte irrisoria *de la vida misma*. Justamente, pensamos que el arte digno de este nombre contribuye a trastornar la intolerable situación en la cual la humanidad se ha sumido.

De Tokio a Ámsterdam, de París a Nueva York, de Londres a Estocolmo llegan los ecos de una lucha dispersa o colectiva, basada en la superación de los límites de la moral, de la conciencia y de la percepción. ¿Por qué no dar a esta actividad artística el sentido pleno de un combate? ¿Por qué no reexaminar su eficacia, sus intenciones, sus móviles?

Ultimo de los lenguajes en nacer, el happening ya se ha afirmado como arte. *Articula sueños y acciones colectivas*. Ni abstracto, ni figurativo, ni trágico ni cómico, se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente en un happening participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad. En un happening se puede cambiar de “estado” a voluntad. A cada uno sus mutaciones o sus accidentes. Ya no hay más un *sentido único*, como en el teatro o en el museo, no más fieras tras las rejas como en el zoo. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos han habituado.

*El happening crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica.*

Lo sagrado y las prohibiciones cotidianas, la creación de las imágenes y la libre expresión del sueño, el lenguaje y la pulsión alucinatoria, la fiesta de los instintos y la acción social, la expansión de nuestros estados de conciencia y de subconsciencia, la elucidación de la subconsciencia colectiva, la gestión política de nuestra propia existencia, todo esto es conciliable.

Cuando hayamos conquistado la soberana multiplicidad del ser eso querrá decir que habremos sobrepasado el arte, que hemos ido más allá del teatro y alcanzado la vida.

Firmado por cerca de cincuenta artistas entre otros por Ben, Joseph *Beuys*, *Bazon Brock*, Jean Jaques Lebel, Constant Nieuwenhuis, Wolf Vostel y Allanzion.

Todos los artistas y los poetas que han firmado esta declaración han participado en happenings, en Europa, desde 1959.

### 7.2.6 *Specific Objects*, (1965) – Donald Judd

(Extraído por partes de HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.), *Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1992, ISBN 0-631-16575-4, pp. 809-813.)

Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not in painting and sculpture is also diverse.[...]

The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it.[...]

The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting.[...]

Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors [...] The several limits of painting are no longer present.[...]

Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or none at all. Any material can be used, as is or painted.

A work needs only to be interesting. Most works finally have one quality. In earlier art the complexity was displayed and built the quality.[...]

In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate.

### 7.2.7 *Notes on Sculpture* (1966) – Robert Morris

(extraído por partes de MARCHÁN FIZ, 1997 pp. 378, 382.)

Tatlin fue quizá el primero en liberar la escultura de la representación y establecerla como una forma autónoma tanto por el tipo de imagen, o no-imagen, que empleó como por su uso literal de los materiales.[...]

La naturaleza autónoma y literal de la escultura exige que ésta tenga un espacio, propio, igualmente literal – no una superficie que comparte con la pintura.[...]

Una de las condiciones de conocimiento de un objeto es la que proporciona la sensación de la fuerza gravitacional actuando sobre él en su espacio actual. Esto es, un espacio con tres, y no dos coordenadas. El suelo y no la pared es el soporte necesario para el máximo de manifestación del objeto. Una objeción más al relieve es la limitación del número de visiones posibles que la pared impone, junto con la constante del arriba, abajo, izquierda, derecha.[...]

La escala de tamaño de los objetos tridimensionales inútiles representa un continuum entre el monumento y el ornamento. La escultura suele ser considerada generalmente como uno de esos objetos situados, no en los polos de este continuum, sino más bien hacia el medio. Los trabajos más recientes actuales caen entre los extremos de este continuum de tamaño. Debido a que gran parte de ellos presentan una imagen que no es ni figurativa ni arquitectónica, han sido descritos como “estructuras” u “objetos”. La palabra estructura, o bien se aplica a cualquier cosa, o la forma como una cosa se configura. Todo cuerpo rígido es un objeto.

El hecho de disponer de un término para los nuevos trabajos no es tan importante como el hecho de conocer cuáles son sus valores y sus patrones.

En la percepción la relación de tamaños, el cuerpo humano se integra en el continuum de tamaños, estableciéndose como una constante en esa escala. Uno conoce inmediatamente lo que es más grande o más pequeño que uno mismo. [...] La cualidad de lo íntimo resulta vinculada a un objeto en proporción directa a su menor tamaño con respecto al observador.[...] Es literalmente necesario mantener la distancia con la relación a los objetos de gran tamaño para poder hacer entrar en la totalidad del objeto en el propio campo de visión. Cuanto más pequeño es el objeto más se aproxima uno a él, requiriendo, por tanto, un campo espacial menor para ser observado. Es esta distancia necesariamente grande del objeto en el espacio con relación a nuestro cuerpo, para poder ser contemplado, la que estructura el modo público o no personal. No obstante, precisamente esta distancia entre sujeto y objeto es la que crea una situación de amplia extensión, en la que la participación física se hace necesaria.[...]

Gran parte de la nueva escultura da un valor positivo al gran formato. Es una de las condiciones necesarias para evitar la intimidad.

7.2.8 *La entropía y los nuevos monumentos (1966) – Robert Smithson*

(SMITHSON, Robert, *El Paisaje Entrópico – Una retrospectiva 1960 – 1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril / 13 junio, 1993, ISBN 84-482-0160-4, p. 65.)

En lugar de hacer que recordemos el pasado como lo hacen los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacer que olvidemos el futuro. En lugar de estar realizados con materiales naturales, tales como el mármol, el granito, u otros tipos de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales, plástico, cromo, y luces eléctricas. No están contruidos para durar, sino contra la duración. Están implicados en una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo, más que en la representación de los largos espacios de los siglos. Tanto el pasado como el futuro están situados en un presente objetivo. Este tipo de tiempo tiene poco espacio, o no tiene ninguno; es estacionario y no tiene movimiento, no va a ninguna parte, es antinewtoniano, además de ser instantáneo, y va contra las ruedas del reloj del tiempo. Flavin realiza “monumentos-instante”, partes del Monument 7 for V. Tatlin (Monumento 7 para V. Talin) fueron compradas a la Radar Fluorescent Company. El “instante” hace que la obra de Flavin forme parte del tiempo en lugar de del espacio. El tiempo se convierte en un lugar sin movimiento. Si el tiempo es un lugar, entonces son posibles innumerables lugares. Flavin convierte el espacio-galería en tiempo de galería. El tiempo se descompone en muchos tiempos. En lugar de decir “¿Que hora es?”, deberíamos decir “¿Dónde está la hora?”. “¿Dónde está el Monumento de Flavin?” El presente objetivo parece a veces faltar. Un millón de años está contenido en un segundo y, sin embargo, tendemos a olvidar el segundo tan pronto como ha pasado. La destrucción de Flavin del tiempo y el espacio clásicos se basa en una noción enteramente nueva de la estructura de la materia

### 7.2.9 *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) - Sol LeWitt

(*Paragraphs on Conceptual Art*, ha sido publicado por primera vez en *Artforum*, Vol. 5, no. 10, Summer 1967, presentemente extraído de HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.), 1992, pp. 834, 835, 836.)

Conceptual art is not necessarily logical. [...]

Conceptual art doesn't really have much to do with mathematics, philosophy or any other mental discipline. The mathematics used by most artists is simple arithmetic or simple number systems. The philosophy of the work is implicit in the work and is not an illustration of any system of philosophy.

It doesn't really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way.[...]

If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed work, models, studies, thoughts, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.[...]

This kind of art then, should be stated with the most economy of means. Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions. Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant.

### 7.3 Del tercer capítulo

#### 7.3.1 *The Exhibition (When Attitudes Become Form)* 1969 – Harald Szeemann

(Texto originalmente publicado en: *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle, Bern, 1969, presentemente extraído de *ARTE POVERA IN COLLEZIONE*, Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 6 dicembre 2000 – 25 marzo 2001, ISBN 88-8158-316-X, pp. 42, 43.)

Compared to its foregoers, the exhibition *Wenn Attitüden Form werden (When attitudes become form) (works – concepts – processes – situations – information)* seems to lack any sort of uniformity, appearing oddly complicated, as if stories have been added to it, all of them in the “I” form. The question naturally arises as to whether this has something to do with a reaction to the overbearing geometry witnessed in recent years, in the form of a subjective art, a new approach to Tachisme, perhaps? No doubt that for the majority of artists represented here, the example set by Duchamp’s creative processes, the intensity of Pollock’s actions, the merger of material, physical effort and time in the happenings of the early sixties, can be seen in the light of an artistic pedigree, a line of ancestors in art. Yet in some instances, it is not merely visual experiences which have triggered off the desire to create works of art; sooner or later the hippy movement, the rocker existence, the use of drugs were bound to leave their mark on the behavior of a younger generation of artists. It is of interest to note that some of the main artists featured in the exhibition come from the Western Coast of America, where exposure to eastern influences is particularly predominant. A lot of this social anti-form has flowed this new art form, comprising, on the one hand, a tendency towards contemplation and on the other, an action and drive, borne by the glorification of the physical and creative “I” person. There are more mosaic stones in Europe too. Because there is no specific geographical center for this form of art, an ever increasing number of artists are happy to stay in their home towns, creating their works as streams of consciousness, in opposition to all that contemporary society envisages. At the same time, the desire to burst the boundaries of the “triangle” in which art takes shape – the studio, the gallery, the museum – becomes clearly tangible.

Up to now, there has been no name or classification tag for this complex phenomenon, just as was the case with “image-related” Pop, Op and Minimal Arts. Terms have been put forward – “Anti-Form”, “Micro-emotive Arts,” “Possible Arts,” “Impossible Arts,” “Concepts Arts,” “Arte Povera,” “Earth Art” – but they always only relate to just one aspect: the apparent opposition to the idea of form; the high degree of personal and emotive commitment; the declaration as art of items that, up to now, have not been identified as such; the movement of focus, away from the result to the creative process itself; the use of simple materials; the interaction of work and material; Mother Earth as working material, workplace, the desert as a concept.

A point that is most noticeable is the utter and total freedom in the use of materials, as well as the incorporation of physicochemical properties in the work itself. Whereas two years ago polyester and computers enthralled the progressive artist as working media and, at the same time, actually formed the statement of his work, the medium would seem to have lost its importance in this art form; the belief in technology has been replaced by the belief in the artistic process. Today’s art no longer has the arrangement of space as a main feature; the principle theme and content is the activity of the person, the artist. This is the light in which the title of the exhibition (a sentence and not a catchword) should be seen. Never before has the mental attitude of the artist related with such directness to the work. Of course, so much has always been true: Mondrian and Pollock let their inner attitude of mind take form – yet it was in terms of the finished result, the autonomous object. The artists featuring in this exhibition, however, are no makers of objects; to the contrary, they seek freedom away from the object and as a result expand its strata of significance, attaining the very important state or situation over and beyond the borders of the object. It is the artistic process that they seek to keep visible in the end product and in the “exhibition”. It is of note that the actual mass of the body, the power of human movement play a tremendous part for these artists and make up the “New alphabet for body and matter” (Trini).

Quite a number of artists, such as the group of “Earth artists” are no longer represented, however, with their works, but with information. And the group of “Concepts artists” display their working instructions that no longer require actual materialization. This conceptual art form takes pleasure in making use of systems that already exist (such as telephone networks, post, press, maps) to

create “works,” which ultimately culminate in new systems and evade any comment whatsoever on each individual point of departure.

Works, concepts, processes, situations, information (we consciously avoid terms such as “object” and “experiment”) are the “forms” which reflect these artistic attitudes. These are “forms” that have not been generated from any pre-conceived opinions on contours; they have been born from the experience of the actual artistic process that takes place. And it is this which dictates the choice of material and the form the work takes, as an extension of the entire action. This action can be private, intimate or it can be public and expansive. Yet it is always the process which is important, “the writing and the style”, in one. Hence the importance of this art lies in the commitment of a whole generation of artists to let “the nature of art and the artist” take on “form” in a natural process.

### 7.3.2 *The Spiral Jetty* (1972) – Robert Smithson

(Texto publicado por primera vez en *Arts of the Environment*, ed. G. Kepes, 1972, presentemente extraído por partes de SMITHSON, Robert, *El Paisaje Entrópico – Una retrospectiva 1960 – 1973*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 22 abril / 13 junio, 1993, ISBN 84-482-0160-4. pp. 181, 187.)

Mi interés por los lagos salados se inició con mi obra de 1968 en el Site-Nonsite del lago Mono en California. Posteriormente leí un libro llamado *Vanishing Trails of Atacama*, de William Rudolph, en el que se describían lagos salados (salares) en Bolivia, en todas las fases de desecación, y llenos de micro bacterias que dan a la superficie del agua un color rojo. Los flamencos rosados que viven alrededor de los salares hacen juego con el color del agua.[...].

Debido a la lejanía de Bolivia y a que al lago Mono le faltaba el color rojizo, decidí investigar el Gran Lago Salado en UTA.[...].

Conduciendo hacia el oeste por la Highway 83 por la tarde, atravesamos Corinne, y luego seguimos hasta Promontory(...).Mientras viajábamos, el valle se extendía hacia una inmensidad extraordinaria, diferente de cualquier otro paisaje que hubiéramos visto. Las carreteras del mapa se convirtieron en una red de trazos, mientras que en la lejanía el Lago Salado existía como una franja plateada ininterrumpida. Las colinas tomaron el aspecto de sólidos que se fundían, y brillaban bajo la luz ámbar. (...)Lentamente, llegamos cerca del lago, que parecía

una lámina violeta tenue, impenetrable, cautiva de una matriz pedregosa sobre la que el sol vertía su luz aplastante. Una extensión de salinas bordeaba el lago, y atrapados en sus sedimentos había incontables pedazos de escombros. Los viejos muelles habían quedado plantados en tierra firme. La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna. Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica, todas las máquinas del período carbonífero superior, estaban perdidos en aquellos depósitos amplios de arena y lodo. [...]

De ese espacio giratorio emergió la posibilidad del Spiral Jetty (Muelle en espiral). Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna estructura, ninguna abstracción podía mantenerse unida a otra en la realidad de esa evidencia. Mi dialéctica del *site* y el *nonsite* giró hacia un estado indeterminado, donde lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro.[...]

Tras conseguir un alquiler por veinte años de la zona serpenteante, y tras encontrar un contratista en Ogden, comencé a construir el muelle en abril de 1970. [...] Un cámara fue enviado por la Ace Gallery de Los Angeles para filmar el proceso.

La escala de Spiral Jetty tiende a fluctuar según se encuentre el observador. El tamaño determina un objeto, pero la escala determina el arte.

### 7.3.3 *Arte Povera. Conceptual, Actual o Arte imposible?* (1969) – **Germano Celant**

(Texto extraído por partes de HARRISON, Charles, WOOD Paul, (eds.), *Art in Theory, 1900 – 1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, ISBN 0-631-16575-4, pp. 886 – 889.)

Animals, vegetables and minerals take part in the world of art. The artist feels attracted by their physical, chemical and biological possibilities, and he begins again to feel the need to make things of the world, not only as animated beings, but as a producer of magic and marvelous deeds. The artist-chemist organizes living and vegetable matter into magic things, working to discover the root of things, in order to re-find them and extol them. His work, however, does include in its scope the use of the simplest material and natural elements (copper, zinc, earth, water, rivers, land, snow, fire, grass, air, stone, electricity, uranium, sky, weight, gravity, height, growth, etc.) for a description or representation of nature.

What interests him instead is the discovery, the exposition, the insurrection of the magic and marvelous value of natural elements. Like an organism of simple structures, the artist mixes himself with the environment, camouflages himself, he enlarges his threshold of things. What the artist comes in contact with is not re-elaborated; he does not express a judgement on it, he does not seek a moral or social judgement, he does not express a judgment on it. [...]

Among living things he discovers also himself, his body, his memory, his gestures – all that which directly lives and thus begins again to carry out the sense of life and nature, [...]

He abolishes his role of being an artist, intellectual, painter or writer and learns again to perceive, to feel, to breathe, to walk, to understand, to make himself a man. Naturally, to learn to move oneself, and to re-find one's own existence does not mean to admire or to recite, to perform new movements, but to make up continuously mouldable material.[...]

Thus, art begins creating to place itself as a possibility in material (vegetable, animal, mineral and mental); its own dimensions that identifies itself with knowledge and perception, becomes "living in art", that fantastic existence continually at variance with daily reality that opposes the building of art, that resulting from the place of art – from visual research to pop art, from minimal to funk art. A work of art – that of pop, op, minimal and funk artists – that is ready not for an intervention but for an interpretation of reality, a discussion on the images that tend towards a clarification and a criticism of the methods of communication (comic books, photographs, mass-media, technologically produced objects, micro-perceptive structures, etc.). [...]

Thus, art, life, politics "poveri" are not apparent or theoretical, they do not believe in "putting themselves on show", they do not abandon themselves in their definition, not believing in art, life, politics "poveri", they do not have as an objective the process of the representation of life; they want only to feel, know, perform that which is real, understanding that what is important is not life, work, action, but the condition in which life, work and action develop themselves.

#### 7.3.4 *Arte y filosofía, I Y II (1969)*

(*Art after Philosophy, I y II, Studio International, octubre, 1969*, extraído por partes de BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Idea Art. A Critical Anthology*, 1973; ed. cast., *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Brcelona, 1977, ISBN 84-252-0667-7, pp. 60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 73 y 75.)

I. La filosofía tradicional, casi por definición, se ha ocupado de lo *no dicho*. La atención casi exclusiva de los filósofos de la lingüística analítica del siglo XX por lo *dicho*, parte del presupuesto de que lo *no dicho* no es dicho porque es *indecible*. La filosofía hegeliana tenía sentido en el siglo XIX y debió ser tranquilizadora para un siglo que apenas acababa de asimilar a Hume, la Ilustración y Kant. Además la filosofía hegeliana servía para encubrir la defensa de las creencias religiosas, proporcionando una alternativa a la mecánica newtoniana, y poniendo a punto un ensamblaje adecuado al desarrollo de la historia como disciplina, además de aceptar la biología darwiniana. Hegel parecía brindar, por si fuera poco, una solución aceptable al conflicto entre teología y ciencia.

El resultado de la influencia de Hegel ha sido que la mayoría de filósofos contemporáneos no pasan de ser *historiadores* de la filosofía. Bibliotecarios de la verdad, por así decirlo. Y uno empieza a tener la impresión de que «no queda nada por decir». Y, desde luego, si comprendemos las implicaciones del pensamiento de Wittgenstein, y del pensamiento influido por él, la filosofía «europea» puede ser rápidamente arrinconada.

¿Existe alguna razón que explique la «irrealidad» de la filosofía en el presente? Quizá podamos hallar una respuesta examinando las diferencias entre nuestro tiempo y los siglos que nos precedieron. En el pasado las conclusiones del hombre sobre el mundo estaban basadas en la información que poseía sobre él, que, aunque no fuese obtenida según el modo específico de los empiristas, si lo era, al menos, por métodos racionalistas. De hecho la proximidad entre la filosofía y ciencia era tan grande que, a menudo, científicos y filósofos eran la misma persona. Es innegable que, desde la época de Tales, Epicuro, Heráclito y Aristóteles a la de Descartes y Leibnitz, «los grandes nombres de la filosofía son con frecuencia, los grandes nombres de la ciencia».

Sería ocioso demostrar que el mundo, tal como es concebido por la ciencia del siglo XX, es tremendamente distinto a como era en el siglo XIX. ¿Existe, pues, la

posibilidad de que el hombre haya aprendido tanto, y su «inteligencia» esté tan desarrollada, que ya no pueda creer en los razonamientos de la filosofía tradicional? ¿Sabe, tal vez, demasiado sobre el mundo para sacar ese tipo de conclusiones? [...]

El siglo XX ha sido la época que podríamos llamar «del fin de la filosofía y del principio del arte». No quiero, naturalmente, que eso se interprete al pie de la letra, sino más bien como «tendencia» general de la situación. Evidentemente la filosofía lingüística puede ser considerada como heredada del empirismo, pero es una filosofía menor. Y no es menos cierto que existe una «condición artística» en el arte anterior a Duchamp, pero sus otras funciones o razones de ser son tan pronunciadas que su habilidad para funcionar claramente como arte limitan su condición artística tan drásticamente que no es más que arte mínimo. En un sentido no mecanicista existe una correlación entre el «final» de la filosofía y el «principio» del arte, pero esta correlación no es absolutamente coincidente. Aunque tal vez las mismas razones sirvan para explicar ambos fenómenos, soy yo quien establece esa correlación, soy yo quien la saco a relucir para analizar la función del arte y su consiguiente viabilidad. Y luego hago para que otros puedan comprender los razonamientos de mi arte- y por extensión del de otros artistas -, y para hacer mas inteligible el concepto de *arte conceptual*.

### *La función del arte*

En esta sección discutiré la separación entre estética y arte; trataré brevemente del arte formalista (porque es el principal defensor de la idea de una estética artística), pasando luego a la formulación de la analogía del arte como tautología es lo que permite que el arte se mantenga por «encima» de las presunciones filosóficas.

Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre percepciones del mundo en general. En el pasado uno de los dos cabos de la función artística era su valor decorativo. Por eso cualquier rama de la filosofía que trata de la «belleza» y, en consecuencia, del gusto, estaba inevitablemente destinada a tratar del arte. Debido a esa «costumbre» llegó a creerse que existía una conexión conceptual entre arte y estética, lo cual dista mucho de ser cierto. Esta idea jamás entró en drástico conflicto con las consideraciones artísticas hasta tiempos modernos, no sólo porque las características morfológicas del arte

perpetuaban la continuidad de este error, sino también porque las otras «funciones» aparentes del arte (descripción de temas religiosos, retratos de aristócratas, pormenorización arquitectónica, etcétera) empleaban el arte para encubrir el arte.

La presentación de objetos dentro del contexto del arte (y hasta hace poco siempre se han empleado objetos) no es merecedora de mayores consideraciones estéticas que la de cualquier otro objeto del mundo, y una consideración estética de un objeto existente en el dominio artístico significa que la existencia o funcionamiento de dicho objeto en un contexto artístico no tiene la menor importancia para el juicio estético.[...]

Naturalmente las consideraciones estéticas *siempre* son ajenas a la función de un objeto o a su «razón-de-ser». A menos, evidentemente, que esa «razón-de-ser» sea estrictamente estética. Un ejemplo de objeto puramente estético es cualquier objeto decorativo, ya que la función primaria de la decoración es «añadir algo para hacer otra cosa más atractiva; adornar; ornamentar», y esta actividad está directamente relacionada con el gusto. Esto nos lleva directamente al arte y a la crítica «formalistas». El arte formalista (en pintura y escultura) es la vanguardia de la decoración y, hablando en puridad, se podría afirmar razonablemente que su condición artística es tan pequeña para todo propósito funcional que no tiene nada de arte y sólo consiste en puros ejercicios estéticos. Clement Greenberg es, principalmente, el crítico del gusto. Tras cada una de sus decisiones hay un juicio estético, juicios que reflejan su gusto. ¿Y qué refleja su gusto? La época en la que se formó como crítico, la época que para él continúa siendo «real»: los años cincuenta. [...]

En la filosofía *tabula rasa* del arte, sin embargo, «si alguien dice que es arte», como ha argumentado Donald Judd, «lo es». A partir de ahí, la pintura y la escultura formalista pueden obtener el reconocimiento de una «condición» artística», pero sólo en virtud de su presentación en términos de su idea de arte (por ejemplo, un lienzo de forma rectangular extendido sobre un marco de madera y manchado con tales y tales otros colores, utilizando estas o aquellas formas, proporcionando tal y tal experiencia visual, etc.). Si examinamos el arte contemporáneo bajo este prisma comprendemos la nimiedad del esfuerzo creador de los artistas específicamente formalistas, y de todo los pintores y escultores (que hoy trabajan como tales) en general.

Esto nos lleva a comprender que el arte y la crítica formalistas acepten como definición de arte una definición que sólo existe en el terreno morfológico. Aunque una enorme cantidad de objetos o imágenes de similar apariencia (u objetos o imágenes relacionados visualmente) pueden parecer relacionada (o conectada) debido a una similitud de «lecturas» visual/experienciales, no podemos, sin embargo, inferir de ello una relación artística o conceptual. [...]

La mayor objeción que se puede hacer a la justificación morfológica del arte tradicional es que las nociones morfológicas de arte contienen implícito un concepto a priori de las posibilidades del arte. Y este concepto a priori de la naturaleza del arte [...] hace que sea, naturalmente, a priori, imposible cuestionar la naturaleza del arte. Actividad ésta que constituye un concepto importantísimo para comprender la función del arte.

La función del arte, como cuestión, fue originalmente planteada por Marcel Duchamp. La verdad es que podemos otorgar a Duchamp la responsabilidad de haber dado al arte su propia identidad. [...] El arte «moderno» y el arte anterior parecían relacionados en virtud de su morfología. Otro modo de decirlo sería que el «lenguaje» del arte continuaba siendo el mismo, aunque dijera cosas nuevas. El acontecimiento que hizo posible comprender que se podía «hablar otro lenguaje» y continuar teniendo coherencia artística fueron los primeros *ready-mades* de Marcel Duchamp. Con los ready-mades el arte cambió su enfoque de la forma del lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión morfológica a una función. Este cambio – de la «apariencia» a la «concepción» - fue el principio del «arte moderno» y el principio del arte conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente.[...]

El arte «vive» influyendo en otro arte, no existiendo como residuo físico de las ideas de un artista. La razón por la cual distintos artistas del pasado vuelven a «resurgir» es que algún aspecto de su obra resulta «utilizable» para los artistas contemporáneos. Pero parece que todavía estamos muy lejos de comprender que no existe una «verdad» en lo concerniente a qué es el arte.

¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza? Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser *lenguaje* del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. De ahí podemos dar un paso más y pasa a considerar y analizar esos tipos de «proposiciones». [...]

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto – como arte – no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es* arte, lo cual significa que es una *definición* del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que «si alguien dice que es arte, lo es»). [...]

En este período de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión, una de las empresas que satisfaga lo que en otras épocas se hubiesen llamado «las necesidades espirituales del hombre». O, por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase análogamente del estado de cosas «metafísicas» que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones. Y la fuerza del arte es, precisamente, que incluso la frase anterior es una afirmación que no puede ser verificada por el arte. El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte.” \_

II. La definición «más pura» del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto «arte», en lo que éste ha venido a significar actualmente. Como la mayoría de los términos con sentidos bastante específicos, pero de aplicación corriente, el arte conceptual es considerada por muchos como una *tendencia*. En cierto sentido es innegable que es una tendencia puesto que la «definición» del arte conceptual es muy próxima a los sentidos del arte en sí.

Pero me temo que los razonamientos que se ocultan tras esa noción de tendencias se hallen todavía relacionados con la falacia de las características morfológicas como conectiva entre lo que, en realidad, son actividades absolutamente diversas. En tal caso se trataría de un intento de detectar el estilo. Al asumir una relación primaria causa–efecto respecto a los «resultado finales», esta crítica olvida negligentemente las intenciones (conceptos) particulares de un artista, tratando exclusivamente de sus «resultados finales». Naturalmente, casi toda la crítica se ha limitado a tratar tan sólo un aspecto muy superficial de este «resultado final», concretamente la aparente «inmaterialidad» o la similaridad «antiojeto» de la mayoría de obras de arte «conceptuales». Pero dicha postura sólo tiene cierta importancia si se asume que los objetos, en arte, son necesarios o, por expresarlo mejor, que tienen una definitiva relación con el arte. Y, de ser así,

hay que advertir que estamos concentrándonos en un aspecto negativo del arte.

Si se ha seguido mi razonamiento se podrá comprender mi afirmación que los objetos no tienen, conceptualmente, la menor importancia para la condición del arte. Eso no quiere decir que determinada investigación artística no emplee objetos, sustancias, materiales, etc...dentro de los confines de su investigación. [...] Aunque he apuntado que, en última instancia, todo arte es conceptual, existen algunas obras recientes cuya intención es claramente conceptual, mientras otros ejemplos de arte reciente sólo pueden relacionarse con el arte conceptual de modo superficial. Y aunque estos últimos constituyen, en la mayoría de casos, un paso adelante respecto a los formalistas o «antiformalistas» (Morris, Serra, Sonnier, Hesse y otros), no deben ser considerados arte conceptual en el sentido *más puro* de la palabra.”

## 7.4 Del cuarto capítulo

### 7.4.1 Joana Pimentel; Galería Ray Gun – Manuel García (2001)

(GARCÍA, Manuel, “Joana Pimentel – Galería Ray Gun”, *Lápiz*, nº 171, Año XX, ISSN 0212-1700, p. 80.)

A lo largo de los últimos diez años y gracias a diversas iniciativas museográficas (Fundación Gulbenkian, Museo do Chiado, Fundação Serralves, etc.), galerísticas (Pedro Oliveira, Alda Cortez, Atlántica, Nasoni, Fluxus, etc.), y editoriales (habrá que recordar el número 70 de LAPIZ, primer monográfico dedicado a Portugal en este país), el arte contemporáneo procedente de Portugal va conociéndose y reconociéndose en España.

Bastaría con repasar las programaciones de los principales museos de arte contemporáneo y galerías españolas para comprobar que en la última década han expuesto los más destacados artistas surgidos de la escena artística del país vecino: Gerardo Burmester, Manuel Casemiro, Cabrita Reis, Jose Pedro Croft, Rui Chafes, Leonel Moura, Pedro Proença, Julião Sarmiento, etc. Quizás ha sido en la fotografía donde el discurso portugués ha tenido menos repercusión, salvo los casos de Helena Almeida, Jorge Molder y Julia Ventura. Estos precedentes en la creación plástica portuguesa de fines del siglo pasado y la labor puntual de Pedro Oliveira, entre otros galeristas, en ARCO (Madrid), Art a l’Hotel (Valencia),

exposiciones en museos, etc., han hecho posible que nuevas generaciones como el caso de Joana pimentel (Porto, 1971, expongan en España.

La muestra que se exhibe en la Galería Ray Gun de Valencia lleva por título *Sobre espacios donde nunca he estado* (2000), e incluye unas veintena de obras con soporte fotográfico – impresiones digitales sobre papel en color y blanco y negro – sobre una historia de la vida cotidiana donde aparece la propia artista en un espacio-tiempo donde nunca ha estado pero donde su imagen emerge inserta en unas habitaciones y salones confortables de una casa, diseño de los sesenta-setenta, decoradas con obras de artistas como Marcel Duchamp, Man Ray, H. Bellver, en la que una figura las contempla obsesivamente. Desde la perspectiva que se da en ese periodo del cambio de roles del crítico-artista, Joana Pimentel plantea el cambio del artista de esa generación, que pasa de ocuparse exclusivamente de la producción de su obra artística a generar un discurso teórico y conceptual sobre la misma. En cierto modo, los artistas conceptuales – suponemos que se refiere, entre otros, a Joseph Beuys – y de otras tendencias, de ese etapa histórica del arte universal, se apoderan, del papel tradicional del crítico de arte, en relación a la estructuración del arte.

Para argumentar el discurso argumental de este proyecto, Joana Pimentel se refiere a Peter Bürger y su ensayo *Teoría da Vanguarda* (1993) de donde extrae el siguiente párrafo: “Las propias rupturas del marco institucional de lo artístico, de las posiciones antiarte o de la inutilidad de la obra de Marcel Duchamp, Tristán Tzara, el ‘dadaísmo’ berlinés de primera época, etc., son otras tantas transiciones de lo artístico, institucionalmente reducido, a lo estético, para su posterior relanzamiento más comprensivo de la propia categoría de artisticidad”.

La obra de Joana Pimentel, de una gran frescura, espontaneidad y cotidianeidad, plantea unas imágenes en las que destaca los “regresos que aspiran a una crítica consciente de todas las convenciones artísticas, así como de las condiciones históricas entre pasado y presente y la relación entre las cosas y el hombre” reflexión, según la propia artista, de la que hablaba Mario Perinola, en su ensayo *O Momento Egipcio na sociedade e na Arte* (1994). Joana Pimentel, formada, formada en la Facultad de Bellas Artes de Oporto, becada Erasmus en Rouen (Francia) y doctorada de la Universidad Complutense de Madrid (1996 - 99), llega pues a la Galería Ray Gun con una doble propuesta: una argumentación teórica de una muestra y de una obra fotográfica en la que la protagonista de la imagen de la vida diaria en los apartamentos idílicos de una época, aparece virtualmente

representada en las formas de expresión corporal del ser humano cuando, al volver del trabajo, de la calle, del quehacer diario, se sienta cómodamente en un sofá para ver la televisión; contemplar un cuadro en el comedor, echarse en la cama, etc.

Estas fotografías de una aparente realidad funcionan como visiones virtuales de unos espacios y unos tiempos inexistentes. Ni Joana está en el apartamento, ni las habitaciones existen, ni la decoración de obras de arte de las vanguardias artísticas (Duchamp, Ray, etc.) son reales. Ese recorrido por esa historia visual inexistente le lleva, finalmente, a insertar su propia imagen en las obras de Man Ray, en un sobrio trabajo sobre blanco y negro de gran impacto y calidad.

Si Pedro Oliveira sigue con este trabajo de selección y promoción de artistas jóvenes portugueses y Ray Gun continúa atento a las propuestas plásticas del entorno cultural luso-brasileño, en breve estaremos al día de una obra y de unos países que, pese a estar tan cerca de nosotros, a veces nos son ajenos.”

#### 7.4.2 *Tomando el té con Meret* – Isabel Tejada (2001)

(TEJEDA, Isabel, “Tomando el té con Meret”, *El Periodico del Arte*, nº 41 /Febrero de 2001, Agenda, ISSN 1138-2511, p. 16.)

El Salón de una casa con alto poder adquisitivo decorada al más puro estilo de los 70. Impoluto como esos espacios de revistas de decoración: ordenado y sin una mota de polvo, sólo modernos muebles, cortinas, alfombras y objetos haciendo juego. Colocados para la foto. Una mujer recostada observa insistentemente el televisor y ...he aquí la imagen que lo preside es una de las fotografías que Man Ray hizo a la artista Meret Oppenheim.

Otro Salón, diferente pero con las mismas características. Y otro más. Siempre la misma mujer que no muestra su rostro. Siempre algún elemento que reconocemos como si hubiera salido del salón de nuestra propia casa, como si hubiera convivido cotidianamente con nosotros. Y es que lo ha hecho. Son piezas de Duchamp, de Man Ray, de Tristan Tzara que se posan sobre estas habitaciones burguesas y se muestran con mayor nitidez que el resto de los muebles. Como si existen más incluso que el personaje femenino que viaja de espacio a espacio.

Sobre espacios donde nunca he estado es el título de la primera exposición de la artista portuguesa Joana Pimentel (Oporto, 1971) en España. Las más radica-

les obras de las vanguardias artísticas descansan junto a una lámpara de diseño en una casa burguesa. Obras que nacieron como anti-arte y que, en un irónico guiño, Pimentel coloca en absoluto rebelde. No es un museo, sino el ámbito privado – quizás la casa del coleccionista -.

El introducirse en la imagen gracias a la manipulación de la fotografía, recurso que Pimentel reitera hasta la saciedad en esta serie, quiebra las circunstancias espacio-temporales reales. No sólo es que la artista jamás estuvo en estos lugares, sino que tampoco vivió en ese tiempo. Espacios que ahora existen por las borrosas fronteras entre la realidad y la ficción que permite la imagen fotográfica; unas fronteras hoy tan comúnmente exploradas.”

#### 7.4.3 *La imaginación de la imágenes* – Manuel Vázquez (2001)

(VÁZQUEZ, Manuel, extraído de *Una Película de piel VII*, Galería Marisa Mari-món, 2001, Ourense, pp. 6, 9.)

“Interior y exterior, realidad y ficción son algunas de las fuerzas opuestas que intentan ser conciliadas en las de esta exposición. Visto así, parece que nos situamos dentro del laberinto de dualidades que se inscribe dentro del pensamiento metafísico de la sociedad occidental, pero lejos de esto, lo que emerge desde el centro de las imágenes de esta exposición es la relación con lo cotidiano huyendo de planteamientos abstractos y desligados de la realidad. Las dualidades aquí presentes no son más que la constatación de la existencia de una realidad “separada”<sup>1</sup>.

Lo que sí parece importante recalcar es una aproximación a la obra que tiene un carácter más vital y procesual a pesar de la existencia de ese fondo mucho mas complejo que muestra cada imagen. Precisamente por lo complejo y por que de alguna manera ya esta planteado en las fotografías, dejaremos en este texto que

<sup>1</sup> La separación forma parte, en cuanto tal, de la unidad del mundo, de la praxis social global escindida en realidad e imagen. La practica social, ante la cual se erige el espectáculo en su autonomía, es también la totalidad real que contiene el espectáculo. Pero la escisión mutila esta totalidad, hasta el punto que presenta el espectáculo como si fuera su finalidad. El lenguaje del espectáculo esta hecho con los signos de la producción imperante que son, a su vez, la finalidad ultima de tal producción. (Guy Debord. “La sociedad del espectáculo/7).

ciertos aspectos de la obra permanezcan abiertos a ideas que emergen directamente de las imágenes sin necesidad de que medien las palabras.

En contra de posicionamientos artísticos propios del arte moderno en los que, desde dentro, se analizan las propias convenciones del medio, pasando por un postmoderno que refleja en su pulida superficie el propio espíritu moderno y que nos sitúa en los márgenes de la crisis formalista, se plantea aquí en ambos proyectos la reconciliación con lo cotidiano, o si me permite, real. Se aspira a una imagen de carácter más reflexivo hacia las nociones de lo artístico y lo social. Una película de piel es significación cultural.

Se pone en duda desde las convenciones existentes sobre la noción de obra de arte, marcadas por instituciones y mercados hasta la noción misma de artista. La noción de separación, o podríamos decir dispersión, a la que hacíamos referencia con anterioridad se hace fuertemente patente en este sentido. Si dentro de un sistema de configuración del producto de mercado prima la separación, en el sistema artístico debería hacerlo la concentración.

Lo único posible entonces es habitar, como lo hace Joana Pimentel, un espacio construido de realidades separadas: la vida diaria, el arte, el artista...como un collage de elementos irreconciliables que nos hace conscientes finalmente de su carácter de ficción. O de forma análoga, como plantea la serie Mirage, fundir en la misma imagen el interior y el exterior. La realidad de nuestra cocina y la realidad de los media percibida a través de la pantalla de nuestra televisión, como intentando mostrar las dos caras de lo real. De alguna manera, la imagen fotográfica hace aflorar la ausencia de realidad lo cual resulta tan obvio y tan fácilmente aceptado porque ya se tiene la sensación de que nada es real. (Borges)

Así, si algo está perdido quizá sea aquello que entendíamos como unidad de la obra. Por no haber, parece que no hay ni unidad de representación pues todo parece concluir con la desaparición de lo representable. Este es quizá el signo de nuestros tiempos.

Pero más haya incluso de la propia naturaleza de la técnica fotográfica la realidad encuentra una nueva forma de perder peso; de la realidad congelada de la fotografía se pasa a la realidad ultracongelada de las técnicas de reproducción digital. Y este es otro de los aspectos inevitablemente a comentar con relación a la presente exposición. Ambos trabajos exploran las técnicas de digitalización de la imagen. A pesar de que finalmente son fotografías en el más estricto sentido de la palabra existe algo que las diferencia de una fotografía. La luz que a hecho

brotar las imágenes del papel fotográfico no ha sido una luz convencional sino una luz condensada (un láser) y la matriz que ha tenido que cruzar ese láser no ha sido un negativo sino un código digital.

En ambas propuestas inevitablemente se gira en torno a la idea de manipulación de la imagen. En la serie *Mirage* lo que parece un fotomontaje es la reflexión en un espejo de la pantalla de televisión. A pesar de su naturaleza digital no existe manipulación, toda la información presentada es cierta. En estas imágenes al igual que en las fotografías de interiores de Joana Pimentel nos situamos ante imágenes dentro de imágenes en su facultad de referirse a lo real.

A partir de ahora parece inevitable ver la digitalización de la imagen como una ampliación de la fenomenología del medio fotográfico a nuevas necesidades de representación, pero quizá haya que ir mas lejos, tal vez se trate de nuevas necesidades de manipulación.

Y esta precisamente es la propuesta, simular una realidad que aflora a través de una especie de imaginación de las imágenes. Se trata de imágenes que no permanecemos pasivas ante los objetos sino que se mueven y se mezclan de la misma forma que lo hacen las palabras de este texto y de la misma forma en que lo hacen las cosas del mundo.”

#### 7.4.4 *Galeria Pedro Oliveira – Alexandre Melo (1999)*

(MELO Alexandre y OLIVEIRA, Pedro, presentemente extraído de MELO, Alexandre, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Observatório das Actividades Culturais, Lisboa, 1999, ISBN 972-8488-07-6, pp. 48,50)

A galeria hoje chamada Pedro Oliveira tem a sua origem na Galeria Roma e Pavia que abriu no Porto em 1980 num pequeno espaço com um campo de possibilidades muito reduzido em termos de capacidade de acolhimento de obras. No início, a galeria apresentava características que a distinguiam como uma Galeria com uma forte vocação convivial e com uma ligação muito forte às dinâmicas artísticas e às camadas mais jovens da cidade. Mais do que uma galería com grandes ambições na área económica era uma galeria que se preocupava em acompanhar o ritmo da conjuntura cultural.

Nos primeiros anos da sua actividade mostrou sobretudo artistas ligados ao Norte designadamente Alburqueque Mendes, Gerardo Burmester (que ainda hoje é artista da Galeria), Fernando Pinto Coelho, Álvaro Lapa, ou Pedro Tudela. Isso não significa, no entanto, que a galeria tenha assumido uma programação de carácter regional, como o comprovam exposições como as de Jorge Molder, Joaquim Bravo ou Vitor Pomar.

Já no final da década de 80 a galeria faz as suas primeiras aberturas no sentido da internacionalização com exposições de Joan Fontcuberta, Francisco Leiro e Stephen Reusse.

No entanto, o grande salto na vida da galeria irá ser a abertura de um novo espaço em 1990 que, ao contrário do anterior, reúne todas as condições físicas ideais para a apresentação de qualquer tipo de exposição de arte contemporânea.

Quando em 1990 abri este novo espaço, alterando a até então denominação da galeria Roma e Pavia para o meu próprio nome, Pedro Oliveira, criaram-se condições para implementar numa actividade em parte “herdada” da família, diele-tante e afectiva, uma actuação de maior actualidade e eficácia, não descurando contudo o tal capital afectivo anteriormente alcançado.

Hoje, quando se fala da galeria Pedro Oliveira, há uma ideia de atmosfera quente (afectividade, personalização), ideia essa que se foi formando através de um gradual processo de sedimentação que teve o seu início ainda na fase Roma e Pavia, e a que, a partir de 1990, se foi juntar o factor profissionalização.

Na programação adoptada a partir de 1990 a galeria assumiu-se como uma galeria de primeiro plano a nível nacional apresentando inclusivamente várias exposições de artistas que então trabalhavam em regime de exclusividade com galerias de Lisboa, como foi o caso de Cabrita Reis, Julião Sarmento, Jorge Molder ou Pedro Proença.

Ao mesmo tempo reforçou a sua componente internacional, nomeadamente com as exposições de Dennis Oppenheim, Mark Luyten, Donald Baechler, Rita McBride, Bill Beckley ou Jonh Baldessari e com a participação regular na ARCO em Madrid a partir de 1990. Pedro Oliveira é, desde 1997, o elemento português no Comité Organizador da Arco.

Não acredito em linhas demasiadamente estreitas ou especializadas, principalmente num país como Portugal em que ainda há tanto a fazer no campo das sensibilidades. Perfiro aterme à possível conciliação entre aquilo de que gosto, e uma certa exercitação pedagógica relativamente ao público. Mas há linhas gerais, tais como uma marcada contemporaneidade e um sentido programático que, por ser possuído de características abrangentes, terá de desenvolver os seus próprios mecanismos de articulação.

#### 7.4.5 *Décollage* – Jorge Marques (2001)

(MARQUES, Jorge, “*Décollage*”, *Galeria Pedro Oliveira*, Nota de prensa, 12 Outubro, 2001, Porto.)

Uma das características que mais definem a arte do último quarto do séc. XX é o questionamento da pintura como *médium* privilegiado de representação. De resto estas questões ligadas à representação, de uma forma ou de outra atravessaram todo o séc. XX. Das primeiras experiências cubistas à nova abstracção, dos ready-made às instalações, das *performances* aos *happenings*.

Estamos perante o que parece ser essencial à arte. O que representa, como representa.

As respostas não são lineares, pois verificamos nas diferentes formas, diferentes representações. A arte é um meio privilegiado para tornar presente, representações vitais de uma ética, num sentido contrario à própria história.

O tempo histórico é implacável. O tempo da arte funciona quase como um elemento autónomo, quase contraditório, como uma lógica própria, interna, que decorre da experiência. As questões da representação decorrem da experiência, da experiência do mundo, e são hoje um factor caracterizador da contemporaneidade.

O vídeo e a fotografia nas suas diferentes formas, trouxeram para a arte qualquer coisa próximo da “experiência do lugar”, ficcionado ou não, dado como experiência de um tempo e uma ordem manipulados pelo autor. A manipulação e controlo da imagem torna-se para o autor o poder da representação, num sentido de representação ideal.

O artista, “*I and myself*”, torna-se ele próprio um “*médium*” privilegiado, não só de representação mas de experiência e denúncia.

O artista “representa-se/presenta-se”, (Presents, sala 2), como fazendo parte de representações, numa espécie de “real a ti” show.

Qualquer que seja a imagem ou a sua representação, o sentido parece ser o mesmo – do ético ao estético. Este é um sentido verdadeiramente original de reinventar uma nova lógica em relação às coisas e ao mundo.

As novas representações estão entre aquilo que é ético e aquilo que é estético, desvinculando-se do que é moral e do que é funcional; conceitos desviantes de uma arte construída por conceitos e mediada por imagens.

#### 7.4.6 *Obras* – Galeria Miguel Marcos (2003)

(*PIMENTEL, Joana, Obras* – Galeria Miguel Marcos, Nota de prensa, 6 de mayo, Barcelona.)

En su primera exposición individual en España, Joana Pimentel (Oporto, Portugal 1971) presenta trabajos especialmente hechos para el espacio físico de la galería Miguel Marcos. Para cada una de sus salas hay una serie y un pensamiento diferente defendido por la artista.

La serie “Obras Abiertas” (obras abiertas) surge de la lectura e interpretación de varios artistas, a través de una lógica espacio-temporal defendida por la artista. Su intención se hace clara en “Obras abiertas e obras fechadas”, serie inspirada en el libro de Umberto Eco “Obra Abierta” de 1962. Libro de referencia en los 60 y 70, defendía que dentro del campo de la estética ninguna obra de arte puede ser cerrada, estará siempre abierta porque sigue siempre para algún lado. Son las obras de arte que no se consideran concluidas cuando el artista las da por terminadas y donde la participación del espectador lo convierte en un co-creador.

Umberto Eco: “[...] una obra de arte, forma acabada y cerrada en su perfección de un organismo perfectamente calibrado, es igualmente abierta, con el hecho de ser interpretada de mil maneras diferentes sin que su irreproducible singularidad sea por eso modificada. Cada observación es así una interpretación y una acción, dado que en cada contemplación, la obra revive en una perspectiva original.”

En las series “Obras Escritas” Joana Pimentel presenta torsos desnudos con textos escritos a mano y nos propone un repensar sobre la noción de escultura contemporánea. A partir de esa interferencia en su propia foto aborda la anula-

ción de su reproductibilidad técnica y la filosofía del lenguaje, citando a Wittgenstein, Yourcenar y a Walter Benjamín. A través de los textos que escribe sobre las espaldas imposibilita lo que la fotografía permite, o sea, la reproducción.

La serie “Entrada na obra”, inspirada en la obra “*Entrare nell’opera*” de 1971 del artista italiano Giovanni Anselmo, está compuesta de once impresiones fotográficas en color sobre tela. Representa la voluntad de un eventual encuentro obra-artista en un espacio/tiempo que ya no existe pero en un diálogo que subsiste.

#### 7.4.7 *Fotografía como escultura – Jaume Vidal (2003)*

(VIDAL, Jaume, “Fotografía como escultura”, *El País*, Babelia, Sábado 31 de Mayo de 2003, p. 22.)

La artista portuguesa Joana Pimentel (Oporto, 1971) ha saltada a la fotografía desde la escultura figurativa. La imposibilidad de desarrollar en este soporte un trabajo que le permita expresar la adecuada dimensión realista de las cosas, le ha llevado al trabajo fotográfico al que carga de enorme dimensión literaria. Torsos de mujeres frente al mar, cuyos cuerpos sirven de papel en blanco, expresan un trabajo que quiere conjuntar clasicismo y modernidad, y pensamiento y estética. Esta primera exposición en España muestra piezas pertenecientes a la serie Obras abiertas inspiradas en el libro de Umberto Eco *Obras abiertas*, que defiende el carácter inconcluso que tiene toda creación. En Obras escritas confiere, debido a que las palabras son escritas encima de la fotografía, el carácter de obra única.

#### 7.4.8 *Joana Pimentel – Jaume Vidal Oliveiras (2003)*

(VIDAL OLIVERAS, Jaume, “Joana Pimentel”, *El cultural*, El mundo, 31 Mayo, 2003, p. 58.)

Los primeros trabajos de Joana Pimentel (Oporto, 1971) que conozco son unas fotografías digitales de interiores. Este es un universo intencionadamente *kitsch*, lúdico, deliciosamente superficial, irónico, juguetón, entre el pop y la publicidad. Ahora, en Miguel Marcos presenta obras aparentemente diferentes, pero que en realidad son el mismo tipo de trabajo. Una de las series, *Obras escritas*, muestra

en primer plano un torso desnudo, femenino, de espaldas, sobre el fondo de una marina idílica. El cuerpo, como si se tratara de un tatuaje o *pillow book*, está manuscrito por la artista con textos de Youcenar y Wittgenstein. Se diría que Pimentel ha recuperado el tema tradicional, la alta cultura, el romanticismo, la noción de belleza. ¡Sí, pero no! Sospecho que ha realizado éste último trabajo con el mismo espíritu que el de sus primeras obras de interiores pop, pero en otro contexto. Anteriormente, el contexto era el *kitsch*, ahora las referencias son la filosofía, la literatura, el paisaje, las reflexiones sobre la imagen, pero es lo mismo: un mundo de una sensibilidad excesiva, artificial... acaso también vacío. Veo a Pimentel como a aquellas jóvenes generaciones que se originan siguiendo el ejemplo de Warhol: juego con lo sagrado y lo banal, lo sublime y lo frívolo, que a uno le desorienta. Éste me parece que es el mensaje de Joana Pimentel. Una carga de profundidad cuya corrosión está en la ambigüedad entre lo uno y lo otro.

#### 7.4.9 *Obra oberta* – Sílvia Muñoz de Imbert (2003)

(MUÑOZ DE IMBERT, Sílvia, “Obra oberta, Joana Pimentel”, *Avui*, Suplement Cultura, Dijous, 26 de Juny del 2003, p. XIX.)

*Aquesta és la primera exposició individual de Joana Pimentel al nostre país, jove artista d'origen portuguès, nascuda a Oporto el 1971, en la qual presenta treballs fotogràfics pensats expressament per a l'espai físic de la galeria.*

Les sèries *Obras abertas* i *Obras abertas e obras fechadas* estan directament inspirades en el llibre d'Umberto Eco, *Opera aperta*, publicat el 1962, en el qual el teòric italià defensava que les obres d'art segueixen un camí més enllà del moment en el qual l'artista les considera concloses, tot valorant el paper que realitza l'obra com a mitjancera entre l'artista i l'espectador i la consideració d'un acte de cocreació el fet d'observar l'obra per part del receptor.

Una figura femenina amb les espatlles nues emmarcades en la immensitat del mar forma part de la sèrie *Obras escrites*. La nuesa blanca de connotacions escultòriques i clàssiques contrasta amb una grafia escrita a mà a la manera de tatuatge, en què es llegeixen textos de Ludwig Wittgenstein, Marguerite Yourcenar i Walter Benjamin, en una clara interpellació a les teories d'aquest darrer. L'element manual qüestiona el concepte de reproduïbilitat convertint en única cada imatge.

La darrera sèrie, *Entrada na obra*, basada en l'obra *Entrare nell'opera*, de l'artista *povera* italià Giovanni Anselmo permet que Pimentel pugui crear un espai a través de la fòtografia, en què creador i obra creada es trobin.

#### 7.4.10 Joana Pimentel – David Barro (2003)

(BARRO, David, *Outras Alternativas – Novas experiencias visuais en Portugal*, MARCO – Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 31 de outubro 2003 – 25 xaneiro 2004, Vigo, ISBN 84-933121-3-4, pp. 150,153.)

Si como afirma Umberto Eco una obra de arte, supuesta forma acabada o cerrada de una manera calibrada, se mantiene abierta sin perder su singularidad al ser reinterpretada de mil maneras diferentes, cobrará sentido la operación de apropiacionismo de imágenes y textos que Joana Pimentel (Oporto, 1971) viene utilizando desde hace tiempo. Cada observación funciona a modo de nueva interpretación, de nueva perspectiva, de camino inexplorado. Lo cerrado, para Eco, esconde sus fisuras pero las guarda, dejando lo acabado, lo concluso, abierto a nuevos gestos, ya funcionen como aberturas o nuevos cerramientos. El autor y posteriormente el espectador generan sus propias conclusiones: “una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una red de efectos comunicativos de una forma en que cada posible contemplador pueda reentender la propia obra, y su forma imaginada por el autor”. Así, Joana Pimentel lee e interpreta a distintos artistas cultivando su propio tiempo y espacio. Lo hacía cuando se transportaba sobre espacios donde nunca había estado (*Sobre espacios donde nunca he estado*) -habitaciones de diseño propio de los setenta decoradas con obras de artistas como Man Ray o Marcel Duchamp - y lo hace en sus *Obras abiertas* - donde se sitúa desnuda frente a la inmensidad del océano-y *Obras fechadas* - donde su figura ya se muestra vestida-.

Esa suerte de reescritura sobre la memoria, resulta más explícita en su serie de *Obras escritas*, donde escribe sobre su torso desnudo la memoria de Yourcenar, Wittgenstein o Benjamin. Es el recuerdo de lo vivido, de lo leído, la historia de sus tesis; un tanto a la manera del protagonista de *Memento*, de Christopher Nolan, que escribe frases en su propio cuerpo para recordar quien es, su propia historia. Usar el cuerpo como texto, como libro. El cine nos lo recuerda casi ob-

sesivamente en *The Pillow Book*, película de Peter Greenaway donde Nagiko, su protagonista, está acostumbrada a que su padre escriba sobre su cuerpo cada uno de sus cumpleaños, lo que le lleva de mayor a pedir a sus amantes que escriban sobre su cuerpo y a escribir su historia sobre el cuerpo de éstos. Joana Pimentel escribe con imágenes la historia del arte que descubre, a ritmo de cada hallazgo. Así, el diálogo de la obra subsiste independiente del polo espacio-tiempo, como advertiremos en *Entrada na obra*, inspirada en la obra *Entrare nell'opera* de Giovanni Anselmo.

En sus *Obras escritas*, reconocemos ‘El tiempo, gran escultor’ de Marguerite Yourcenar, un auténtico alegato reflexivo sobre la noción de escultura contemporánea: “Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida. La necesidad de refabricar una estatua completa, con miembros postizos, pudo en parte ser debida al ingenuo deseo de poseer y de exhibir un objeto en buen estado, inherente en todas las épocas a la simple vanidad de los propietarios (...) Los grandes aficionados a las antigüedades restauraban por piedad. Por piedad deshacemos nosotros su obra. Puede que también nos hayamos acostumbrado más a las ruinas y a las heridas (...) Finalmente, nuestro sentido de lo patético se complace en esas mutilaciones; nuestra predilección por el arte abstracto nos hace amar esas lagunas, esas fracturas que neutralizan, por decirlo así, el poderoso elemento humano de aquella estatuaria. De todas las mudanzas originadas por como el cambio de gusto de sus admiradores”. Y siempre, la artista con el torso desnudo, semejante al de la más común estatuaria clásica, lo que revela cierta dosis de ironía -la misma ironía que advertimos en esa recuperación del texto de Benjamin cuando la escritura anula la reproducción técnica inherente a la fotografía.

En el fondo hablamos de un ejercicio de perpetuidad de la identidad, identidad que se convierte en desdoblamiento. La fotografía digital permite cuestionar la propia existencia del tiempo, la perpetuidad de nuestra misma identidad. Conviene rescatar aquí la obra de Matthias Wähner, que en 1994 realizaba una serie de cuarenta obras tituladas *El hombre sin cualidades*, que hablan de cómo la historia no se configura a partir de una continuidad de hechos sino de la retención de una

serie de imágenes representativas que almacenamos en nuestra memoria. Wähler, tras seleccionar una serie de momentos claves de la historia, se introduce en ellos mediante un *morphing* que con posterioridad vemos en gran cantidad de programas de televisión o en populares filmes como *Forrest Gump* para enfatizar esa idea de identidad como resultado de esos sucesos o circunstancias pasadas. Wähler pasea así con John F. Kennedy, observa en primera línea el cadáver del Ché o se mantiene impasible ante el dolor de los niños vietnamitas que huyen de los efectos del napalm. Siempre con un traje oscuro que, en la mayoría de los casos, contrasta con la indumentaria o desnudez de los protagonistas. Wähler exhibe una pasividad o discreción cruel que denuncia la mentira y tergiversación a la que nos vemos sometidos diariamente por los *mass media* para tachar, en último caso, esa condición de fotografía-verdad o 'espejo de la memoria'<sup>66</sup>. Así, artistas como Vibeke Tandberg o Joana Pimentel juegan con lo cotidiano para acabar burlando nuestra inocente primera perspectiva. Lo mismo sucede con Paul M. Smith que tras ingresar como voluntario en el ejército británico, acabó por renunciar para trabajar como artista. Su serie *Artists Rifles* recrea una serie de soldados que en realidad son él mismo. Las escenas nos sitúan en trincheras y luchas de soldados repetidos que recogen, para mayor énfasis, la idea de uniformación de los miembros del ejército, con sus pelos cortados iguales, sus mismos gestos y movimientos, para alcanzar esa metáfora de cuerpo único que rehuye de toda individualidad. Esta estrategia de clonación se da en las obras de Joana Pimentel, en algunos casos de manera evidente como en su muestra *Décollage*.

La fotografía digital y sus pasos previos evidencian lo que canalizar y entender el entramado cultural y su contexto, manera de concebir el mundo y nuestra relación con éste. La fisura respecto a lo real implica reconsideraciones en los aspectos temporales o espaciales y en nuestra interpretación de la identidad. Las tecnologías digitales alteran el estado tradicional de las cosas y significan un paso más en la creciente importancia del espectador respecto a la obra de arte, una obra de arte que ya no concluye sino que permanece abierta, de interpretación libre. La extensión, o mejor, suspensión del tiempo permite una mirada crítica sobre la realidad, no sólo del artista sino también del espectador. No sólo la obra permanece abierta, también su cuestionamiento, como en la ambivalencia suspensiva de la fotografía cinematográfica o ese exceso de realidad que permiten las recientes herramientas digitales.



