

DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO

EPILOGO SOBRE LA SENSIBILIDAD
"POSTMODERNA"

Simón Marchán Fiz



AKAL/ARTE Y ESTETICA
<i>Director</i>
JOAN SUREDA

Maqueta: RAG

Reservados todos los derechos.

De acuerdo a lo dispuesto en el art. 534-bis, a), del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Simón Marchán Fiz, 1986
Una primera edición de esta obra
apareció (1972) en la editorial
A. Corazón, Comunicación,
Madrid

2.ª Edición, A. Corazón, 1974
3.ª Edición, Akal, 1986
4.ª Edición, Akal, 1988
5.ª Edición, Akal, 1990
6.ª Edición, Akal, 1994
Para la presente edición,
corregida y aumentada

© Ediciones Akal, S. A., 1994
Los Berrocales del Jarama
Apdo. 400 - Torrejón de Ardoz
Madrid - España
Teléfs. 656 56 11 - 656 51 57
Fax: 656 49 11
I.S.B.N.: 84-7600-105-3
Depósito legal: M. 20.979-1994
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

Simón Marchán Fiz

DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO

(1960-1974)

Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»

Antología de escritos y manifiestos



*A Alberto Corazón y el Equipo
Comunicación*

Prólogo a la tercera edición

Cuando en los albores de la pasada década aparecía *Del arte objetual al arte de concepto*, no aspiraba sino a ofrecer un balance de los años sesenta y sus aledaños en los setenta. Tras anteriores análisis sobre la *Fenomenología de la pintura moderna* (1972), a través de los filones que se deslizan del impresionismo a la abstracción, la ampliación a los últimos confines cronológicos pretendía ante todo ahondar en la poética de cada tendencia, forcejeando por sintonizar con el panorama artístico internacional. La convergencia de una información positivista no siempre puesta de manifiesto y la obsesión fenomenológica por retornar a las obras mismas se veían complementadas por una voluntad de rebasar los sociologismos o las estrechas fronteras del realismo en boga. Con ello no se traslucían sino las preocupaciones metodológicas del momento ya fueran el estructuralismo o la estética, semiológica, y los estímulos de la estética en la vía abierta, entre otros, por W. Benjamín y G. Della Volpe.

De una manera entonces larvada, las sucesivas obras artísticas eran tomadas como «un medio de reflexión», que partía de un conocimiento profundo de las mismas y acababa por erigirse en su propia teoría. Ahora bien, en el fondo ésta no consistía tanto en una «reflexión» sobre las obras cuanto en un despliegue del espíritu en las mismas. No aspiraba, pues, tanto a valorarlas, en la acepción habitual del juez artístico, cuanto a poner al descubierto un método para perfeccionarlas y completarlas a partir de su estructura interna y sus relaciones inmanentes. La reflexión, en suma, se gestaba en la forma de cada obra, aunque de un modo un tanto paradójico sintiera la necesidad de tender vínculos con las demás y con su contemporaneidad extraartística.

Tal vez uno de sus más reconocidos aciertos fue el propio título, pronto adoptado cual consigna de un quehacer o palabra de orden de lo que acontecía o tenía que suceder en el mundo de las artes. Más por accidente que por previsión era así encumbrado a texto legitimador de lo nuevo, viéndose envuelto en ese huracán que fue nuestro «conceptualismo». No es de extrañar, pues, que en algunos momentos quede bañado por un extendido «radicalismo de izquierdas» que, cual enfermedad infantil del marxismo y vanguardismo, inunde también algunos de los juicios emitidos.

En pleno torbellino de ese huracán se gestó la segunda edición ampliada que ahora se ofrece sin modificación alguna al lector. Sin forzar el distanciamiento, me da

la sensación de releer un ensayo ya clásico sobre el período, fácil presa de correcciones y críticas, con todo lo que ello acarrea de sedimentación y de clausura, pero que, a falta de otras osadías, rezuma el clima que se respiraba en las artes del período.

Sería en consecuencia malévolos enjuiciar su salida a la luz pública desde las desgastadas claves de otrora, como no menos gratuito resultaría abordarlo en la hodierna coyuntura a partir de las palabras de orden que presidían la actividad artística del corte histórico analizado. No tiene, pues, sentido alguno evocar ni ahuyentar fantasmas tiempo ha desvanecidos. Por otra parte, el trato con la contemporaneidad filtra con intensidad el sentir romántico invocado: el arte, en cuanto una idea cuya posesión nadie es capaz de acaparar, como un todo infinito en perpetua ebullición, se despliega de un modo paulatino, pero ininterrumpido, en el tiempo, configurándose a partir de los materiales de cada momento finito.

Relativismo e historicidad de las cristalizaciones artísticas, auspiciados tanto por los románticos, la estética hegeliana o Baudelaire, como ante todo por la propia experiencia, que, desprovistos de toda mixtificación idealista, nos alertan sobre la fatuidad de pretender encerrar en un sistema crítico la versatilidad artística. Providencia ésta que, entonces como ahora, viene intrigándome, sobre todo si se repara en que uno de los rasgos distintivos de la modernidad respecto a la forma del clasicismo, petrificada en el ser, en lo finito, es precisamente su zambullirse en el devenir, en el despliegue «infinito» de las capacidades artísticas. Con todo, resulta curioso observar cómo, aunque tiempo ha se da por superado lo normativo o se reitera la voluntad por apartarse del sistema, las preferencias críticas son proclives inconscientemente a devenir operativas, clausuran la historia artística en aras del ajuste de sus piezas.

Posiblemente, con el fin de evitar una clausura semejante, me ha parecido oportuno añadir un epílogo sobre la presente condición en las artes. No tanto para relatar la historia de los años más recientes, de la que apenas se levanta acta en algunas notas, como para rastrear su posible genealogía en los horizontes de una modernidad plural. Asimismo, la antología de escritos y documentos aportará nuevos materiales para la comprensión de un arco temporal que se extiende desde finales de los cincuenta hasta los eventos más recientes.

Valladolid, a 15 de diciembre de 1985.

Nota a la segunda edición (1974)

Sorprendido gratamente —como puede suponerse— por el rápido agotamiento de la primera edición en poco más de un año, hacia septiembre de 1973, se me presentaba una doble alternativa para la segunda. Lo más cómodo para mí hubiese sido reeditar la primera tal como estaba. Pero he preferido optar por lo más incómodo. Aunque hubiera limado muchas asperezas de la primera y segunda partes, las he dejado intactas tanto por razones editoriales como porque sigo estando de acuerdo en lo fundamental con la redacción originaria. Sin embargo, la tercera precisaba de una reestructuración y ampliación. Tanto por las exigencias de los temas tratados como, sobre todo, por deferencia a los lectores, me pareció más oportuno corregir y extenderme en lo que quedó literalmente esbozado y ahora se ha configurado con más nitidez. A pesar de ello no renuncio a seguir considerando a estas páginas como una introducción al tema. Esto debe quedar muy claro.

En la parte modificada, aunque el esquema metodológico continúe fundamentalmente vigente, el lector podrá advertir ciertos matices diferenciadores respecto a las otras dos. Si en ellas había, tal vez, un cierto abuso e incluso indisimulado entusiasmo por las aporta-

ciones semióticas, obedecía a varias razones, y, por otro lado, no se ocultaban otras procedencias metodológicas e ideológicas. En cualquier caso, la actitud metodológica respondía a la necesidad sentida de encauzar e imponer un cierto orden al caos y cacao del metalenguaje crítico habitual de nuestro país —salvo las excepciones preceptivas—. Y si en algún momento se hubiera producido la impresión de extrapolar acríticamente conceptos lingüísticos o semióticos, se trataba de algo que traicionaba mis propias intenciones y convicciones, pues el hallar lo *específico de cada manifestación* con los instrumentos más apropiados era la premisa constante. Frente a los metalenguajes críticos intuicionistas, impresionistas, arbitrarios, «literarios», se reaccionaba con una preocupación —a veces tal vez con excesivo celo— por aproximarse a lo específico con los procedimientos metodológicos más aptos. Esto, naturalmente, tiene sus riesgos. Y, ante todo, la experiencia de estudiar tendencias tan distintas dentro de sus similitudes y coetaneidad, refuerza la idea de que, como ya indicaba, apoyado en Della Volpe, cualquier interpretación metalingüística sólo tendrá sentido en función de las obras y fenómenos artísticos particulares, problemáticos, acudiendo a

abstracciones determinadas, históricas. Por ello, a pesar de que no se haga mención constante de ejemplos —entre otras razones porque editorialmente no ha sido posible satisfacer las sugerencias totalmente justificadas de ofrecer las reproducciones pertinentes—, mis análisis parten de un conocimiento minucioso de las obras en cuestión. Incluso, para evitar malentendidos, he ofrecido más ejemplos, corriendo el riesgo de su inutilidad sin su reproducción. La diversidad señalada exige una flexibilidad constante y una atención a lo específico, sorprendente para mí mismo, pues es evidente que una tendencia como el «pop» o el arte «cibernético» o cualquier faceta de la desmaterialización obedecen a diferentes premisas estilísticas, operacionales y epistemológicas, aunque tengan como horizonte la misma «totalidad social».

Las investigaciones actuales se detienen tanto en la obra y en la pluralidad de la lectura de sus diferentes estratos como en sus génesis desde diversas aportaciones interdisciplinarias. Cada vez me parece más evidente la necesidad de superar el estatismo, la sincronía heredada de la pasada moda estructuralista. Y creo que una investigación dogmática y literalmente semiótica de la obra de arte es insuficiente, incluso cuando atiende a la pluridimensionalidad, y, por otra parte, está muy lejos de haberse aclarado en sus términos. Por este motivo, ya desde la primera edición, he acudido a otros instrumentos que contribuyen a comprender otros ángulos, la génesis tanto en su sentido psicogenético como históricosoocial. Tratándose de las artes visuales me parecen de gran relevancia las aportaciones de la psicología de la percepción y en general las diversas ramas de la psicología, y cada día tienen más importancia las de la cinésica, prosémica, topología,

así como la metodología dialéctica. Todo ello va dirigido a esquivar, por un lado, los residuos estructuralistas y formalistas en su sentido más peyorativo y, por otro, las tentaciones sociologistas y deterministas. La sociología del arte no puede hacerse desde fuera, sino desde dentro, es decir, a partir de la propia especificidad del signo artístico. El arte no es sólo un reflejo o expresión de una realidad dada, sino, al mismo tiempo, un configurador desde sus posibilidades. Precisamente éste es uno de los aspectos más acentuados por las experiencias más recientes, sobre todo por las de las dos últimas partes. Frente a la pasividad e instrumentalidad a que se está viendo sometida la práctica artística por el actual sistema social, frente al predominio descarado del valor de cambio en los productos culturales y artísticos, estas manifestaciones intentan subrayar, por los más diversos medios, el carácter activo y configurador, reivindicando la especificidad así como su valor de uso estético-social. A pesar de sus reales o posibles frustraciones, estas alternativas afloran en el dominio artístico como un movimiento social específico que tiende a una transformación cualitativa de la práctica burguesa del arte. No debe extrañar que encuentren todos los obstáculos tanto por sus propias contradicciones internas como por los condicionamientos objetivos. Y así como sus momentos de negatividad frente a lo «establecido», a partir de su especificidad no permiten hablar de determinismos ciegos, del mismo modo sus posibles asimilaciones o «fracasos» sugieren que las condiciones particulares de una emancipación de la actividad artística no pueden desentenderse de las condiciones generales de la emancipación social.

Madrid, mayo de 1974.

Simón Marchán Fiz

Del arte objetual al arte conceptual

I. TENDENCIAS Y SUS POÉTICAS

Nuestra operación de recorte histórico no es arbitraria o gratuita. Las artes plásticas abandonan, a partir de 1960, el informalismo introvertido de la década anterior y, con ello, las últimas estribaciones de poéticas que respondían a modelos decimonónicos de índole romántico-idealista. Las nuevas tendencias, por una parte, reasumen propuestas germinales de los constructivismos de los años veinte, explicitando y tematizando su desarrollo en atención a las actuales condiciones objetivas de producción. Por otra parte, las nuevas gramáticas visuales y convenciones iconográficas de la civilización de la imagen inciden sobre las artes plásticas, provocando un florecimiento de las tendencias representativas, desplazadas de la «vanguardia» durante la década anterior. Así, pues, *se insinúan dos alternativas iniciales: mientras unos movimientos profundizan en la renovación sintáctico-formal* —de un modo con frecuencia unidimensional—, *otros articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas*, dedicando menor atención a la sintáctica de las formas. En ambos casos se impugnan numerosas convenciones estilísticas, tanto de la «abstracción» como de la representación tradicional.

Ambas alternativas desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición —sobre todo, pintura y escultura—, e incluso —*en una tercera alternativa*— *se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto*.

Las tres partes en que se dividirá este trabajo atienden a esta triple perspectiva: reaparición de tendencias icónicas o representativas, desprestigiadas desde el surrealismo (I parte); reacción anti-informalista en el campo «abstracto» y viraje hacia los neoconstructivismos (II parte), y planteamientos que desbordan el estatuto existencial de la obra y las nociones tradicionales del objeto artístico (III parte).

En alguna ocasión se ha insinuado que en el arte actual *la teoría ha sustituido a la iconografía tradicional*. En efecto, en función del arte contemporáneo se han constituido las críticas y, sobre todo, las poéticas. La poética no debe entenderse como pretexto para hacer literatura barata a expensas de las obras visuales. Intenta aclarar el proceso total del fenómeno artístico, posee un sentido operacional, que abarca la teoría y la praxis de cada tendencia. No es caricatura teórica, sino la comprensión explícitamente reproducida de una obra o un grupo de

obras. Es necesario abandonar las categorías legadas por la reflexión estética sistemático-romántica. La crisis de la estética de herencia especulativo-romántica coincide aproximadamente con la crisis del arte tradicional (1920-1925). Su fracaso se debe al empleo metódico de hipóstasis y abstracciones genéricas. Parece correcto acudir al método de abstracciones determinadas, históricas. La teoría y, por tanto, *la poética sólo se presentan adecuadamente en función de los objetos y los fenómenos artísticos particulares, problemáticos*¹. Por esta razón, las presentes reflexiones tienen permanentemente en cuenta y como premisa el conocimiento histórico concreto de las obras estudiadas.

Dada la abundancia de objetos, admitidos convencionalmente como obras artísticas, los he agrupado en *tendencias*. La variedad y rápida innovación aconseja no hablar de estilo en el sentido relativamente estable de la tradición. El estilo es sustituido por la noción más dinámica de tendencia, apoyada en el concepto moderno de *modelo*. La complejidad numérica e innovativa de las obras puede reducirse a un orden, a una cuantía de previsibilidad y redundancia. Esta reducción a modelos se entiende como una constatación de similitudes *técnico-expresivas* —temática del nivel material del canal informativo de la obra—, *formales* —lo que denominaremos temáticas de orden— y *significativas* —nivel de denotaciones, connotaciones, su uso pragmático, así como su inserción en la totalidad social—, que una obra singular tiene en común con otras. Los modelos describen determinados grupos de obras en unas relaciones determinadas de pertinencia y los rasgos comunes a las diversas obras en sus di-

versas dimensiones. Así, pues, el modelo como procedimiento operativo reduce las obras singulares a diversos parámetros, a lo que denominamos *tendencias*.

Esta reducción a modelos y el estudio de la poética de cada tendencia no es una simple decisión metódica, sino impuesta por las exigencias de los objetos histórico-artísticos particulares, así como por la propia teoría. No se trata de negar la historia de los artistas y de sus obras. También nos alzamos contra la frecuente disociación formalista entre obra y realidad social, siendo así que la obra es un resultado de procesos formativos mediados socialmente, así como contra los intentos de separar la praxis artística de su teoría. Desde el momento —crisis de los lenguajes artísticos tradicionales— en que se instaura el principio de la constitución de estructuras se alteran las relaciones de la teoría y la praxis artística. La obra se convierte en el punto de partida de una reflexión más amplia que remite continuamente a la misma obra. Esta emerge en el marco de teorías, como valor confirmatorio de concepciones y modelos teóricos. U. Eco señalaba ya en 1963 que «en el arte moderno el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta»².

Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la «abstracción» se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites —como en el arte conceptual—, *donde prevalece la teoría sobre el objeto*. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. Tan necesario

¹ Cfr. Galvano DELLA VOLPE: *Problemas de una estética científica*, en *Lo verosímil, lo fílmico y otros ensayos*, págs. 45, 59

² Umberto Eco: *La definición del arte*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970, pág. 255.

como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos. En las últimas manifestaciones, desde el «minimalismo», «arte povera», y aún más desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. *Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada.* En ello se acusa la transición de la *estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual.* Esta es la explicación del título impuesto a esta exposición.

II. REFLEXIÓN SEMIÓTICA

Las presentes reflexiones están marcadas por las investigaciones de la *semiótica* o *semiología*. Aceptan ciertas aportaciones sintácticas, tanto del estructuralismo como de la teoría de la información, pero tienden a una síntesis superadora de su *sincronía* a través de una apertura a las *dimensiones diacrónicas y dialécticas* de la semántica y la pragmática. La consideración de la obra como signo intermediario entre su productor y su consumidor inserta el arte —manteniendo su especificidad— en las teorías de los lenguajes. La reflexión, por tanto, se detiene en el análisis del lenguaje artístico específico, implícito en cada obra o grupo de obras, es decir, en cada tendencia.

Bajo esta consideración semiótica atiendo básicamente a las tres famosas dimensiones: *sintáctica, semántica y pragmática*. La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico —los repertorios materiales—, modelos de orden entre sus elementos —*sintaxis*—, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales —*semántica*— y ejerce influencia, tiene consecuencias en

un contexto social determinado —*pragmática*—. Es, pues, un subsistema social de acción.

En el marco semiótico haremos uso frecuente del término *código*, que se ha convertido en una categoría central. *El código no es una entidad ontológica o psíquica, sino un fenómeno cultural y social.* Define un sistema de relaciones como algo aceptado por un cierto grupo o sociedad en una época y lugar determinados, es un modelo de convenciones comunicativas. Daremos relevancia a la distinción entre *códigos fuertes*, relacionados especialmente con las denotaciones, con los iconos o imágenes en el sentido habitual, y los *códigos débiles*, centrados en el sentido y las diversas connotaciones. Tanto los primeros como los segundos no son algo natural, sino que denuncian un carácter social de *convencionalidad*. En cada tendencia, la investigación se detendrá en el estudio de estos sistemas de convenciones, presentes y reguladores de las diferentes dimensiones.

III. INNOVACIÓN Y OBSOLESCENCIA

Desde 1960 se exagera un fenómeno relevante en el arte contemporáneo: el abanico de tendencias y subtendencias. Las innovaciones se han sucedido sofocantemente. El conocido crítico H. Rosenberg³ ha señalado que el *valor de lo nuevo* es el valor supremo que ha emergido en el arte de nuestro tiempo, y que la novedad está determinada por el poder social y la pedagogía. El mismo advertía en 1967: «El énfasis sobre ciertos modos en un momento dado está determinado por las relaciones públicas del arte y la influencia de las condiciones sociales predominantes»⁴.

³ Cfr. *The anxious object*, New York, Grove Press, 1961, pág. 37.

⁴ Harold ROSENBERG: *Defining Art*, en BATT-COCK: *Minimal Art*, pág. 299.

Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la *innovación* es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso a la «*libertad creadora*» explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una *verdadera revolución moderna* como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de las «vanguardias» o cuando se ha pretendido una identificación confusa entre vanguardia artística y política, siendo que la vinculación real continúa siendo una posibilidad y, con frecuencia, una fórmula retórica.

La innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura-super estructura del sistema social del capitalismo tardío. La innovación está afectada por otras determinaciones. Destaca, en primer lugar, la incidencia de los *modos productivos* y la transformación de las formas artísticas bajo las *actuales condiciones de producción*. Esto ha afectado de un modo especial a las *tendencias tecnológicas*. Las técnicas productivas, sobre todo la electrónica, informática, cibernética, etc., han repercutido en la transformación de técnicas y formas artísticas. Y ello en un sentido doble: *objetivo*, o transformación por las nuevas técnicas de los canales físicos tradicionales del arte, exacerbación de los géneros híbridos, promiscuidad de las artes, etc., y *subjetivo*, o influencia en la organización total de nuestros sentidos.

Desde la perspectiva de las relaciones

productivas sugiero que la *obsolescencia*, como categoría psicológica concreta, incide sobre el ámbito artístico. En las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos. La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la *obsolescencia planificada* que afecta a las actuales relaciones de producción. Los intereses del mercado en una sociedad en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la *moda*. Sabemos que ésta influye en las alteraciones de la norma estética y se convierte en un factor importante de la sociología del gusto. Ahora bien, la moda no es primariamente un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria.

En unas sociedades como las nuestras, en las que las obras artísticas son consideradas preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su *valor de cambio*, las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento pende de los intereses del mercado. Esto se acusa más que nunca desde la entrada en escena —a partir de 1962-1963— de los americanos, que imponen una obsolescencia planificada. Esta es directamente proporcional a la disminución de la vigencia de un producto. Los americanos, compradores hasta entonces en el mercado francés, empiezan a adquirir y vender arte americano. Tienen a imponer una «*tradición de lo nuevo*» gestada en los Estados Unidos. Los resultados están a la vista: desde estas fechas, la mayoría de las tendencias, aunque no se ori-

ginen, son consagradas o etiquetadas en los EE. UU.: pop, óptico, «nueva abstracción», «minimalismo», superrealismo, «Land art», arte conceptual. Se salvan algunos intentos europeos, sobre todo franceses: «neofiguración», «nuevo realismo», cinético, figuración narrativa, etcétera. En la década de los años sesenta se pone de manifiesto un colonialismo artístico, inédito hasta entonces, que guarda estrecha relación con el colonialismo económico más amplio. Nos agrada o no, las innovaciones se localizan en el mundo anglosajón, y especialmente en los EE. UU., o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos. La relevancia innovativa viene condicionada y concedida por la influencia de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc. Esto explica la dependencia voluntaria o involuntaria de los demás países, que veremos reflejada en cada tendencia, y la dificultad de soslayar estas influencias.

IV. ESPECIFICIDAD DE SUS LENGUAJES

Sin embargo, esta incidencia real de la obsolescencia planificada no debe generar en un *sociologismo vulgar* o en un *economismo*. *La inserción en la totalidad social concreta de estas tendencias no impide el análisis específico de sus lenguajes en el marco de su autonomía relativa*. El propio lenguaje estará marcado por estas múltiples mediaciones. Pero, en todo caso, en la consideración del arte como mercancía debe *acoplarse, pero no identificarse, la forma económica del arte y su contenido específico estético y social*. *Esta no-identificación permite su estudio como lenguaje y posibilita los análisis pertinentes*. Por consiguiente, es necesario tener en cuenta la función económica, el predominio *concreto histórico* de su determinación formal como mercancía y distinguirla de la naturaleza específica y del contenido social del signo artístico.

De otro modo, caeríamos en un puro determinismo. Desde la propia descodificación del texto de cada obra sus partes integrantes están estructuradas de un modo polifuncional y se reciben polivalentemente o como polisema. Por este motivo, el significado no puede recibirse de una manera unívoca y determinista.

En consecuencia, para evitar malentendidos, distingo claramente que una cosa es la determinación de la innovación artística en su forma económica y otra distinta su especificidad lingüística y sus contenidos sociales. Esto no obsta para que veamos cómo en cada tendencia la primera faceta esteriliza con frecuencia los logros de la segunda o a veces la precondiciona unilateralmente.

«*Del arte objetual al arte conceptual*»⁵ es una *primera aproximación, una introducción al arte desde las fechas indicadas*. Reduzco intencionadamente las referencias e información históricas y las cargas eruditas de los nombres con objeto de centrarme en las diversas poéticas⁶. La bibliografía escogida atiende con preferencia a los aspectos históricos y remito en todo momento al conocimiento de los hechos concretos como premisa indispensable de mis afirmaciones.

⁵ Estas reflexiones tienen su origen en el curso programado en la Sección de Arte (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense) durante 1970-1971: *La última vanguardia 1960-1970: Historia y estética*. En aquella ocasión presté atención a la información visual e histórica sobre la interpretación teórica. Ahora me parece más oportuno alterar los términos, en atención a la escasez de esta clase de investigaciones.

⁶ Uno de los problemas graves del país es la inexistencia de obras con carácter informativo. Para paliar parcialmente esta laguna, hago breves y nunca completas referencias a las figuras más destacadas de cada tendencia, siendo muy consciente de que no están todos los que son.

111
112
113
114
115

I. De la neofiguración al realismo crítico y social

social
reaction

La nueva figuración y el retorno a las imágenes

Desde una perspectiva semiótica, el informalismo reflejaba de un modo indeterminado la relación del hombre con su naturaleza biológica y social. En sus consecuencias connotativas e ideológicas le apartaba del mundo de sus intereses concretos. Su actitud solipsista le fortalecía en una defensa apasionada, en ciertos casos patológica, de un yo enfrentado a su sociedad, contestatario en una especie de vitalismo romántico. Pero este ímpetu formal e ideológico —valioso en sus momentos iniciales— se academiza de tal modo hacia finales de los años cincuenta que la histeria gestual o los conflictos matéricos se convierten en una receta apropiada para un gesto elegante de belleza o una exploración esteticista de la propia materia. En este agotamiento —que requeriría más amplios análisis— sintáctico, semántico y pragmático se inserta, por una parte, la *nueva figuración* y, por otra, la *reacción constructivista*, como veremos en la II parte.

Hacia 1960, los entusiastas de la norepresentación —y eran la mayoría de los críticos de la vanguardia— denuncian los primeros síntomas neofigurativos. Destaca, por ser conocido en los más diversos ámbitos, G. Dorfles¹, quien creía superada definitivamente toda forma de

pintura o escultura neonaturalista o neorrealista, a no ser en sus aplicaciones a las «artes utilitarias». Ni Dorfles ni ninguno de nosotros podíamos sospechar que la década de los sesenta se encargaría de contradecir radicalmente estos juicios.

I. AMBIGÜEDAD DEL TÉRMINO

1. El término *nueva figuración* o *neofiguración* se caracteriza por su ambigüedad. El término «figura» es mucho más amplio que el de «representación». En este sentido, todo arte es «figurativo», en especial desde el punto de vista perceptivo en la oposición perceptiva ya clásica entre la figura y el fondo. Sin embargo, su utilización artística desde 1960 supone la relación con la forma de un objeto, es decir, con la representación

¹ «Digo y lo repito todavía que yo juzgo no sólo inactual, sino superada definitivamente —al menos para nuestro ciclo cultural— toda forma de pintura y escultura retratista y paisajística que reasuma y refleje modelos ochocentistas, naturalistas, neorrealistas.» *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, pág. 153. (Hay edición castellana citada en bibliografía.)



J. Pollock: *Retrato y un sueño*. (c. 1953).

icónica en el sentido de la imagen. Por consiguiente, conscientes de su imprecisión, continuamos empleando la terminología convencional establecida.

La nueva figuración, en una *primera acepción amplia*, reintroduce la relación de la obra artística, en cuanto signo, al *objeto*. Este objeto representado, a quien hace alusión la obra, es denominado *objeto designado*. En segundo lugar, la relación instaurada es *icónica*, es decir, la obra neofigurativa es un signo que imita su objeto, esto es, posee por lo menos un rasgo común con el mismo, por ejemplo, la figura o forma. Lo icónico implica una similitud, una coincidencia con el objeto en ciertos rasgos o propiedades, aunque sólo sea en uno. Asimismo, en calidad de signo icónico, la obra neofigurativa es un signo *sustitutivo*.

Para comprender la variedad de tendencias neofigurativas —que constituyen los capítulos de esta I parte— es necesario insistir en el hecho de que la relación icónica entre la obra —*significante*— y lo representado —*significado*— es una *relación de semejanza*. Ahora bien, la semejanza no es nativa ni es un fruto natural del pensamiento intelectualista, es decir, de la asociación. El criterio de se-

mejanza es *relativista, perceptual y varía con el umbral de percepción*². Esto explica que la nueva figuración no se limite a una tendencia y que, por tanto, en un sentido amplio se refiera a todos aquellos movimientos que desde 1960 han reintroducido la representación icónica. En otras palabras, las diversas tendencias neofigurativas han configurado de nuevo un modelo de relaciones entre fenómenos gráficos, homólogo al modelo de relaciones visuales que formamos al percibir, recordar o conocer el objeto representado. La nueva figuración, como todo arte representativo, ha vuelto a reproducir algunas condiciones de la percepción. Y, en consecuencia, reinstaura *códigos perceptivos y de reconocimiento*, selecciona aspectos pertinentes o rasgos propios de similitud desde un cierto punto de vista, desde una intencionalidad concreta.

La *variedad de tendencias* neofigurativas se apoya en el *relativismo del criterio de semejanza*. Y como consecuencia de esta propiedad la propia iconici-

² Cfr. E. VERÓN: *Conducta, estructura y comunicación*, pág. 169.



W. De Kooning: *Excavación*, 1950.

dad posee diversos grados. La *gradación de la iconicidad* ha sido subrayada ya desde Ch. Morris³. Más recientemente, M. Bense⁴, bajo la denominación de «*semioticidad*» —*Semiotizität*—, la considera como una función semiótica secundaria, referida a la relación del signo al objeto. Así, pues, la diferencia de tendencias neofigurativas se explica semióticamente atendiendo a los diferentes grados de iconicidad o semioticidad que encontramos en las diversas manifestaciones desde 1960. En consecuencia, por

ejemplo, será muy diferente la iconicidad de las obras de F. Bacon que las de un Rosenquist, un Warhol o un Pearlstein.

2. *La neofiguración como regresión.* Tras la noción amplia se cobijan varias actitudes. A. Pellegrini ha indicado con acierto que en ocasiones ha servido para cubrir con «capa nueva a los reaccionarios del arte»⁵. En este contexto se mueve la amplia gama de «neos-ismos» que remiten a tendencias anteriores a la abstracción. Una muestra de esta actitud, a pesar de que algunos resultados se han encargado de invalidar sus premisas, la

³ Cfr. *Signos, lenguaje y conducta*, pág. 44.

⁴ Cfr. *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, págs. 39-41.

⁵ *Nuevas tendencias de la pintura*, pág. 193.

encontramos en el Premio Marzotto-Europa. Los textos introductorios de 1968, preparados por Jos W. de Gruyter, J. P. Hodin y otros, denuncian el interés por la figuración de todos los tiempos y, de modo especial, por la de primeros de siglo. Hodin se ha referido a que «el arte humanista es la forma más idónea de nuestra tradición europea... Si el término arte debe conservar su significado y su esencia sobre los logros de nuestra herencia artística, debemos volver a proponer la diferencia entre el arte expresivo y humanista y el arte decorativo y utilitario»⁶. Las bases de este premio, el más importante de pintura figurativa desde 1967, favorecen a los pintores contemporáneos que «dan prueba de independencia, originalidad y personalidad, proponiendo de nuevo la expresión artística que constituye la herencia de la cultura universal». Los antecedentes se encuentran en la exposición «Nuevas imágenes del hombre», organizada por P. Selz en 1959 y con ciertas influencias de los estudios del historiador J. Gantner⁷.

Partiendo de una posición estricta del término puede abocarse a ciertos resultados regresivos similares a los enunciados anteriormente. Un crítico español, entusiasta de H. Sedlmayr, insinuaba ya desde 1959 la superación del informalismo y advertía que la neofiguración tenía como premisa la existencia de aquél. Pero, enfrentándose a las tesis de V. Sánchez Marín⁸, niega el carácter neofigurativo a las tendencias del «ultrarrealis-

mo reporteril», crónica de sociedad —intento de «resucitar al realismo socialista»—, pues «cuando un artista se mete a sociólogo siempre es previo abandono del arte»⁹. Estas afirmaciones, de claro contenido reaccionario y acientífico, tienden a invalidar o frenar tendencias que no sólo han cuestionado la representación, sino también la realidad representada —como sucederá sobre todo en el «pop» y en los diversos realismos críticos o de reportaje social.

Cualquier interpretación regresiva o subordinada a ciertos prejuicios y códigos estilísticos del humanismo clásico descuida la naturaleza semiótica de la representación visual, el carácter icónico del signo artístico y su inserción a nivel iconográfico de connotaciones simbólicas en el entorno histórico-social. No existe contradicción en el hecho de que el arte problematice la realidad a través de la representación, ni que ésta constituya una amplia unidad de significados y que cada uno refleje diferentes niveles de la realidad, sin que sea necesario el «previo abandono del arte». En términos semióticos, «la suma de estos significados parciales, que se agrupan progresivamente en unidades superiores, es la obra como *complejo total* de significados»¹⁰.

Resumiendo: el término pintura neofigurativa o nueva figuración posee en una primera aproximación un sentido ambiguo y complejo. Afecta a todas las tendencias que han reinstaurado la repre-

⁶ En *Premio Marzotto-Europa, La pittura figurativa in Europa*, Milano, 1968, sin página.

⁷ Cfr. Peter SELZ: *The new images of man*, The Museum of Modern Art, New York, 1959; Joseph GANTNER: *Shicksale des Menschenbildnisses*, Bern, Francke Verlag, 1958.

⁸ V. SÁNCHEZ MARÍN señalaba con acierto en 1965 que las nuevas tendencias representativas «no tienen como fin último problematizar la representación sino problematizar la realidad. *El representativismo en el «pop-art» y en la «nueva figuración»*, Aulas, núms. 32-33 (1965), pág. 212.

⁹ Cfr. M. GARCÍA-VIÑO: *Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968, págs. 162, 164. La conclusión final esclarece la posición: «Lo que a nuestro juicio... otorgaba sus primeras cartas credenciales a la nueva figuración era el hecho de que, a su través, la pintura moderna entroncaba de nuevo, decididamente y sin la menor concesión al esteticismo, en esa corriente del arte que es *siempre la misma a pesar de todas las evoluciones de los estilos*», *ibidem*, pág. 164.

¹⁰ Cfr. J. MUKAROVSKY: *Arte y semiología*, pág. 62.

sentación icónica. *El relativismo del criterio semiótico y perceptivo de semejanza y sus diferentes grados de iconicidad han determinado la diversidad de tendencias neofigurativas.*

3. Estas tendencias poseen ciertos rasgos comunes. A nivel de la materialidad y de los canales físicos no se ha dado una transformación radical de los soportes tradicionales. Mayores innovaciones sintácticas se han advertido en la división del espacio y en su narratividad, sobre todo desde la influencia formal ejercida por los códigos visuales de los diferentes «mass-media». Las técnicas de representación han dejado atrás los residuos informalistas y se han decidido por técnicas claramente distanciadas.

Desde un punto de vista *significativo*, la reintroducción de iconos e imágenes fue muy tímida en sus primeros momentos, permaneciendo ligada a la indeterminación informalista. Paulatinamente se fue enriqueciendo de connotaciones explícitas, referidas a realidades sociales concretas. Basta señalar la temática humana aislada inicial y la tematización posterior de unidades iconográficas, de temas con mayor fuerza simbólica y participativa en el seno de las diferentes sociedades. La explicitación de connotaciones repercutió de un modo inmediato en los niveles pragmáticos de las relaciones de las obras con los espectadores.

Como veremos, en la evolución general de las tendencias representativas desde 1960 el *signo icónico ha sido un pretexto* para la formación de signos simbólicos o significados más complejos socializados: mujer —icono— y mujer Marilyn Monroe de Warhol —signo simbólico o unidad temática—. La tematización de una gama variada de signos simbólicos ha dado lugar a un amplio desarrollo de la *semiótica connotativa* o parte que relaciona las unidades temáticas artísticas con la historia de las diversas sociedades de nuestro tiempo. La

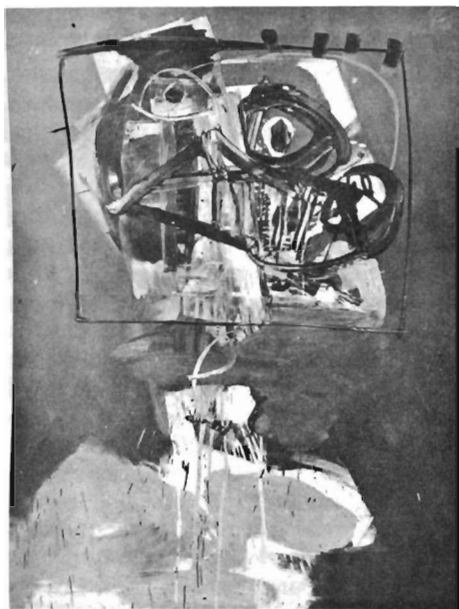
reintroducción icónica ha impulsado nuevos sistemas históricos de connotaciones o iconografías. Estas, como sabemos por la historia del arte y la semiótica, son las convenciones temáticas propias de un contexto social y están determinadas históricamente.

La evolución de la representación ha tenido una doble vertiente. Desde la perspectiva semiótica, el primer paso fue el cultivo del signo icónico, que genera en un desarrollo de la semiótica connotativa desconocido desde el siglo XIX. Desde el ángulo perceptivo y genético, la iconografía, en especial desde el «pop art», ha progresado dirigida e informada por el juego de operaciones activas del artista. Su carácter icónico se subordina cada vez más al aspecto operativo del pensamiento que le liga a la praxis del sujeto humano como ser histórico. Los estudios de la genética están mostrando que la *imagen posee un carácter estático inicial* y que su elaboración no se debe a la sola percepción, sino a un «*juego de imitaciones interiorizadas*»¹¹, dirigido por las operaciones intelectuales que son capaces de formar los *signos simbólicos de la semiótica connotativa*. Así, pues, tanto desde una perspectiva semiótica —su transformación en símbolo— como desde los resultados genéticos —significante de la inteligencia conceptual—, la imagen icónica artística apunta hacia la racionalidad y la imagen-concepto. *Y esto explica la posibilidad de problematizar simultáneamente la representación plástica y la realidad representada.*

II. SENTIDO ESTRICTO: NEOFIGURACIÓN COMO TRANSICIÓN

La neofiguración en el sentido estricto fue una transición entre el informalis-

¹¹ Cfr. PIAGET INHELDER: *L'epistemologie de l'espace chez l'enfant*, París, P.U.F., 1948, págs. 16-17.



A. Saura: *Julieta*, 1959.

mo y las tendencias representativas ulteriores. Recupera la representación icónica, acudiendo todavía a muchos procedimientos y elementos informales. La personalidad subjetiva del artista continúa operando sobre el mundo de los objetos, reconstruyéndolo, reformándolo. V. Sánchez Marín, el crítico que entre nosotros profundizó más agudamente en la tendencia, escribía en 1964: «Creemos que en el fondo de lo que estamos llamando "nueva figuración" —y que no es otra cosa que las formas más recientes adoptadas por el expresionismo— existe la necesidad de concretar el entorno social del hombre, de configurarlo de alguna manera, sin renunciar a los hallazgos plásticos aportados por el informalismo»¹².

En efecto, no se puede comprender

¹² Cfr. *Catálogo de Fraile, Martín-Caro, Medina, Vento*, Galería Zora Tyler, Madrid, 1964.

históricamente la neofiguración en sentido estricto desligada de las fuentes del informalismo. La neofiguración, en este sentido estricto, es una de las tendencias de mayor desarrollo en España. Mientras en América o en Europa se efectuó un rápido desplazamiento hacia figuraciones más explícitas, como el *pop* o «nuevo realismo», en España perdura hasta 1965, indecisa y con nostalgia de abandonar la herencia del glorioso informalismo español, pleno de reconocimiento internacional. Así, pues, si en el extranjero fue una etapa pasajera, en el panorama español alcanzó una relevancia peculiar. En todo caso, no fue un fenómeno exclusivo de nuestro país.

1. En 1962, el conocido crítico Clement Greenberg llamaba la atención sobre este período de transición. Refiriéndose a las famosas «*Pinturas de mujeres*» —1952-1955— de W. De Kooning o a ciertas obras de F. Kline —posteriores a 1953—, denomina estas experiencias «*representación sin hogar*» —homeless representation—, en cuanto emplea «fines abstractos, pero continúa sugiriendo elementos representacionales»¹³. Greenberg alude también a la obra primeriza de J. Johns o Wols en Europa, mientras Dubuffet o Fautrier habían iniciado la figuración del «bajorrelieve furtivo». Podemos considerar como puente de unión entre informalismo y nueva figuración la obra del grupo Cobra, De Staël, Dubuffet, E. Vedova y, sobre todo, lo que J. Claus ha agrupado bajo el término de «*modelo dudoso*»: Wols, De Kooning, Antonio Saura y Hans Platschek¹⁴. En el contexto español, V. Aguilera Cerni ha insinuado que la «hipótesis de la nueva figuración estaba implícita en la acti-

¹³ GREENBERG: *After abstract expressionism*, en GELDZAHLER: *New York painting and sculpture 1940-1970*, pág. 361.

¹⁴ Cfr. J. CLAUD: *Theorien zeitgenössischer Malerei*, págs. 107 y sigs.



A. Jorn: *En la orilla desconocida*, 1963.

vista figuración informal de Saura»¹⁵. En efecto, Saura había vislumbrado desde 1959 la actitud abstracta y figurativa ante la obra.

En el ámbito internacional, el crítico y artista Hans Platschek es sin duda quien suscita más deliberadamente la neofiguración desde 1959. La nueva figuración, en el contexto informal, no era una excusa sino un resultado del proceso creador: «Llegar del material a la figura quiere decir, en primer lugar, que traigo nuevamente de un modo consciente mi visión al cuadro, porque el cuadro como portador de material exige mi «inventario imaginativo»¹⁶. Las líneas de Jorn, Appel o De Kooning se agrupan en cabezas, ojos, narices, dan lugar a un signo icónico, etc., pues «las figu-

ras se desprenden como resultado de una acción pictórica, no como excusa para la acción pictórica... El resultado es un cuadro que plantea preguntas y al que, a la inversa, se le pueden plantear preguntas, un signo interrogativo en el sentido literal del término»¹⁷. Estas afirmaciones, desde un punto de vista perceptivo, nos remiten a la provocación de configuraciones de «buena forma» y a la instauración de *procesos de identificación y reconocimiento* a partir del material.

Esta corriente subterránea emerge progresivamente en la «nueva figuración», aunque no siempre rompe de un modo definitivo con la premisa de necesidad de una expresión total. Sin duda alguna, Francis Bacon —nacido en Dublín en 1909— es el pionero y principal representante de esta tendencia. A pesar de la influencia ejercida sobre el «pop» inglés, ha permanecido una figura aislada en el panorama de la pintura europea figurativa. El estilo deforme de sus figuras discurre paralelo con los contenidos significativos de terror, violencia, aislamiento, angustia, etc. La presencia de sus obras produce una experiencia opresiva. La pincelada amplia, las contorsiones de los miembros no se disocian de los contenidos expresivos. Las figuras engendran el espacio como prolongación de sí mismas¹⁸.

Ya he indicado que la neofiguración es la salida del informalismo. A pesar de que en su prehistoria se movía en el

¹⁷ *Ibid.*, pág. 189.

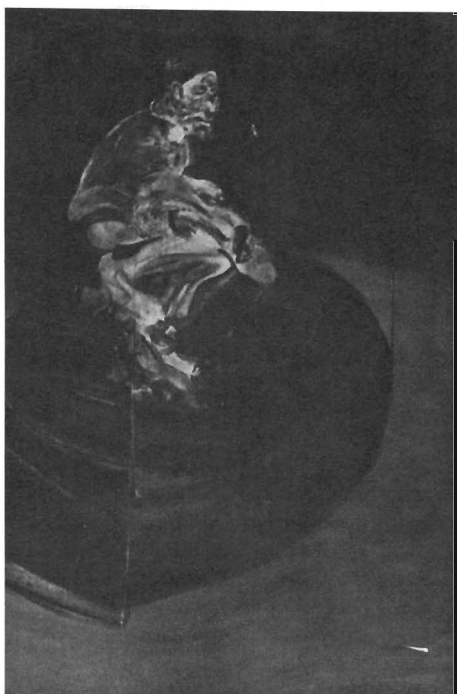
¹⁸ Otras figuras han sido Horst Antes (1936), M. Pouget (1923), J. Lebenstein (1930), nuestro A. Saura. Como insinué, la «neofiguración» tiene amplio desarrollo en España de 1960 a 1965. Destacaron, entre otros, Grupo Hondo: J. Genovés (1930), J. Jardiel (1923), F. Mignoni (1929), y G. Orellana (1933) planteó programáticamente la cuestión desde 1961. Miembros del «nuevo espacialismo»: A. Fraile (1930), A. Medina (1924), J. Vento (1925), J. Martín-Caro (1933-1968), además de figuras más independientes, como J. Barjola y F. Somoza.

¹⁵ *Iniciación al arte español de la posguerra*, pág. 111.

¹⁶ *Bilder als Fragezeichen*, pág. 124.

terreno ambiguo de la no-representación y la figuración e incluso lo afirmaban a veces sus representantes —Jardiel o Mignoni—, clarificó su postura como representación, pues de lo contrario permanecía atada a las contradicciones propias de la indeterminación informalista. Tenía razón Genovés cuando afirmaba en 1961: «Aunque mi técnica actual se identifica con las experiencias del informalismo, como su fin es distinto, presiento que pronto derivará hacia nuevos campos»¹⁹. Sin embargo, durante varios años la neofiguración española —más que ninguna otra— vivió una contradicción denunciada por Sánchez Marín en los siguientes términos: «La contradicción fundamental de esta tendencia, que al proponerse un arte figurativo se propone, a fin de cuentas, un arte representativo, consiste en que su morfología es consecuencia de las experiencias plásticas llevadas a cabo por el informalismo»²⁰.

2. La obra neofigurativa aprovechó la composición caótica, desordenada, propia del informalismo. Ahora bien, la introducción del objeto representado le exigía una cierta lógica de convenciones gráficas e icónicas sin las cuales no podía existir como representación. La composición neofigurativa conjugó los polos de la figura y del lugar que ocupa en el espacio. La figura representada, generalmente aislada, engendra su propio espacio. En la exposición indicada del «nuevo espacialismo», tanto Sánchez Marín como A. Crespo definieron con suficiente claridad esta creación del espacio: «expresión plástica de un espacio vital en que las figuras confirman su existencia, emergen y surjan, ocupándolo» —Sánchez Marín—, o «se pretende que la fi-



F. Bacon: *Hombre vestido de rojo sobre dosel*. 1962.

gura sea capaz de crear su propio espacio. Es decir, que el espacio sea una emanación de la figura, una especie de apéndice de ésta» —A. Crespo.

La reintroducción del objeto representado o signo icónico supuso un replanteamiento del problema espacial, base de toda representación gráfica. La pintura neofigurativa responde a una faceta muy concreta de una fenomenología no sólo del espacio puramente pictórico, sino también del humano. Al mismo tiempo, resucita la discusión sobre el *espacio pictórico-representativo*, puesto entre paréntesis tras el auge de la abstracción.

El espacio pictórico de esta tendencia no implicó un retorno a la ordenación euclidiana. Hoy sabemos, tanto desde la ciencia como desde la psicología perceptiva, que la creencia en las intuiciones métricas euclidianas como forma única

¹⁹ Catálogo de Expos. «Grupo Hondo», Galería Nebli, 1961.

²⁰ Catálogo de «nuevo espacialismo» en la Galería Tyler, l. c.

de organización espacial es un producto cultural histórico. El espacio pictórico tiene como primera propiedad la *multiplicidad de estructuras espaciales* —como se ve en la historia del arte en general y del moderno en particular, desde el impresionismo al cubismo—. El espacio no sólo es un medio donde existen objetos figurados, sino que revela ciertas propiedades del cosmos natural y humano. Apropia significaciones explícitas o difusas de la experiencia espacial humana. A este espacio le corresponden variadas formas de organización. La euclidiana es una de las estructuras espaciales geométricas que, con la participación activa del sujeto, traduce el espacio físico-objetivo.

La *neofiguración* abandona la métrica euclidiana y se interesa por *traducciones no-euclidianas, en especial las topológicas y proyectivas*. Las relaciones espaciales de estos espacios son de contigüidad, vecinaje, separación, desarrollo, etc. Y estas relaciones hallan su equilibrio en leyes primitivas de organización espacial: segregación, sucesión, proximidad, interioridad-exterioridad, sin que exista un sistema general de referencias y distancias. Como consecuencia, denunciamos elementos proyectivos en la identificación del objeto representado. Su *presencia* se impone según los rasgos fisionómicos individuales. Como podemos apreciar en la mayor parte de las obras neofigurativas, en especial en las de Bacon, abundan las relaciones deformantes, tanto *interfigurales* —de figura a figura— como, sobre todo, *intrafigurales*—relación de unas partes a otras de la misma figura.

Los fenómenos topológicos y proyectivos se relacionan genéticamente con el *espacio sensorio-motor y perceptivo*. El espacio sensorio-motor precisamente es indisoluble de la centración sobre el cuerpo. El espacialismo vital de las obras neofigurativas, subrayado por los diversos críticos, se asemejaría a lo que en biología se ha denominado «*espacio activo*»

—según el biólogo J. von Uexküll—. Si con los ojos cerrados movemos libremente nuestros miembros, nos son conocidos estos movimientos tanto en su dirección como en sus dimensiones. El campo de acción del movimiento de nuestros miembros es este «espacio activo» que parece presente en las deformaciones neofigurativas. Así, pues, la figura humana en el espacio neofigurativo se relaciona con el mundo exterior como algo hacia lo que se proyecta con timidez, poniendo en primer término la *espacialidad del propio cuerpo* y de sus miembros, ligada directamente a la motricidad. Esta traduce a un lenguaje visual las impresiones cinestésicas y las articulaciones del movimiento.

La figura representada en una obra neofigurativo-expresionista genera su propio espacio vital gracias a su carácter dinámico. Su espacialidad no es tanto de *posición*, como ocurre generalmente en los objetos exteriores, sino de *situación*, de un desarrollo de sus acciones. En estas obras se instauró una dialéctica entre el espacio corporal y el espacio exterior, donde el primero es el fondo sobre el que puede aparecer el objeto como fin de nuestra acción. Como han demostrado las figuras deformadas de F. Bacon, en la acción y en los movimientos del cuerpo

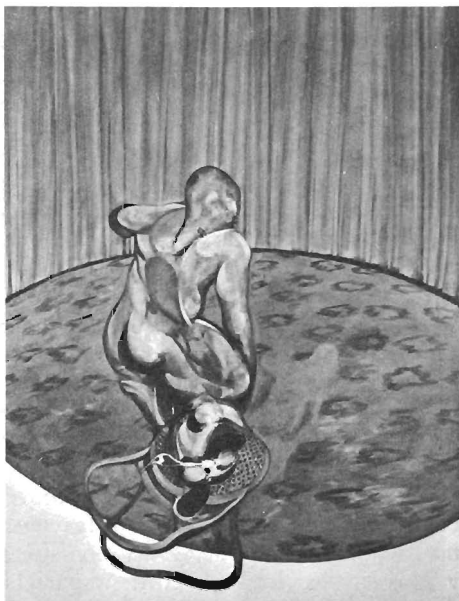
H. Antes: *Pareja con pájaro*, 1965.



es donde se satisface mejor la espacialidad del cuerpo, como ha señalado la fenomenología perceptiva. Entre nosotros, Martín Caro y Somoza fueron tal vez quienes mejor investigaron el cuerpo como generador del propio espacio activo de acción.

3. Las peculiaridades a nivel sintáctico no permitieron desarrollos complejos en las imágenes icónicas. Aún más, cuando en el ámbito de los iconos lucharon por salir de la indeterminación informalista mediante los códigos perceptivos y de reconocimiento. La dependencia de los contenidos respecto a los medios lingüísticos del mensaje se manifestó con más claridad en la elección y trato de los temas iconográficos. La nueva figuración se centró primariamente en la figura humana aislada, sin aparentes relaciones contextuales, desprovista en general de connotaciones históricas y sociales, oscilando entre la subjetividad y la objetividad. En 1961, por ejemplo, el Grupo Hondo pretendía configurar desde dentro la «madeja incomprensible e inexplicable», la huella de la figura humana —Genovés—, «el núcleo» —Jardiel—. Creo que Bacon, a través de sus numerosos retratos históricos y actuales, fue tal vez el único en desarrollar una semiótica connotativa, por limitada que haya sido si la comparamos con movimientos ulteriores, debido en gran parte a su independencia frente al informalismo. Pero en líneas generales, y sobre todo en nuestro país, la neofiguración no se vio nunca libre de las ataduras de la indeterminación informalista. La ambigüedad de sus signos icónicos es paralela a las indecisiones y dudas entre su tendencia *autocéntrica* —centrada en el propio sujeto— y la *alocéntrica* —interesada por el objeto representado.

4. Desde las diferentes perspectivas la neofiguración debe considerarse como el paso de transición entre el polo infor-



F. Bacon: *Hombre levantándose de una silla*, 1968.

malista de la década de los años cincuenta y la nueva representación posterior, una representación interesada cada vez más por las realidades representadas y deseosa de liberarse de las indeterminaciones lingüísticas y significativas. La neofiguración fue una tendencia ambigua en las diferentes dimensiones, a la que se acogieron actitudes diversas y contradictorias. A diferencia de otras tendencias representativas, y salvando la obra de Bacon, creo que la neofiguración en general, y la española en particular, no logró clarificar la situación del individuo aislado en la sociedad. Sánchez Marín apuntaba en 1965 que «no ha logrado definir las características de nuestra sociedad, mostrándose a este respecto bastante confuso y confundido» —el movimiento²¹—, mientras que para Aguilera

²¹ *El representativismo en el «pop art» y en la «nueva figuración»*, Aulas, núms. 32-33 (1965), pág.21.

Cerni «no ha podido configurarse como tendencia y se ha quedado convertida, bien en un repertorio de intentos personales neofigurativos o bien en una continuidad de la indeterminación informal con algunos ingredientes neofigurativos»²². Subrayo que Bacon fue casi el único que ha introducido las connotaciones concretas, pero puede considerarse muy bien como una figura aislada.

En España la mayoría de nuestros artistas neofigurativos, cuando empezaron a relacionar su problemática con la realidad social, debieron renunciar a las ambigüedades sintácticas y semánticas y acudir a connotaciones concretas. Pero desde este momento, daban la espalda a la neofiguración y pasaron a englobar en mayor o menor medida las filas del realismo crítico o de las figuraciones esteticistas. Ya algunas obras de Genovés, como los relieves, las manos enguantadas de Mignoni o las formas simbólicas de clases sociales determinadas de Somoza tendían a conectar con el medio ambiente circundante. A partir de

1964-1965 derivó al abandono de las convenciones formales y unidades significativas del informalismo y a la introducción de unas técnicas más objetivas, todo ello reflejo de más profundas transformaciones en la propia realidad social. La transición de la neofiguración al realismo crítico en España no puede entenderse como un mero fenómeno estético ni como un empeño de clarificar la representación, sino en atención a los contenidos y significaciones originadas en y transmitidas a un contexto socioeconómico y cultural determinado. De cualquier modo, y pese a todas las posibles indeficiencias y limitaciones, no debe descuidarse el papel histórico protagonizado por la nueva figuración como primera salida al indeterminismo subjetivista de las tendencias informales. Podemos decir que ya nacía condenada a una vida transitoria, sin poder cristalizar como tendencia relevante. Pero por muchas innovaciones que haya sufrido la representación ulterior, sería injusto ignorarla y pasar por alto su significación histórica.

²² *Catálogo de Genovés*, Dirección General de Bellas Artes, 1965, sin página.

El «pop», arte de la imagen popular

El venerable crítico inglés Herbert Read, en un ataque frontal al «pop art», plañía: «Tomar en serio sus adefesios significa caer en la trampa que nos tienden. Nos obligan a mostrarnos solemnes con tonterías, a pinchar globos de juguete con escalpelos»¹. Numerosas voces apocalípticas en las más diversas latitudes han coreado su condenación. P. Selz, J. Canady, Max Kozloff, L. Picard y otros nombres más cercanos han proclamado esta decadencia de nuestra civilización, esta nueva vulgaridad, producto secundario del capitalismo competitivo. Y, sin embargo, precisamente por todo ello, el «pop art» es uno de los fenómenos artísticos y sociológicos que mejor refleja en sus lenguajes e ideología la situación del capitalismo tardío. Sin entusiasmos ni codenas apresuradas, merece un estudio serio y detenido, crítico y distanciado.

I. LO «POP» Y LA IMAGEN POPULAR

El desgastado término «pop art» hace referencia a la expresión inglesa «popu-

lar art», propuesta en 1955 por Leslie Fieldler y Reyner Banham². La expresión se refería a un amplio repertorio de imágenes populares, integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los «comics», etc., es decir, por el repertorio icónico de la cultura urbana de masas. Hollywood, Detroit y Madison Avenue —centros clásicos de la producción de películas, automóviles y publicidad— producían la mejor cultura popular, que era aceptada como un hecho y consumida con entusiasmo. En sus orígenes, el término no posee, pues, un sentido crítico, en cuanto no se relaciona con el análisis y defensa de intereses de las clases sociales inferiores. Tampoco nos remite a la concepción *romántica e idealista*, es decir, al «arte del pueblo», a los objetos producidos por el pueblo anónimo sin autoconciencia ni intención estética. Esta noción presupone la teoría romántica del asentimiento y el pueblo como conjunto homogéneo. Por otra parte, está ligada a una estructura económica agraria y preindustrial.

¹ *Orígenes de la forma en el arte*, Buenos Aires; Ed. Proyección, 1967, pág. 207.

² Cfr. L. FIEDLER: *The middle against both Ends, Encounter*, agosto (1955); R. BANHAM: *Machine aesthetics, The Architectural Review*, núm. 17 (1955).

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. La noción de *masas* no se entiende sólo en un sentido *cuántico, numérico*. Ni mucho menos en la acepción despectiva de *modelo gregario*, próxima a Max Scheler y Ortega y Gasset. Tampoco es suficiente la *noción microsociológica*, en cuanto la masa es una de las manifestaciones de sociabilidad o maneras de estar ligado el individuo a la totalidad social. Las masas supondrían el tipo microsociológico de mínima intensidad de fusión. Esta es débil y afecta a las manifestaciones superficiales de las relaciones del individuo con la colectividad. Si el «pop art» se asocia a la cultura urbana e industrial es porque entre masas y sociedad existe una relación dialéctica: las condiciones de producción de las masas, su origen, se identifican con las condiciones generales de producción. Es decir, las nuevas condiciones y relaciones de producción industrial en el sistema capitalista han creado estas nuevas agrupaciones sociales. Las masas, pues, no sólo dependen de la producción, sino que se fundamentan en el modo de cómo producen los individuos. Por otra parte, la extensión de los productos a las masas es condición de supervivencia del sistema social subyacente.

La *cultura de masas* es un fenómeno histórico concreto de nuestra época, determinado por los siguientes factores: producción en masa propia de los modos productivos industriales, el público-masa en el sentido ya indicado y unas relaciones de producción con una necesidad competitiva de estimular el consumo. La *imagen popular* se inserta en este contexto. Es producida en masa y para las masas. En segundo lugar, se distribuye y comunica según las técnicas de los diferentes «mass-media» citados. Y en su distribución está regida por las leyes

competitivas y de concurrencia de las sociedades clasistas. En esta última determinación alcanza relevancia el *consumo*, palabra mitificadora que encubre el hecho de que los procesos productivos se revolucionan incesantemente, sin que ello influya demasiado y en la misma proporción en las relaciones productivas. Esta nota ha definido a las «*sociedades de consumo*».

Los primeros movimientos ingleses de la imagen popular afloran entre 1950-1960, justamente la época en la que, según destacados economistas, como Sweezy o Baran, irrumpe la sociedad de consumo. Por este motivo, *la cultura y el arte de la imagen popular son con toda propiedad la superestructura de las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío*. Esta es la causa del apogeo en el mundo anglosajón, en especial en los EE. UU. Y esto explica el hecho de su casi inexistencia en España y que hayan asomado algunos síntomas a medida que ciertas capas sociales traspasaban los umbrales del subdesarrollo.

El «arte popular» presenta en la coyuntura reciente un doble aspecto: *arte popular de masas y arte popular de élite*. Esta bifurcación parece alimentar una contradicción, pues la contraposición con la cultura artística superior, clasista, ha sido un rasgo esencial del arte popular tradicional. Por su parte, el arte de élite, como arte de minorías, ha combatido y negado la cultura de mayorías. Con el «pop» elitista parece que en cierto modo se ha mitigado esta clásica contradicción, pues es comprensible solamente bajo el presupuesto y la vitalidad del arte popular de los diferentes «mass-media». Los elementos de este último son, a nivel sintáctico y semántico, el horizonte que han presupuesto de un modo u otro los artistas del «pop» de élite.

Sabemos que tradicionalmente los artistas de élite imponían las normas artísticas, que de este modo traducían las convenciones estilísticas y simbólicas de

las clases dominantes. El arte superior era la fuente renovadora de normas estéticas socialmente imperantes. En la actualidad da la impresión de que se han invertido los términos de la cultura artística, en cuanto que en apariencia bebe en las fuentes del arte popular. Ahora bien, a pesar de este espejismo, la configuradora de convenciones continúa siendo, en última instancia, la clase dominante. Lo que ocurre es que la situación presenta una dialéctica complicada. Se constata que las nuevas clases de capitalismo tardío monopolista no tienen verdadero interés en la alta cultura. Y si lo tienen, es como residuo superestructural, como divertimento y tanto en cuanto se inserta, no lesiona o no se sale de los cauces de su manipulación. Esta sociedad, según la conocida frase de Marcuse, «invalida la alta cultura» de la tradición. La cultura artística superior no sólo es contradictoria con la propia realidad social en su reducción a una minoría, sino que incluso su carácter elitista sólo es apropiado como *valor de cambio* para el orden establecido, pero no como medio de control manipulador y distribución a escala masiva. De todo ello se desprende que la imagen popular de los diferentes «mass-media» no es popular en el sentido que responda a los intereses de la mayoría, sino que con más frecuencia y en general es una *falacia de lo popular*.

Sólo explicitados estos presupuestos, es posible tratar de la influencia de la imagen popular sobre el arte de élite en la tendencia «pop» de vanguardia. El *arte de minorías se subordina de este modo a la presencia del arte de masas*. Los presupuestos son los productos de masa y de consumo de la «*affluent society*» y su mentalidad consumista. En el país que alcanzó su máximo desarrollo, en los EE. UU., su apogeo es paralelo con la legendaria era Kennedy —1960-1964—, a pesar de que contradijera los ideales de su «*high society*» y el movimiento popular fuera «*anti-new-Frontier*». Pero

como la nueva moda «pop» movía el dólar, la «*high society*» no tenía de qué preocuparse y no sospechaba amenaza alguna. Por su parte, la nueva industria vio un campo experimental de nuevas técnicas de propaganda y «*advertisement-Research*», como indicaba el presidente de la Philip Morris. El «pop», *cultura del capitalismo tardío*, se ha extendido en proporción a la coca-colonización. Las técnicas y temáticas de las imágenes de masas han sido el horizonte que han presupuesto de alguna manera los artistas «pop» de élite. Por otra parte, la cultura popular ha despertado toda la gama de categorías estéticas como el Kitsch, lo «camp», lo «sub» y otras, que merecerán un atento estudio en otra ocasión.

II. EL «POP ART» COMO TENDENCIA DE VANGUARDIA

El «pop art» de élite tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y banales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo. Apropia el amplio repertorio de elementos populares extraídos del panorama de objetos de uso que nos envuelven.

Históricamente encontramos algunos antecedentes en obras de Boccioni, Severini, Carrá. El dadaísmo de M. Duchamp —«*ready made*»—, Picabia, Schwitters, los fotomontajes de Heartfield y otros son considerados como precedentes inmediatos. Se tropieza con algunos ejemplos en la «nueva objetividad» alemana o en el surrealismo, así como en la propia tradición americana de los años veinte: G. Murphy, Ch. Demuth, Ch. Sheeler, etc.

La célula del «pop» de élite es el *Grupo Independiente* —IG— del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, fundado en 1952 y en el que destacó el artista R. Hamilton. En 1955 organizó la exposición de imágenes fotográficas



R. Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* 1956. Primer fotocollage del «pop art».

«Hombre, máquina y movimiento». En 1956, en la Whitechapel Gallery de Londres, tuvo lugar la muestra «*This is Tomorrow*», en donde Hamilton expone un «collage» que ha sido considerado como la primera obra «pop»: «*Just what is it that makes Today's Homes so Different, so Appealing?*». El año «pop» inglés por excelencia sería 1961.

Si las primeras formulaciones aparecieron en Inglaterra, su consolidación fue un fenómeno típico americano. La prehistoria «pop» americana se extiende hasta 1962, año de su consagración. En 1961 las galerías Green y Leo Castelli empiezan a promover la tendencia y R. Scull a coleccionarla. Tiene lugar también la exposición «*Art of Assemblage*». En 1962 aparece en las cubiertas de las revistas *Time*, *Life*, *Newsweek* y se organizaron las exposiciones *The new painting of common objects* en el Museo de Pasadena y los *New Realists* en la Galería Sidney Janis. En 1964 se consagra internacionalmente con el primer premio de pintura a R. Rauschenberg en la Bienal de Venecia. Las consagraciones pom-

posas tuvieron lugar en la 4 Documenta de Kassel —1968— y en la Hayward Gallery de Londres —1969—. Podemos agrupar la tendencia en diferentes fases y países³.

En España no recogió demasiadas adhesiones y siempre muy mediatizadas⁴. Las razones han sido de tipo esté-

³ En Inglaterra podemos señalar las siguientes fases:

Prehistoria: fase de 1953 a 1958. Destacaron: E. Paolozzi (1922) y R. Hamilton (1922). La fase de 1958 a 1961, cuya figura fue R. Smith (1931), retorna a un formalismo abstracto. La plana del *pop* inglés se aglutinó en la exposición de 1961 «*Young Contemporaries*»: P. Blake (1932), R. B. Kitaj (1932), D. Hochney (1937), Allen Jones (1937), D. Boshier (1938), A. Donaldson (1939), Joe Tilson (1928), P. Phillips (1939), P. Caulfield (1936) y otros.

En el *pop* americano distinguimos:

Escuela de Nueva York, dividida a su vez en *Del neodadaísmo al «pop»*: J. Johns (1930), R. Rauschenberg (1925), Jin Dine (1935) y los artistas del *assemblage*: C. Oldenburg (1929), G. Segal (1924), G. Brech (1925), Marisol Escobar (1930).

Etapas de mayor objetividad e impersonalización: Tom Wesselmann (1931), J. Rosenquist (1933), R. Indiana (1928), Roy Lichtenstein (1923) y A. Warhol (1930).

Escuela de California: J. Collins (1923), E. Kienholz (1927), W. Thiebaud (1920), B. Al Bengston (1934), Mel Ramos (1935), E. Ruscha (1937), J. Goode (1937).

En Canadá destacaron: A. Flint, M. Snow. En Europa cristalizó con ciertas particularidades en lo que los franceses han denominado «nuevo realismo», con un claro deseo de diferenciación respecto al americano, y que en realidad se relaciona con la fase neodadaísta del americano: J. Tinguely (1923), Yves Klein (1928-1962), Arman (1928), D. Spoerri (1930), M. Raysse (1936), A. Jacquet (1939), el residente en París Christo (1935). Con el *pop* se relacionan los italianos M. Rotella (1918), T. Festa (1938), E. Baj (1924), M. Pistoletto (1933), V. Adami (1935), M. Cerolli (1938), o en algunas etapas los alemanes G. Richter (1932), K. Klapheck (1935), el noruego O. Fahlström (1928), el belga Pol Mara (1920). Las tendencias europeas mantienen mayor dependencia formal de la tradición artística.

⁴ Tal vez los más adictos fueron C. Sansegundo (1930) o A. Ximenes (1934), ambos residentes fuera de España. Se ha relacionado, en sentido amplio, a Anzo (1931), A. Orcajo (1934), Miralda (1942), J. Gardía (1944), el grupo de Banyoles (J. Gimferrer, A. Mercader, L. Güell), E. Urculo (1938),

tico-cultural y socioeconómico. En primer lugar, el peso específico de la tradición informalista-expresionista se resiste a aceptar las técnicas populares. Pero la causa principal es la naturaleza social, pues los fenómenos «pop» sólo tienen razones objetivas en sociedades industriales de consumo, como he indicado. Los primeros síntomas «pop» obedecen inevitablemente a importaciones miméticas de la vanguardia exterior. Y cuando las condiciones objetivas empiezan a posibilitar fenómenos «pop», el cambio de una economía de subdesarrollo a una de desarrollo según el modelo neocapitalista aparece sembrado de contradicciones, pues la transición no ha sido del conjunto del país sino de alguno de sus sectores, en especial de la burguesía urbana. Esto explica el mimetismo, la ambivalencia y su desplazamiento al reportaje social y realismo crítico.

1. Relaciones con otros movimientos

Entre los problemas iniciales más debatidos figuran los que se refieren a sus relaciones con otros movimientos anteriores. Las posturas polarizan en dos sentidos: una dependencia o ruptura completa. Creo que esta alternativa no es correcta. La tendencia «pop» no ha sido la ruptura que se ha pretendido ni la identificación. Además, el «pop» nunca fue un movimiento congruente, ni mucho menos programático. Surge por una serie de afinidades estructurales sintácticas, pero sobre todo semánticas, como consecuencia a nivel de lenguaje de la introducción de técnicas y mitologías de la imagen popular. No tiene proclamas ni definiciones y, por eso, son tan acusadas

las diferencias interindividuales o de grupos.

«Pop» y *expresionismo abstracto*.—Es frecuente contraponer el «pop» como reacción al expresionismo abstracto. En ello se opone la objetividad e impersonalidad al énfasis sobre los «estados interiores» y contenidos subjetivos, autoexpresivos. Entre los ingleses o europeos no existe relación alguna. Sin embargo, en la primera fase americana de Johns, Rauschenberg y otros sabemos que proceden y se apoyan inicialmente en la «action painting». Dine puede ser el portador: «Me relaciono al expresionismo abstracto como padres e hijos»⁵.

«Pop» y *nueva abstracción*.—Algunos autores, como R. Rosenblum, B. Rose, S. Gablik, etc., lo relacionan con la «nueva abstracción» y «minimalismo» por el empleo de las técnicas «frías» —cool— y la limpieza de su representación⁶.

«Pop» y *nueva figuración*.—El «pop» afirma la continuidad de la nueva figuración. Desarrolla la dirección de la representación icónica. El lenguaje de la nueva figuración hemos visto que resultaba insuficiente en su formulación indeterminada. El mundo anglosajón pasó incluso por alto a la nueva figuración. En otros casos explicitaba lo que estaba implícito en aquella⁷. Y esto es porque, en contra de lo que algunos habían pensado, la nueva figuración no se avenía a idealizar problemas formales. Sólo tenía sentido con las experiencias comunicativas del signo plástico determinado por las necesidades concretas y peculiares de lugar y tiempo. Es ilustrativo a este respecto la relación de Bacon con la primera fase del «pop» inglés y el apoyo que

⁵ G. R. SWENSON: *What is pop art* (entrevista), *Art news*, febrero (1964), pág. 61.

⁶ Cfr. J. RUSSEL y S. GABLIK: *Pop art redefined*, págs. 10, 53.

⁷ Cfr., sobre estas relaciones, V. BOZAL: *De la nueva figuración al «pop art»*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 181 (1965), págs. 58 y sigs.

y, sobre todo A. Alcaín (1936) y L. Gordillo (1934), etc. Cfr. AGUILERA CERNÍ: *Panorama del nuevo arte español*, págs. 237-43; A. CIRICI PELLICER: *L'art català*, págs. 293 y sigs.

prestó a su nacimiento. A diferencia del americano, los ingleses son aún esencialmente subjetivos, a pesar de las analogías iconográficas. Realizan síntesis metafóricas, multievocativas.

«Pop», «dadá-pop» y dadaísmo. —En un principio, era frecuente la opinión de que el «pop» era un simple retorno al dadaísmo. De este modo, todo él se identificaría con un neodadaísmo⁸. Esta relación se acentuó tal vez con más insistencia en la crítica europea que en la americana. Ello fue debido a que los diversos juicios tenían como base las obras del «nuevo realismo francés». La relación más directa asoma asimismo en la primera fase americana, como se manifestó en la exposición «*The art of assemblage*» (1961), donde destacaban obras de Dine, Johns, Kienholz, M. Escobar o pinturas «combinadas» de Rauschenberg.

El «*assemblage*» —ensamblados— puede incluir ropas, partes de máquinas, fotografías, palabras impresas, etc., cargadas de gran dosis de significados asociativos. A veces son menos específicos en significados o están restringidos a las mismas sustancias, modos de transformación: películas, espejos, luces eléctricas, madera, etc. Los materiales iconográficos despiertan nostalgias posdadaístas o surrealistas. El «*assemblage*» rompe con la glorificación de la obra en el espacio. Puede ser colocado en la pared, en el suelo como cualquier otro objeto, sin lugares de preferencia. Ofrece diferentes modalidades en A. Kaprow, Dine, Rauschenberg u otros. Le suelen interesar partes u objetos industriales destruidos. Posteriormente derivará a lo que denominaremos más adelante el «*Schocker o Underground pop*» o «*Funk art*», ya más

relacionado con las tendencias del realismo crítico y político.

En la etapa objetivista americana se debilitan las relaciones con el dadaísmo. Mientras Dine respondía a la cuestión sobre sus relaciones con el dadaísmo: «No mucha, aunque nunca he visto motivo para reírme de este asunto»⁹, Indiana declaraba que su obra «no era una manifestación dadá antiarte»¹⁰ y, Wesselmann proclamaba abiertamente: «No tuvo nada que ver conmigo»¹¹.

Antiguos dadaístas como H. Richter, R. Hausmann o M. Duchamp han negado tal relación o se han referido a su falsificación¹². Existe una similitud al alzarse contra la abstracción del período anterior, en la adopción y alegría del empleo del «ready-made», «object trouvé», fotomontajes, «*assemblage*», etc. Pero por encima de las influencias reales —en especial del ala formalista de Schwitters— se dan diferencias significativas. En primer lugar, la mayoría de los «pop» nunca renegaron del arte en su sentido tradicional. M. Duchamp decía en 1962: «En el neodadá emplean los «ready-made» para descubrir en ellos «valor estético». Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético»¹³. Incluso el neodadaísmo es una adaptación conformista. Mientras Duchamp, por ejemplo, ofrecía un antifetichismo contra el fetiche artístico tradicional, el neodadaísmo le concede un nuevo atributo artístico e instaura el «shock» como valor en sí. El «pop» ha tenido poco que ver con

⁸ Cfr. A. KAPLAN: *The aesthetics of the popular art*, *Journal of aesthetics and art criticism*, Spring (1966), pág. 351; TAPIES: *Pop Art*, *Das Kunstwerk*, 10 (1964), pág. 31; E. T. KELLY: *Neo-dada: a critique of pop art*, *The art Journal*, Spring (1964), pág. 196; H. OHFF: *Pop und die Folgen*, pág. 9.

⁹ SWENSON: *What is pop art*, *Art news*, noviembre (1936), pág. 61.

¹⁰ SWENSON, *ibid.*, pág. 63.

¹¹ SWENSON, *ibid.*, *Art news*, febrero (1964), pág. 64.

¹² Cfr. Hans RICHTER: *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln, DuMont, 1964, págs. 209-12; HAUSMANN: *Neorealismus, Dadaismus*, en *Das Kunstwerk*, 17 (1963), pág. 13.

¹³ Cit. en RICHTER: *Dada-Kunst und Antikunst*, pág. 212.

el nihilismo y la negatividad dadaísta. No ha conferido valor trascendental alguno a la imagen descontextualizada, sino que acentúa su vulgaridad y atiende a su contexto sociológico explícito. Ha existido una relación al dadaísmo, pero con matizaciones decisivas, incluso en los momentos más dadaístas.

Como consecuencia, son falsas las afirmaciones sobre el pretendido desinterés hacia el arte. El conocimiento somero de las obras contradice esta apreciación. A excepción de Warhol, que ha declarado que «el estilo no es realmente importante», en la mayoría de los artistas se observa una tendencia a señalar teóricamente su relación con el arte en su sentido consagrado¹⁴. En los artistas ingleses y europeos este problema no ofrece discusión, ya sea Hamilton, Jones, Hockney, etc. La evolución ulterior de muchos ha sido hacia un conformismo estético perfecto, de acuerdo con las convenciones del arte superior de élite, purificando todo tipo de sospechas irreverentes.

2. Técnicas lingüísticas y de transformación

El «pop» ha cultivado la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Aunque el grupo inglés está más ligado a convenciones lingüísticas tradicionales, al cuadro, en el propio R. Hamilton y en los americanos advertimos diferentes inno-

vaciones del canal físico material. Algunas a diferentes transformaciones, han apropiado técnicas expresivas orientadas a fines de comunicación, inspiradas y probadas en los diferentes «mass-media», asimiladas por el cuerpo social como códigos no sólo de transmisión sino también estilísticos. R. Hamilton declaraba en 1965: «La búsqueda de aspectos específicos de nuestro tiempo, así como los nuevos métodos visuales que nos proporcionan nuestra imagen del mundo, han iniciado nuestros cuadros. En esto el interés continuado en los diferentes «modos de visión» a un nivel puramente técnico se alió a una fuerte conciencia artística»¹⁵. Los modos artísticos sintonizan con hábitos visivos contemporáneos. De este modo relacionan la representación con la sociedad a través de su vinculación con los lenguajes, productos de la acción social y circuitos semánticos. No sólo se refieren a unos contenidos sociales determinados, sino a las estructuras lingüísticas de la transmisión de los mismos.

La transformación de los soportes físicos se hace en función de diversos medios de reproducibilidad —cartel, serigrafía, objeto elaborado en serie— y de los medios industriales ya institucionalizados. El color hace uso de nuevas sustancias y procedimientos, del recurso a colores planos impuestos por el cartel, al empleo de un estilo claro del dibujo como configurador de la forma. Las dimensiones obedecen a la táctica consumista de ofrecer grandeza al espectador, característica compartida con la «nueva abstracción» y el «minimal».

En las obras de Oldenburg, Rauschenberg, Segal, Wesselmann y en general en las próximas al «assemblage» y «nuevo realismo» destaca la introducción de objetos comunes en su corporeidad física. Ya he señalado que los «object-trouvés»

¹⁴ Warhol, en SWENSON: *What is pop art*, *Art news*, noviembre (1963), pág. 61; Dine diría: «Hago arte. Otros hacen otra cosa», o «estoy envuelto con elementos formales» (SWENSON, *ibid.*, pág. 61); T. WESSELMANN es más explícito: «Creo que la pintura es esencialmente lo mismo que ha sido siempre» (SWENSON, *ibid.*, febrero (1964), pág. 65); Lichtenstein, en los últimos años el más destacado esteticista, apunta: «La gente, por tanto, considera que mi obra es antiarte... No siento que sea antiarte», pues para él el arte es «una percepción organizada» (SWENSON, *ibid.*, noviembre (1963), pág. 63).

¹⁵ R. HAMILTON: *Notizen zu meiner Arbeit*, *Das Kunstwerk*, 7 (1965), pág. 3.

«pop» no se identifican con los dadaístas, ya que se mueven en un contexto de intencionalidad y no exploran los elementos casuales. No obstante, en estas obras denunciamos una paradoja sobre la que han llamado la atención algunos críticos ¹⁶.

Desde un punto de vista formal, la obra asume la apariencia del objeto. Ahora, como ha señalado Sánchez Marín, «el objeto real también puede asumir la apariencia de la obra». En este momento el representativismo alcanza la situación teórica límite. De esta manera llega un momento en que no se sabe cuándo un objeto real es real o cuándo actúa en función representativa. Nos hallamos ante lo que desde J. Johns se ha denominado la «crisis de la identidad». Todo dependerá del contexto objetivo en donde se encuentre. Lo que en la tradición se llamaba componer, se limita así al acto de la elección del material u objetos apropiados de antemano. *La actividad decreciente del artista exige una actividad acrecentada del espectador*, que ya no se encuentra ante una obra configurada, sino que la debe complementar de un modo asociativo. La intención creadora o del espectador puede transformar un objeto ordinario en una obra estética con un simple cambio de contexto. El objeto, como obra de arte, dependerá de su relación a la libre decisión del espectador. En la acumulación de objetos, propia de estas obras dimensionales, deja de existir un orden estético inmanente a una estructura del objeto y se instaaura una ambivalencia entre arte y realidad. El propio material pasa a primer plano. Y de este modo se rompe con la concepción tradicional de una estructura inmanente a la propia obra.

¹⁶ Cfr. SÁNCHEZ MARÍN: *El representativismo en el «pop art» y en «nueva figuración»*, Aulas, 32-33 (1965), pág. 21; F. FROHLICH: *Aesthetic paradoxes of abstract expressionism and pop art*, *The British Journal of aesthetics*, enero (1966), págs. 17-25.



J. Johns, *Bandera americana y círculos*. (1957-58). Exposición en la Galería L. Castelli de Nueva York. Técnica mixta.

Sin embargo, han sido más frecuentes las diversas transformaciones realizadas a través de los aspectos visivos de los diferentes «mass-media» y de la influencia ejercida por éstos sobre el arte. Estas soluciones lingüísticas institucionalizadas se ven sometidas a las transformaciones del nuevo medio, propio de cada uno de los artistas.

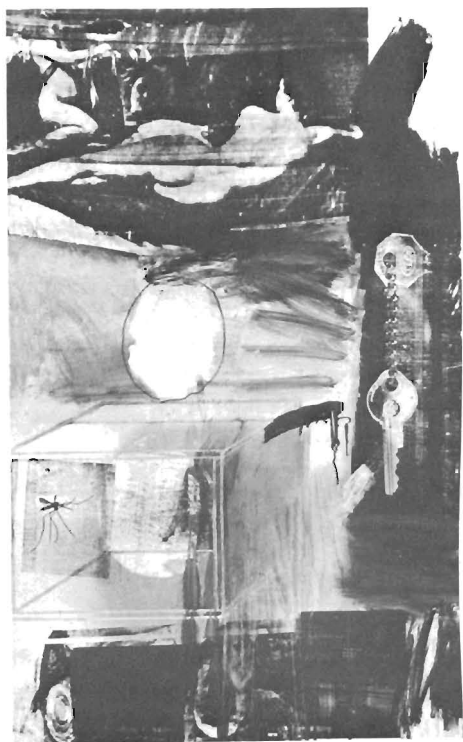
La fotografía es una primera fuente de técnicas asumidas. Inicialmente sirve para clarificar la representación, como en el «pop» inglés en general. Pero con el propio R. Hamilton, P. Blake, Paolozzi y con los americanos Rosenquist, Lichtenstein y Warhol, entre otros, alcanzan relevancia técnicas de «collage», fotomontaje y procesos mecánicos de reproducción. Ha destacado la serigrafía. La fotografía deja de ser un modelo a imitar con medios pictóricos para convertirse en un proceso donde el artista controla los estadios del desarrollo mecánico de la obra. Los procedimientos reproductivos se insertan en los procesos creativos. Para ello se acude a toda clase de obliteraciones, negativos, ampliaciones, yuxtaposiciones, etc. Ahora bien, mientras Warhol o Rauschenberg no influyen en

la estructura orgánica del objeto de la foto y consideran la fotografía reproducida como material de información objetiva, el «mec-art» europeo —P. Bury, M. Rotella, Pistoletto, M. Raysse, A. Jaquet, Bertini y otros— tiende a reestructurar la bidimensionalidad. Tuvo gran importancia como experiencia «mec-art» la sección del laboratorio de Investigación de la Bienal veneciana en 1970.

Las técnicas de reproductibilidad mecánica han planteado la cuestión de los «múltiples» en el «pop», que, por otra parte, serían la expresión más clara de los procesos industriales de la imagen popular.

«Comics».—Utilizados por primera vez en la obra *For Käte* —1947—, de Schwitters, Rauschenberg los aprovecha después en las «pinturas combinadas» en el sentido de un realismo ciudadano del desperdicio, tanto en sus elementos estilísticos como designativos. Su contenido o estructura narrativa no desempeña aún función alguna. En *Dick Tracy* —1960—, de Warhol, ya se formaliza técnica e iconográficamente como pertinente al «pop», al igual que en la serie *Superman* —1962—, de Mel Ramos. De 1961 a 1964 se convierte en el tema principal de Lichtenstein. Pero éste no se interesa por su contenido sino por la estructura formal de la viñeta aislada. Mientras Lichtenstein ha recurrido al encuadre aislado, en J. Collins o Fahlström es frecuente la relación de encuadres sucesivos. En general, la nubecilla se transforma como elemento uniforme y de equilibrio de la composición. Confiere la balanza, ausente en el «comic» original, y la unidad rítmica. Pero en cada caso particular se producen manipulaciones sustanciales.

La composición de varias fotografías deriva hacia el espacio *cinematográfico*. De un modo similar al «comic» se advierte la influencia de articulaciones espaciales de encuadres, montajes, secuencias. Las consideraciones sintagmáticas o



R. Rauschenberg, *Exile*, 1962. Técnica mixta.

relaciones entre los diferentes encuadres se traducen en divisiones del espacio, próximas a las normas de la narrativa fílmica. La mayor influencia sobre el «pop» ha sido ejercida por la escena, la secuencia o acción compleja, aunque única, que se desarrolla a través de varios lugares y acentúa los momentos esenciales. Esto puede verse en obras de Hamilton, Rosenquist, Warhol, entre otros.

El *cartel publicitario*, principal género visivo estático de la sociedad de consumo, ha sido tal vez el que más ha influido en el «pop». Reúne el inventario más sistemático de técnicas visuales. Entre las que más relevancia han tenido en las transformaciones «pop» figuran las *acumulaciones* de varios lenguajes, como puede ser: escrito-visual, pictórico-foto-



J. Dine, *Baño negro*, 1962. Óleo sobre lienzo y objeto encontrado.

gráfico, manual-mecánico, pintura-collage, etc.: en el neodadaísmo de Rauschenberg, Johns, Dine o en Wesselmann o Tilson. Abunda asimismo la acumulación por la cantidad de elementos o contenidos dispares, yuxtaposiciones de materiales —medios mezclados del «nuevo realismo francés»— o de objetos representados —Rosenquist, entre otros.

Es frecuente también el recurso a la *oposición*, agrupada en familias a nivel sintáctico o semántico. Sobresale la alte-

ración de las imágenes de su contexto, como, por ejemplo, la glorificación de obras famosas de arte en términos de imagen popular —copias de Lichtenstein sobre obras de Picasso, Cézanne o Monet, de A. Jacquet sobre Manet, Rauschenberg sobre Ingres, etc.—. La oposición da origen a la *parodia* o figura que retiene la forma o el carácter estilístico de la obra primaria, pero lo sustituye por un contenido o contexto ajeno —abunda en Rauschenberg y Rosenquist.

Una figura muy socorrida ha sido la *supresión* de elementos representados. No se trata tan sólo de la supresión de un objeto, sino de que el espectador perciba la ausencia y pueda reconstituir el objeto ausente. La supresión se traduce en *condensaciones* de una escena compleja en alguno de sus elementos característicos. Las «*Hamburguesas*» de Oldenburg condensan la referencia a restaurantes baratos, o sus «*Giant Fagends*» —1967—, colillas personificadoras del fumador. En la «*Habitación*» —1967— de Wesselmann, el cigarrillo, el cenicero, los labios y los pechos condensan figuras sexuales básicas. O las obras de R. Indiana con sus títulos libidinosos, así como otras de Dine, Thiebaud, Kienholz, etc. En Inglaterra tienen interés las condensaciones de A. Jones, Hamilton y Blake. Estas condensaciones desembocan a veces en *omisiones* totales del su-

C. Oldenburg: Escena «soft» con el propio artista rodeado de obras realizadas entre 1961 y 1967: *Alimentos* (1961-63), *Helados gigantes*, colillas, 'teléfono etc. (1962-67) y proyecto de «*Monumento para Chicago*» (1967).



jeto, como en algunas obras de Tilson de carácter letrista o los temas de Ruscha. Como figura de supresión se puede estudiar la *fragmentación*, cuyo maestro ha sido Rosenquist, quien ha desvelado las posibilidades formales y significativas de un fragmento a través de grandes ampliaciones de un detalle. Rauschenberg la ha utilizado en técnicas mixtas, «collage» de rótulos fragmentarios, hojas de calendarios, etc. En la supresión y sus variantes tiene gran relevancia el código fotográfico en su recurso a técnicas selectivas de planos —puesta en relieve y primer plano de un producto en un anuncio—, técnicas enfáticas, como la manipulación de la escala dimensional o volumétrica de los objetos.

Sin embargo, la técnica más conocida y extendida ha sido la *repetición y seriación*, en la que destacó Warhol desde sus series de M. Monroe, J. Kennedy, Flores y otras. Hoy día se ha universalizado. La repetición tiene lugar en función de la identidad de la forma, aunque puede ofrecer variaciones: mayor o menor intensidad de sombras, de colores, etc. De cualquier modo, lo repetido deviene algo estereotipado. La repetición caracteriza el nivel común de comunicación y alcanza importancia cuantitativa a nivel informativo.

Las diversas apropiaciones lingüísticas refuerzan las *funciones referenciales* de los elementos sintáctico-formales, sus relaciones a los objetos icónicos. Los objetos representados sufren intensificaciones estilísticas que favorecen las informaciones redundantes. Toda redundancia informativa se asocia con la previsibilidad y, eliminando la improbabilidad, posibilita la inteligibilidad. Las diversas técnicas apropiadas son eficaces en su empeño de comunicar con eficacia y claridad, en especial la repetición. En cuanto asimiladas previamente por el cuerpo social, facilitan a nivel sintáctico la comunicación. La redundancia se apoya en la praxis de las sociedades actuales. Y tal

vez su regularidad, su repetición de las mismas situaciones de la vida social, es una de sus bases objetivas.

Las diferentes técnicas visuales apropiadas han alterado fundamentalmente la concepción tradicional del espacio representativo. A diferencia de la nueva figuración, se trata siempre de un espacio altamente socializado y determinado no sólo por la sintáctica sino por la semántica de cada forma. Todo contribuye, desde los niveles sintácticos y formales, a la *concreción* y *univocidad* en la lectura inequívoca de estas obras.

3. *Unidades temáticas y nuevos iconos*

Las unidades temáticas del arte de la imagen popular se relacionan directamente con la sociedad de masas y de consumo. Sus imágenes icónicas se agrupan en unidades simbólicas compactas, propias de cada sociedad. Están ligadas a la praxis de los sujetos históricos, fundamentalmente a la del mundo bajo la influencia de la coca-colonización. En todo caso, desarrollan ampliamente la *semiótica connotativa* más que ninguna otra tendencia y todas las técnicas sintácticas han entrado al servicio de la misma.

El «pop» trabaja con símbolos, sus iconos ya han sido agrupados en unidades temáticas con anterioridad a la obra. Elabora una técnica próxima a la de la propaganda, donde el primer paso es la formación de imágenes que surgen ante la mera mención del producto. En esta tendencia se denuncia que el arte no reproduce «cosas» sino símbolos, resultados de la información e imágenes plásticas de los diversos «mass-media». Así, pues, las temáticas no son arbitrarias, sino que su elección está condicionada por la aceptación de las estructuras lingüísticas de transmisión y de los contenidos simbólicos presentes en los correspondientes medios de comunicación. El «pop» ha introducido equivalentes icó-

nicos de situaciones simbólicas colectivas. Ya la primera obra de Hamilton reproducía los principales ingredientes simbólicos de los «mass-media». Y él mismo declaraba en una ocasión: «El espíritu de trabajo es de tipo polémico: son cuadros de y sobre nuestra sociedad»¹⁷.

En consecuencia, el repertorio iconográfico del «pop» se ha insertado en un sistema de temas convencionalizados que no ha dependido del mismo arte sino de las sociedades en donde éste ha aflorado. Ha tematizado diversas convenciones iconográficas siguiendo diversos parámetros. En oposición a todo tipo de naturalismo, que se siente atraído por la naturaleza como el estímulo óptico más decisivo, en el «pop» lo prefabricado de las sociedades industriales se convierte casi en el único contenido temático de sus obras. La redundancia temática es un resultado de esta apropiación de imágenes preformadas. De todo ello resulta que la comprensión de las mismas exige un conocimiento del contexto concreto, en donde han ido aflorando, y tiene como nota común el recurso a tópicos, prototipos y estereotipos. A continuación esbozo algunas unidades temáticas de iconografía recurrente en el «pop»

Símbolos del «status». En las temáticas de la imagen popular abundan todos aquellos objetos que simbolizan los diversos «status» de la personalidad y de la posición social: automóviles, objetos domésticos, alimentos, viviendas, etc. Cada uno de estos objetos se convierte en un símbolo portátil de la situación de un individuo o de una comunidad. El automóvil, como símbolo portátil de la posición, ha sido frecuente en las obras de Hamilton, Rosenquist, Wesselmann, etc. Otro aspecto del «status» muy socorrido ha sido el confort doméstico: obras de Hamilton —1958-1961, 1964—, esce-

¹⁷ Notizen zu meiner Arbeit, *Das Kunstwerk*, 7 (1965), pág. 3.

nas interiores o exteriores de Hockney, ambientes domésticos de Wesselmann, Oldenburg, Rosenquist, Lichtenstein, Segal. A otro grupo pertenecerían los placeres de la comida, bebida o los vestidos: hamburguesas de Oldenburg, coca-colas de Rauschenberg, Warhol, Mel Ramos, Marisol, pasteles de Thiebaud, sopas de Warhol, etc.

Los comerciales en sentido amplio se refieren a todos los medios de publicidad y propaganda de los productos que pueden elevar el «status» social. Conociendo la relevancia alcanzada por el anuncio en la experiencia visual, no extraña su función como nuevo contenido social y elemento fetichista de la sociedad de consumo. El «pop» no ha descuidado este sector fundamental, y es frecuente el recurso temático a las imágenes comerciales tomadas como modelo. El inglés R. Smith se detuvo en los paquetes de productos por aquello de que el consumidor no juzga tanto el producto como el atractivo del envoltorio. Warhol —sopa Campbell, detergente Brillo, coca-cola—, E. Ruscha, Rosenquist, Oldenburg, Mel Ramos y otros han dedicado atención preferente a estos temas.

Los *símbolos técnicos* de la era tecnológica afloran con cierta frecuencia en las diversas fases. Quien primero utilizó esta temática fue E. Paolozzi en 1954 y la exposición de 1955 «*Hombre, máquina y movimiento*». Posteriormente, en 1962, destaca la serie de Hamilton sobre el hombre actual en su ambiente tecnológico. Cercano a él se hallan algunas obras de Anzo. Rauschenberg acude a ella en muchas de sus obras, en especial en las que titula «*Revolver*», de 1967. En Alemania interesan las máquinas de Klapheck. Las autopistas de A. D'Arcangelo o las estructuras tecnificadas del español Orcajo son otros tantos ejemplos de esta temática. En muchas de estas obras es frecuente la interacción continua entre sueños de deseos de la ciencia-ficción y el progreso técnico del hecho científico.

Los mitos de masas. El individuo de la sociedad de consumo del capitalismo tardío, sometido al bombardeo publicitario, acaba por atribuir a un personaje determinado la calidad de un héroe mítico. El ídolo de estas sociedades depende directamente del «boom» comercial y publicitario del momento, cuya aparición o desaparición es necesario activar, dado su rápido desgaste y consumo, con objeto de que no genere en una redundancia semántica y, lo que es más grave, en un estancamiento económico. Los modelos más socorridos son los del mundo de los «Teenager». En ellos no sólo se especula con el potencial económico de casi un 50 por 100 de la población, sino con la magia y la fuerza atractiva de lo *originariamente «juvenil»*. El ídolo se ha convertido en el «*Trendsetter*» ideal de la moderna cultura ciudadana. Pueden pertenecer al mundo de la canción, del deporte, del cine, de la política, etc. Han tenido gran cabida en el «pop». Personaje deportivo era el protagonista de la primera obra de Hamilton. Abunda asimismo en P. Blake y P. Phillips. Warhol alcanzó gran fama con las series de Elvis, 1964; Marilyn Monroe, 1962-1967, y J. Kennedy, 1965. Este es un terreno propicio para seguir las huellas de numerosos fenómenos mitagógicos o falsos modelos de las diversas contradicciones sociales.

En este apartado merecen una mención especial las obras inspiradas en los «comics», sobre todo las de Lichtenstein y en menor medida las de Jess Collins. La obra es una condensación impersonal del mito social de la historieta. Pero conviene advertir que Lichtenstein no los toma en serio desde un punto de vista político-social, sino por razones fundamentalmente formales. Esta posición tendrá que ver con la cuestión sobre el compromiso social del «pop».

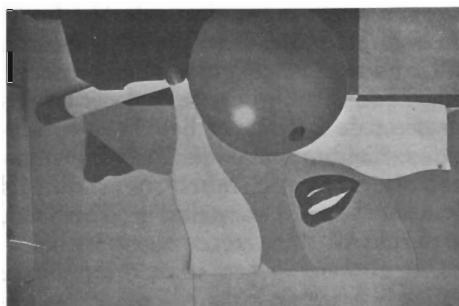
Simbología sexual. Muchos símbolos humanos poseen un contenido sexual. Sociológicamente hay un continuo inter-



R. Lichtenstein: *Obras diversas* (1962-64).

cambio de la imagen del cuerpo dentro de la comunidad, que se expresa en la norma de la imagen social del cuerpo. El «pop» ha introducido numerosas situaciones sexuales en sus obras, pero bajo la impronta de la conversión de lo erótico y sexual en algo estético. En el «pop» no encontramos pornografía, entendida ésta como una respuesta natural a la represión, como una exaltación de la negatividad del sexo o una función mixtificada por cuanto reprimida. El arte erótico «pop» refleja la sexualidad represiva en la sociedad de masas, los aspectos parciales, socialmente convertidos en ídolos, de la sexualidad. La temática sexual «pop» responde a la imposibilidad, propia de la sociedad burguesa y capitalista actual, de vivir y ver auténticamente el sexo. De aquí surge la necesidad de justificarlo, de convertirlo en un *hecho estético*, en una cosa bella para ver. En especial va muy ligado al mito de la *mujer-objeto*, forma particular de alienación burguesa. En esta situación el modelo no existe como persona, sino que simplemente es un vehículo de valores estéticos o generalmente comerciales que le son extraños y que son falsos. El sexo pierde el valor humano y se niega como hecho significativo y determinante.

Las imágenes idolátricas «pop» se inspiran muy directamente en los «mass-media», en especial en las revistas ilustradas y anuncios publicitarios. R. Hamilton se



T. Wesselmann: *Gran desnudo americano*, 1968. Obra tridimensional de acrílico sobre tableros.

interesó desde 1961 por estos temas, apoyándose para ello en revistas como «Play Boy» o «Beauty Parade». A. Donaldson trata los desnudos fotográficos estereotipados de las playas. Abundan estas referencias en los rostros de las primeras obras de P. Phillips. Esta será la temática preferida, a través de una gran sofisticación, en el francés M. Raysse, en los alemanes G. Richter o K. Lueg, en al-

A. Jones: *Mujer curiosa*, 1964-65.



gunas obras de los españoles Anzo, Gordillo y posteriormente Urculo.

Pero sin duda alguna las dos figuras que investigan con más insistencia en esta vertiente han sido el inglés Allen Jones y el americano T. Wesselmann. Las primeras obras eróticas de Jones aparecen hacia 1962. Posteriormente abordó más conscientemente el tema. Jones somete a sus figuras, casi siempre macho-hembra, a unos procesos continuos de metamorfosis entre formas fantásticas y fragmentos de imágenes cotidianas. En la serie «*Life Class*», de 1968, emergen hermafroditicamente las parejas, incrustadas unas figuras en otras. Otras veces son personajes desprovistos de gravedad, con inversiones espaciales y direccionales en función del erotismo de las partes sexuales. En «*Life Class*» la imagen de la «*sexy girl*» está integrada por componentes pornográfico-naturalistas y fantástico-terroríficos. Este es el tema favorito de T. Wesselmann desde 1960, tanto en sus desnudos como en sus condensaciones. En 1968 había realizado 98 obras con el tema del «*Great American Nude*», monumentalización erótica de diversas partes sexuales. El mismo carácter presentan obras fragmentarias de Rosenquist o las condensaciones de R. Indiana, Marisol Escobar y otros.

En la mayoría de estas obras, en especial en las de Jones y Wesselmann, se da una reducción a esquemas representativos, donde se oscurece el estímulo sensible-sensual. Se muestran preferentemente partes parciales: piernas, labios, boca, dientes, pechos, cigarrillos, etc. Tanto el pecho como los dientes, cigarrillos, labios son propios de la etapa oral sexual. Pero no sólo esto. El objeto sexual «mujer» se ve integrado como algo abstracto, la sexualidad se ha convertido en una institución higiénica, clínica. Y esta higiene deviene un estado estético. Esta artificialidad de la representación refleja perfectamente y responde a la propaganda en el mundo de la mer-



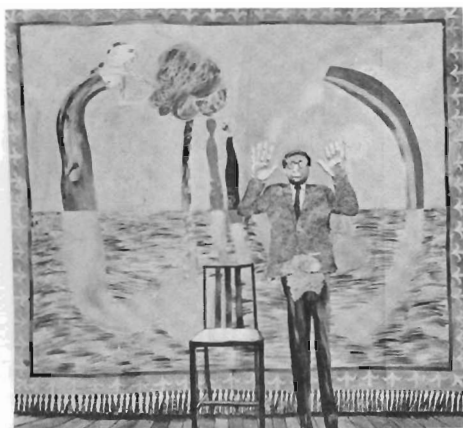
L. Gordillo: *Gran cabeza con franjas*, 1964.

cancia. La boca se mueve en la tradición de la pasta dentífrica y los bellos dientes operan como símbolo de salud y bienestar social, se convierten en símbolos de «status». Semejante carácter de representación artificiosa poseen las modelos de Hamilton de 1969 o los anteriores de Gordillo, 1964-1965.

El arte «erótico» del «pop» no es *obs-ceno*, en cuanto un arte que concibe la imagen de la libertad sexual como nega-

J. Rosenquist: *F-111*, (1964-65). Oleo y técnicas mixtas. Vista parcial.





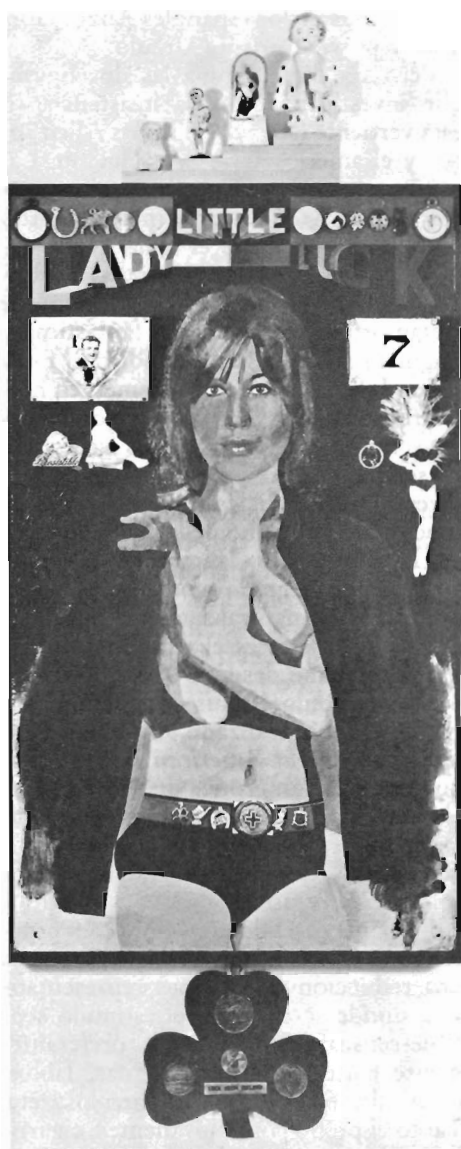
D. Hockney: *Juego dentro de un juego*, Oleo sobre lienzo (1965).

ción estética de las libertades a medias. En este sentido, es un reflejo estético de los ídolos estimulantes de la sexualidad represiva, variantes refinadas de la adaptación sexual a través de la broma, que es considerada como una forma represiva de la desinhibición en el «american way of life».

Síntesis mixtas. Algunas obras de Rosenquist, por ejemplo, *F.111*, 1965, 30 metros de ancho por 3 de alto, y en general las de Rauschenberg, presentan panoramas generales de nuestra época. *F.111* es un recuento del aparato militarista americano. «*Lanai*», 1964, de Rosenquist, es una síntesis de elementos de placer: comida, sexo y automóvil. Igual sentido sintético poseen obras de Rauschenberg, como el «*Presidente Kennedy*» o «*Tracer*». Esta última integra un helicóptero, un desnudo de Rubens, un águila y una escena callejera. El modo caótico de representación tiene su sentido. La incoherencia plástica y significativa responde a la de la sociedad.

Tras este esbozo de unidades temáticas conviene insinuar algunas notas comunes:

Estas obras no acuden a *temáticas inéditas*. Por el contrario, combaten la no-



P. Blake: *Señorita de la buena suerte*, 1965, Pintura, collage y objetos encontrados.

vedad del código significativo y favorecen la redundancia a todos los niveles.

En segundo lugar, les es esencial su *carácter obsolecente*, es decir, su rápido e incesante consumo. Están despojadas

de la naturaleza perenne, mítica o religiosa, intemporal, de la tradición. La temática es un reflejo de la obsolescencia psicológica y planificada. Por esta razón, se les puede considerar como «*expendable icon*» —icono vendible, consumible, en terminología de John MacHale.

De lo anterior se desprende la «*expendability*», su efimericidad, así como su inserción en la *estética de lo prescindible o del desperdicio*. Esta alude no sólo al carácter perecedero del propio tema sino de la misma obra. Sin embargo, no sólo el humanista sino el propio Hamilton y casi todos los artistas «pop», han considerado la estética del desperdicio como el único principio maligno de la cultura popular y han renunciado a ella en sus obras de élite. Esta es una de las principales incongruencias con los presupuestos de la imagen popular.

Por último, la temática destaca la restauración de una *semiótica connotativa*,

propia de ciertas sociedades. Los temas son símbolos sociales que despiertan una participación en los contenidos. Sin embargo, en esto denunciamos contradicciones en la adopción de símbolos y temáticas importadas, en vez de acudir a las propias.

4. *Impersonalización, «objetividad» y neutralidad*

A medida que se ha introducido la imagen popular, los artistas «pop» se han desplazado hacia la objetividad e impersonalización creativa. Frente a la espontaneidad expresionista o a la afloración de elementos subjetivos e intransferibles del surrealismo, han tendido a un mayor distanciamiento. No proyectan su bagaje subjetivo. Por esto me parece equivocado considerar la tendencia como un expresionismo.

No es posible comprender esta postura sin situarle en su medio ambiente. Ya he subrayado su dependencia de la imagen popular, con todo lo que esto implica. La mitificación en ella se ha convertido en un hecho casi institucional, detectado por las clases dominantes. La imagen «pop» ha funcionado como un filtro. No proyecta contenidos o estimaciones personales, no desenmascara los mecanismos del hecho institucional recién aludido, sino que básicamente los presenta sin mutar lo establecido. Se advierte un mayor grado de objetivación, distanciamiento, en las figuras americanas que en el inglés y en el europeo en general. También se acusa la diferencia entre la primera fase americana y los clásicos posteriores: Wesselmann, Rosenquist, Indiana y, sobre todo, Lichtenstein y Warhol. Estos han evitado cada vez más el comentario, sin intercalar para nada impresiones personales.

La tendencia a la impersonalización explica su inspiración directa en los diferentes medios de masas, no sólo temá-

Cesar: «*Pouce*», 1966. Bronce.



tica o formalmente sino desde una perspectiva creativa. Esto aclara el recurso a los procesos mecánicos de diversa naturaleza. Rosenquist declaraba en 1964: «Pinto cosas de las fotografías... La fotografía era una imagen producida por una máquina... La reproducía tan fotográficamente y precisa como podía... Me gusta pintarla tan precisa como puedo... Pinto todo tan distanciado y tan bien como puedo»¹⁸, e insiste también en la influencia ejercida sobre él por la pintura comercial, en especial en lo referente a las dimensiones. En 1966 es más explícito: «Si pudiera fotografiar mi idea sobre el lienzo, también sería válido para mí»¹⁹. Warhol ha sido el caso más extremo de impersonalización, tanto en su obra como teóricamente: «Pienso que cualquiera sería capaz de hacer por mí todas mis pinturas», o «La razón de por qué pinto de esta manera es porque quiero ser una máquina»²⁰.

La postura «pop» frente a la sociedad nunca es crítica en sentido estricto. En general presenta el orden existente en las sociedades, con entusiasmo o escepticismo, en serio o bromeando. Pero en todo momento insiste más en las manifestaciones sociales de las sociedades del capitalismo tardío que en sus condicionamientos o en sus posibles transformaciones mediante el desvelamiento de sus causas. Los propios artistas no han disimulado su entusiasmo por los objetos de uso. Casi siempre el «pop» ha sido un reflejo ilustrativo de la situación de fetichismo bajo la que se encuentra el mundo neocapitalista. Lichtenstein ha declarado: «El "pop art" mira al mundo; parece que acepta su medio ambiente, que no es bueno o malo, sino diferente,

otro estado de ánimo»²¹. R. Indiana señalará: «Es el sueño americano, optimista, generoso y naíve... Es el mito americano. Por esto es el mejor de todos los mundos posibles»²². Rosenquist se refiere entusiasmado al mundo de los diferentes «mass-media», relacionados con «nuestra sociedad libre»²³. Rauschenberg indicaría asimismo: «Mi obra nunca fue una protesta contra lo que estaba sucediendo»²⁴.

Si bien el «pop» rechaza las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte y asume la cotidianidad, lo banal, se somete prácticamente siempre a los valores simbólicos del sistema establecido. Se revela como el arte de una sociedad capitalista altamente desarrollada. La relación a esta sociedad se realiza por la técnica mecánica de reproducción y el principio de multiplicación de masas, y por las convenciones estilísticas y unidades temáticas seleccionadas. Así, pues, presenta los productos de masas y sus implicaciones de un modo casi literal. Aunque a veces se pueda rastrear alguna distancia crítica o irónica, pretende en general ser «neutral». La mayoría se satisface con registrar los objetos, el medio ambiente civilizado. Nos sensibiliza como obra de arte en el mundo de la mercancía. Las obras son radicales en la banalidad cons-

²¹ SWENSON, *loc. cit.*, noviembre (1963), pág. 25.

²² *Ibid.*, pág. 27.

²³ SWENSON, *loc. cit.*, febrero (1964), pág. 63.

²⁴ Citado por J. HERMANN: *Pop International. Eine kritische Analyse*, pág. 15. En términos similares se ha expresado Oldenburg, cuando en una literatura de supermercado decía en 1967: «I am for Kool-art, 7-UP art, Pepsi-art, Sunshine art, 39 cents art, 15 cents art, Vatrol art, Dro-bomb art, Vam art, Menthol art, L & M art, Exlax art, Venida art, Heaven Hill art, Pamryl art, San-o-med art, Rx art, 9.99 art. Now art, New art, How art, Fire sale art, Last Chance art, Only art, Diamond art, Tomorrow art, Franks art, Ducks art, Meat-o-rama art». Cit. por J. RUSSEL, S. GABLIK: *Pop art redefined*, pág. 98.

¹⁸ SWENSON: *What is pop art*, *Art news*, febrero (1964), pág. 64.

¹⁹ Entrevistado por M. RAGON: *Arts*, 10, 11 junio (1966).

²⁰ SWENSON, *loc. cit.*, *Arts news*, noviembre (1963), pág. 26.

ciente del objeto y consecuentes en la instauración de la realidad del mundo de la mercancía. Establecen relaciones de orden entre el mundo del consumidor y el mercantil, enaltecendo todo ello a la categoría artística, a su conversión en estética.

La «neutralidad» aparente se decide por la identidad del mundo del arte y de la mercancía. Esta identidad tiene su lado progresivo en los nuevos planteamientos del lenguaje artístico. En cambio, presenta su lado conformista, regresivo e incluso represivo a nivel de totalidad social en el aparente orden y conciliación estética, no real, que niega al arte toda posibilidad de antagonismo y negación. Salvo contados casos en algunas obras de Kitaj, Tilson, Warhol y otros, raramente se rastrean huellas críticas. Nunca pone en cuestión la ideología de la manipulación y se mueve generalmente en el con-

texto de la falacia de lo popular denunciada al principio.

* * *

A pesar de estas reflexiones críticas, el «pop» ha sido la tendencia más decisiva en la evolución de la representación de la década de los sesenta. Sus renovaciones sintácticas, su exploración de la semiótica connotativa ha favorecido el problema de la comunicación a nivel pragmático. Y las tendencias posteriores de un modo u otro deben considerarse como algo «pospop», no concebibles sin la existencia del mismo. Sus lecciones lingüísticas, el replanteamiento de la problemática artística siguen operantes en la actualidad. E insisto en que la mayoría de los movimientos son deudores y se desenvuelven en el horizonte de las insinuaciones «pop» en las diferentes dimensiones de la obra.

«Bijzondere
toegevoegde
waarde
kanal»
P. 15
-158

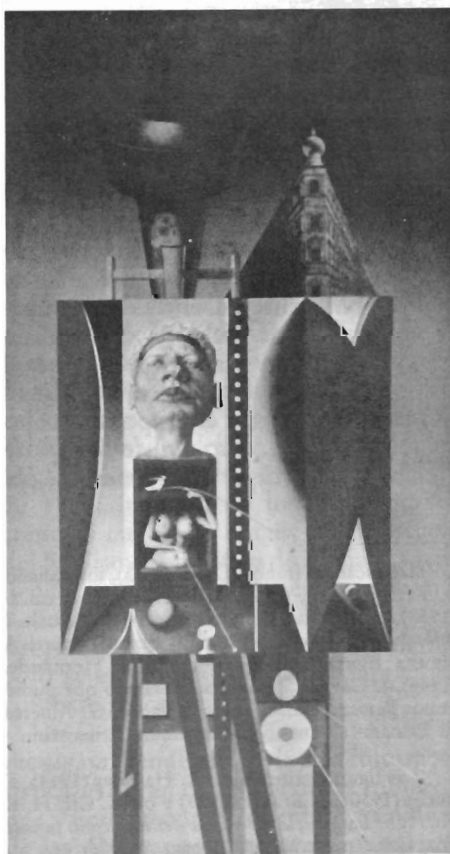
Figuración fantástica, arte psicodélico y superrealismo o hiperrealismo

Como acabo de insinuar, es posible hablar con toda propiedad de una era «*pospop*», en la que encontramos una amplia gama de tendencias, en ocasiones contradictorias, pero a las que une el denominador común de las experiencias de aquél. Aunque sólo sea como apropiación de alguno de sus elementos, en especial su actitud hacia lo banal, lo popular o incluso como reacción. En este capítulo destaco tres movimientos, confusos e implicados en ocasiones, que en cierto modo afirman y niegan los presupuestos del «pop»

I. FIGURACIÓN FANTÁSTICA Y NEOSURREALISMO

En la posguerra el surrealismo cobra cierto impulso a partir de 1952. Se abren algunas galerías dedicadas a esta tendencia en Francia y tiene lugar la exposición de Saarbrücken. Desde 1954 polariza en el movimiento «*Phases*». A pesar de las olas informalistas o constructivas, con la afloración de las tendencias neofigurativas han tenido una oportunidad las manifestaciones surrealizantes. En algunos casos se ha mantenido la tradición del surrealismo clásico a través de figuras puente como Matta, R. Oelze, V. Brau-

R. Hausner, *Adán, el bien hallado*, 1964. Témpera.





E. Fuchs, *La Gruta de Dafne*, 1966. Grabado.

ner y otros. Así, por ejemplo, Danielle y Le Moulton prosiguen en Bélgica la tradición de Magritte y Delvaux. En el marco *amplio* de una tradición de surrealismo y figuración fantástica se mueven distintos artistas en diferentes países ¹. Sin embargo, tal vez el grupo más coherente ha sido la «Escuela de Viena del Realismo fantástico» ². En general se tra-

¹ Destacan: el francés Dado (1933), los italianos S. Vacchi (1925), C. Pozzati (1935), A. Recalcati (1938), el austriaco Hundertwasser (1928), bajo la influencia del modernismo. En España, aparte de alguna figura individual, como J. Hernández (1944), J. Castillo y otros, sobresale lo que pudiéramos llamar la «Escuela de Málaga»: G. Alberca, F. Peinado, Francisco Hernández, Brinkmann y otros.

² Las figuras principales: R. Hausner (1914), E. Fuchs (1930), E. Brauer (1929) y otros. Cfr. H. R. HUTTER: *La escuela de Viena del Realismo fantástico*, Goya, núm. 98 (1970), págs. 94-97.

ta de un surrealismo no dogmático. Aun teniendo en cuenta elementos comunes con el tradicional, como la composición asociativa de las obras, se distinguen porque el contenido, en general, es captable racionalmente. Se suelen oponer al automatismo psíquico. Sintácticamente hay una clara influencia de los maestros antiguos y a nivel icónico la representación detallista de contenidos alegórico-simbólicos, un extrañamiento de los temas en trabajos asociativos controlados. En alguna ocasión se denominan estas obras bajo el término de «realismo psíquico» —W. Schmied.

Sin llegar a considerar las manifestaciones neosurrealistas como «la forma extrema de la tendencia neofigurativa de la decadencia» —en expresión de N. Ponente—, es evidente que *en general* no han sido capaces de crear un lenguaje autónomo propio, sino que más bien se han servido de los medios expresivos de diferentes procedencias. En los primeros momentos se hace contrabando de sugerencias expresionistas y modernistas. Posteriormente la vertiente, que «se limita a esbozar lo fantástico en lo estrictamente perceptible» ³, suele apropiarse elementos del lenguaje de la imagen popular, convive con ella en numerosas ocasiones. Así, por ejemplo, la obra, inspirada en la fotografía, del alemán P. Wunderlich —1927— provoca más contenidos simbólico-psíquicos que un realismo directo; el finlandés J. Linnovaara —1934—, bajo la influencia de la técnica «pop», evoca una visión fantástica en sus retratos «imaginarios». En Alemania es frecuente la simbiosis del surrealismo con la «nueva objetividad» y el «pop», destacando de un modo especial la obra del ya citado K. Klapheck, a medio camino entre diversas tendencias. Las máquinas de Klapheck fijan de un modo

³ V. BOZAL: *Arte de vanguardia*, pág. 38.

mágico modos operativos de los hombres⁴.

En algunos casos, como, por ejemplo en L. Cremonini —1925—, A. Seguí —1934—, L. M. Wintersberger —1941—, la primera época de E. Arroyo o J. Castillo, asoman elementos críticos. Los seres desolados de Cremonini parecen desintegrarse, aunque el clima de desesperación se compensa por el colorido rico y luminoso, creando una atmósfera de ambigüedad, pesimista-optimista. Wintersberger se siente atraído por la ampliación fragmentaria de los órganos femeninos en un estilo cercano al «pop», donde se rastrean las huellas de la propaganda de cosméticos. Pero esclarece los temas de modo crítico, recurriendo a los símbolos de opresión de la dignidad humana, violación de la libertad en un contraste entre las heridas crueles, silenciosas y la forma perfecta y sus transiciones cromáticas frías e irreal.

Sin menospreciar las tendencias surrealizantes y de figuración fantástica y a pesar de la abundancia de nombres que las cultivan, no creo que se las deba considerar como una aportación histórica específica de la pasada década. Por este motivo quedan únicamente esbozadas a grandes rasgos. Por otra parte, parcialmente es necesario reconocer que la mayoría de los intentos neosurrealistas resultan muy académicos, reiterativos de fórmulas estilísticas desgastadas. Asimismo, son muy frecuentes los contenidos regresivos, reaccionarios o evasivos, salvo contadas y valiosas excepciones.

⁴ Refiriéndose a la máquina, dice Klapheck: «Sin que yo lo haya querido, se convierte en un monstruo insólito, extraño y familiar al mismo tiempo, un retrato poco halagador de mi propia persona. Había hecho un descubrimiento: con la ayuda de la máquina podía extraer de mí mundos desconocidos. La máquina me obligaba a confesar mis pensamientos y deseos más secretos». *La machine et moi*, *Opus International*, 19/20 (1970), pág. 24.

II. EL ARTE «PSICODÉLICO» Y LAS DROGAS

En España se empezó a denominar impropiaamente *arte psicodélico* a las obras producidas por las «máquinas de pintar», instaladas en diversos lugares de Madrid a primeros de 1969. Se las llamaba así en honor a sus colores chillones, exaltados, a sus formas arbitrarias y antojadizas, visionarias, juguetonas, etc. En sentido *estricto y científico* se relaciona con las obras realizadas bajo experiencias psicodélicas, generadoras de efectos producidos por las drogas químicas.

1. *El arte psicodélico intenta reproducir, transmitir y estimular la naturaleza y esencia de las experiencias psicodélicas.* Es una tendencia que se define en relación a dichas experiencias. La *experiencia psicodélica* es una vivencia de estados de conocimiento o conciencia que se diferencia de la conciencia habitual, de los sueños y de los conocidos estados de delirio y ebriedad.

La experiencia artística psicodélica se remonta a la historia oriental. En Occidente es algo relativamente nuevo. Entre sus antecedentes suele citarse el visionario W. Blake e incluso las obras de El Bosco o Brueghel. Cuando en los años cincuenta A. Huxley dio a conocer sus experiencias con la mescalina, apenas se habían tomado drogas psicodélicas. H. Michaux, en sus «visiones» de mescalina de 1957, fue uno de los pioneros, así como el citado E. Fuchs, de la Escuela del Realismo fantástico de Viena. La tendencia psicodélica no es intemporal. Ante todo, está determinada por los descubrimientos de la química moderna. Sólo se entenderá adecuadamente en su contexto psicológico y social.

Las formas psicodélicas no son *inicialmente* una tendencia de la alta cultura artística. Afloran como corriente subterránea, «underground», que deriva sin duda de las diversas «subculturas» populares,

en especial de los «hippies». Como consecuencia de ello no se han organizado exposiciones exhaustivas y se conocen pocos nombres de sus representantes. El arte psicodélico es un fenómeno derivado del mundo «pop», pero no del «Party pop» o neodadaísmo intelectualista de la gran burguesía. Al igual que el «pop», es una manifestación típica americana que sale a la luz pública a mediados de los años sesenta en el seno del movimiento «hippie». Como sabemos, los «hippies», con paternidad en el movimiento «Beatnik», aparecen en EE. UU. y posteriormente se extienden a Europa, especialmente a Londres y Amsterdam. En España hemos asistido, sobre todo a nivel ciudadano, y presenciado un mimetismo descontextualizado y plenamente asimilado e instrumentalizado económicamente.

El movimiento «hippie» originario, en donde emergen las formas artísticas psicodélicas, asqueado de la corrupción universal de la sociedad adulta, intenta poner en práctica el «gran rechazo». Para ello deciden fundar una anticultura o subcultura, que en realidad ha quedado anclada en el idealismo utópico de los «Teenager» donde imperaba el reino de la paz, de la belleza y del amor. El movimiento sacó a la luz y puso en evidencia las contradicciones del «liberalismo» en la transición de la «permissive Childhood» a la «conformist Adulthood». Los resultados han sido un anticapitalismo romántico-utópico de fácil asimilación por el sistema establecido, contra el que se alzaba el movimiento.

Sus modelos históricos se remontan a Diógenes, Rousseau, los románticos, Knut Hamsun o Hermann Hesse, el movimiento «Zen». Su ideal, el «Drop out», implica al mismo tiempo un «Tuning-in» en los secretos de la propia alma y de la naturaleza. El lema principal se sintetiza en «Do your own thing» y en los eslóganes de «Free land», «solar energy», «Water Power», etc., traducidos en su



I. Abrams, *Todas las cosas son parte de una cosa*, 1966. Oleo.

actitud y gestos espontáneos de «*great refusal*». La influencia oriental se ha reflejado a través de su ocupación intensiva con la naturaleza —«*Turning on to Nature*»— y con la sensibilidad corporal. De aquí la profundización de la conciencia a través de la astrología, lo erótico, etc. Pero no sólo lo oriental sino lo sagrado en su sentido originario, no de las religiones establecidas, es decisivo bajo la influencia de Timothy Leary y su «League for Spiritual Discovery» —LSD—, las obras de Alan Watts, M. McClure, C. Castenada y los grandes antecedentes: W. Reich, H. Marcuse y Norman O. Brown⁵.

2. En este clima ha surgido y se ha desarrollado lo poco que conocemos del

⁵ Existe abundante literatura sobre el particular. Cfr. Th. ROSZAK: *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, ed. Kairós, 1970; J. HOPKINS (editor): *The Hippie Papers*, New York, 1968; obras de WATTS: *The Joyous Cosmology. Adventures in the Chemistry of Consciousness* (1962), McClure: *Drug Notes, Evergreen Review*, julio-agosto (1962), Carlos CASTENADA: *The Teaching of Don Juan: A Yaqui Way to Knowledge* (1968), N. O. BROWN: *Life against Death* (1959), y las obras de Marcuse, Reich, más conocidas.

arte psicodélico. El arte, considerado como una autoconfirmación del yo, se inserta en la vida cotidiana. El aspecto visual se ha manifestado en el *Ep Art* —Epidermal art— o pintura del propio cuerpo, en los *dibujos y pinturas* y en los efectos de los «*mixed-media*» o «*multi-media*». Esta última faceta la estudiaré al tratar los «*ambientes psicodélicos*».

Los artistas de la primera categoría son anónimos. Entre los de la segunda destacan E. Fuchs, I. Abrams, J. Cassen, Allen Atwell, Mati Klarwein, A. Okamura, Tom Blackwell, B. Saby, R. Yasuda, H. Mujica, M. Ries, A. Sklar-Weinstein, A. Palmer, P. Orloff, F. Prado, etc. Las obras de estos artistas son muy poco conocidas y en realidad, a medida que se divulgan, pierden su intencionalidad y funcionalidad inicial.

Hasta nosotros ha llegado el arte gráfico de los carteles, denominados psicodélicos o «underground», de Wess Wilson, A. Aldridge, Jor Nardi, Simeon C. Marshall, J. Thompson, M. Sharp y, sobre todo, Peter Max. Pero exactamente estos carteles no son psicodélicos, sino fruto y explotación comercial de lo psicodélico convertido en moda. Están realizados en un estilo que puede ser asociado con la experiencia psicodélica. Esta asimilación del psicodelismo entró desde 1966-1967 a formar parte de la industria cultural. La falsificación psicodélica es la causante de la moda de los «posters» desfuncionalizados y atractivos que en España hemos padecido como importación. Estos carteles son un retorno «camp», nostálgico y reaccionario, cuyo origen puede encontrarse en la exposición «Beardsley» en el Albert Museum de Londres, 1964. Estilísticamente son una mezcla de W. Blake y Art nouveau o modernismo, dadaísmo y surrealismo. Sorprende, por ejemplo, la similitud entre cubiertas de «*Jugend*» —1900— y «*Play boy*» —1967—. Por otra parte, la moda psicodélica ha repercutido en la alta cultura con la revisión histórica del

modernismo, acompañada de su revalorización económica.

Las formas, propiamente psicodélicas, responden formalmente a fenómenos de las experiencias psicodélicas. Por una encuesta del doctor S. Krippner, realizada en 1967 con 91 artistas, la mayoría plásticos, sabemos las sustancias químicas más frecuentes: LSD es la más popular, siendo tomada por 84: marihuana, por 78, y siguen DMT —46—, Peyotl —41—, mescalina —38—, haschich —21—, etc. La experiencia puede afectar a varios niveles de la personalidad: sensoriales —los más frecuentes—, de la memoria, nivel simbólico, etc. Para el artista aparecen algunos fenómenos relevantes en el proceso creador: acceso a material subconsciente, relajamiento de las fronteras del yo, flexibilidad mental, atención intensiva o elevada concentración, disolución de las constantes perceptivas, capacidad aprehensiva de fantasías visuales de tipo simbólico mitológico, aceleración de la velocidad mental, funciones regresivas del yo, etc.

A nivel sintáctico-formal estos fenómenos se reflejan de diferentes modos. Los efectos más tempranos son alteraciones radicales de las percepciones ópticas. Los colores y las formas alcanzan una movilidad y riqueza sorprendentes, nunca vistas, las líneas logran una claridad máxima, así como los detalles. Destaca el efecto de «onda», relacionado posiblemente con los impulsos eléctricos del cerebro. Un segundo grupo de notas se refieren a la desfiguración y deformación de los objetos, a las formas extrañas de animales y monstruos. Igualmente varían las dimensiones, ampliadas o reducidas, de los objetos. Disponen arbitrariamente del espacio y del tiempo, sin someterse a las experiencias acostumbradas. Un capítulo especial está constituido por los fenómenos eidéticos o manifestaciones ópticas que vemos generalmente con los ojos cerrados y afectan a la capacidad de formar imágenes claras proyectadas —las

Anschauungsbilder del psicólogo E. R. Jaensch—. El mundo eidético es más rico en cambios y bello que el de los sueños. Asimismo, el significado de sus símbolos es más claro. Lo típico de estas imágenes es una iluminación brillante y cromática que supera las percepciones cromáticas del mundo exterior. Estas diversas experiencias, reflejadas en las obras psicodélicas, se ofrecen como ejemplos típicos del comportamiento inventivo de la percepción. Así, pues, la invención en la percepción sería la nota común ⁶.

Las obras psicodélicas suelen ser con preferencia signos icónicos. En sus unidades temáticas abundan ciclos mitológicos. Pero sus símbolos no son trascendentes, sino que remiten al mundo de la naturaleza y de la ciencia moderna. Abunda el recurso a símbolos fundamentales en la psique y en la naturaleza: energía, los elementos, como se advierte en las formas orgánicas de B. Saby o Blackwell. En otras ocasiones afloran conocidas figuras de la leyenda y del mito, como en los trabajos de Fuchs, Ortloff, Sklar-Weinstein. El «mandala» es frecuente, así como el Buda y otros gurus orientales. A la inversa de la representación de lo fantástico o del simbolismo irracional del surrealismo, las obras psicodélicas tienen preferencia por lo orgánico, lo molecular, celular, como es patente, sobre todo, en la obra de Abrams y Sklar-Weinstein.

En este contexto es preciso diferenciar el *surrealismo* y el *arte psicodélico*. En algunas obras se acusa una aproximación

al surrealismo: Klarwein, Yasuda, Prado. Pero conviene profundizar más en las similitudes significativas que en las formales. Ambas tendencias sondean el psiquismo y crean un arte psicodélico. Ambas cuestionan el principio de realidad y conceden primacía a las profundidades del psiquismo. Pero los símbolos psicodélicos ya no proceden de la neurosis o del sueño, como sucedía en el surrealismo, sino que sienten pasión por lo vital. Las realidades internas no son más reales que las exteriores. Mientras el surrealismo era exclusivo, el psicodelismo es inclusivo. No se aparta de la realidad exterior, sino que acentúa el valor de la interioridad como complemento, ampliando la conciencia. La coincidencia interior con el universo es un principio fundamental. Bucea en imágenes y motivos de las profundidades psíquicas ampliadas pero normales. Si el surrealismo tiende a lo mágico, lo psicodélico se orienta científicamente a la psique. Por este motivo ha sido denominado en alguna ocasión el «*surrealismo de la época tecnológica*» —Barry Schwartz.

3. Para algunos autores, como, por ejemplo, el propio H. Marcuse ⁷, la verdad nuclear de las experiencias psicodélicas radica en la conciencia de la necesidad de una *revolución de los modos perceptivos, de una nueva sensibilidad*. La liberación estaría implícita en esta experiencia. Los actuales rebeldes, desde la óptica marcusiana, desean ver y sentir las cosas de un modo nuevo. Y relacionan la liberación con la disolución del modo ordinario de percibir. La revolución, pues, debe ser una revolución de la percepción. Pero el mismo Marcuse advierte a los entusiastas libertarios que una transformación radical de la sociedad supone e implica la alianza de la *nueva sen-*

⁶ Cfr. para descripción de experiencias y efectos: R. BLUM: *Utopiates: The Uses and users of LSD*, New York, Atherton, 1964; W. BRADEN: *The private sea: LSD and the search for God*, Chicago, Quadrangle Books, 1967; J. FADIMAN y o.: *Use of psychedelic agents to facilitate creative problem solving*, San Francisco State Collge, 1965; L. LEWIN: *Phantastic, Narcotic and stimulating Drugs*, New York, Dutton, 1964; MASTER y HOUTON: *The varieties of psychedelic experience*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1966.

⁷ Cfr. MARCUSE: *Versuch über Befreiung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, pág. 61. (Hay traducción castellana en México.)

sibilidad con una nueva racionalidad que no sea la del sistema establecido. La sensibilidad psicodélica ha mostrado su punto débil al estancarse en la mera revolución perceptiva y en su fundamentación en un anticapitalismo romántico-utópico. La mayoría de los integrantes de estos movimientos, hasta hace poco, han manejado un concepto muy peculiar de «revolución». No han deseado tanto transformar la sociedad existente con su revolución de la sensibilidad como aislarse de ella y crear una subcultura. En este punto coinciden con la juventud integrada, personificada en los Beatles, cuya posición se refleja en una de sus canciones ⁸. Cuando T. Leary hablaba en 1970 de revolución, la reducía a la revolución psicodélica ⁹. Los resultados efectivos del arte psicodélico han sufrido una de las asimilaciones descaradas, una comercialización vergonzosa, reflejada en la industria de la «diversión». Y no tanto en las obras gráficas sino principalmente en los «ambientes psicodélicos», como veremos más adelante. Ahora bien, la fase de la actitud solipsista, e incluso pueril en ocasiones, de transformar el mundo por la sensibilidad psicodélica declina a finales de la década a favor del «Schocker» o «Acid pop».

III. EL SUPERREALISMO O HIPER-REALISMO

La era «pospop» ha dado lugar a diversas vertientes de neofiguras es-



Ch. Close, *Bob*, 1969-70. Acrílico sobre lienzo.

teticistas. Casi todas ellas se caracterizan por la permanencia de sus técnicas estilísticas, en especial su carácter distanciado, objetivante, y por un descuido de la semiótica connotativa. Sin embargo, creo que entre todas descuella lo que se denomina como «Nuevo realismo», *hiper-realismo*, *realistas radicales*, *foto-realistas*, *ultrarrealistas*, *nuevos realistas*, *precisionistas* y que aquí llamaremos *superrealistas*. Fue la sorpresa reservada para la temporada 1969-1970 ¹⁰.

La marca, aireada como la «nueva vanguardia», es americana y pronto se ha extendido por sus feudos europeos. Y amenaza en los lares patrios. En 1966 tuvo lugar la exposición «*La imagen fotográfica*», en el Guggenheim. En 1969 tiene lugar en el Museo Riverside la muestra *Paintings from Photo*, y en el Milwaukee Art Center, *Aspectos de un nuevo realis-*

⁸ «You say you want a revolution, / Well, you know / we all want to change the world. / You tell me that it's evolution, / Well, you know / we all want to change the world. / But when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out. / Don't you know it's going to be alright, / alright, alright.» Cfr. citado por HERMAND: *Pop International*, págs. 79-80; original en A. ALRIDGE: *The Beatles Illustrated lyrics*, New York, 1969, pág. 104.

⁹ La divisa de T. Leary parece ser: «To make the world nonviolent your best hope is dope». Cit. por HERMAND: *Pop International*, pág. 80.

¹⁰ Enrique GARCÍA-HERRAIZ, en las crónicas de *Goya*, núm. 90 (1969), 94, 96 (1970) y 107 (1972).

mo. El año 1970 es de la consagración con la exposición en el Whitney y *Realism(es)* en el Museo de Montreal, de Canadá. En el nuevo año 1972 arrecian los vientos de esta tendencia, enfrentada al arte conceptual, con la patentización solemne de la Galería Sidney Janis —enero y febrero—, que en 1962 había lanzado al «pop». La reciente muestra se ha titulado «*Sharp-Focus Realism*». En este verano de 1972, la 5 Documenta de Kassel la presentará a Europa como una de las últimas novedades de la «vanguardia» —sin ironías—. A expensas de esta muestra de Kassel, mis juicios serán flexibles y provisionales.

1. El superrealismo, que alude a la representación verista y exacta, se agrupa en dos direcciones. La primera se inspira en un *realismo fotográfico*, derivado del «pop». Declara su servidumbre a la fotografía, pero transformándola en un lenguaje pictórico tradicional¹¹. La cámara es la premisa para la imagen representativa. En algunos casos, como Kanovitz, fotografía la escena a introducir en el lienzo. La mayoría se sirve de documentos fotográficos preexistentes. Ahora bien, en cualquier caso, no se trata de aprovechar la reproducción mecánica en la misma producción artística, como en el «mec-art», sino simplemente de tomar la fotografía como modelo pictórico. Flack señala a este respecto: «Utilizo la fotografía porque es una gran ayuda para el dibujo... La fotografía congela un determinado momento de lo que pasa en el mundo cambiante de la realidad y me permite estudiarlo sin molestias»¹².

La segunda dirección remite lingüísti-



R. Goings, *Airstream*. 1970. Oleo sobre lienzo.



R. Estes, *Key Food*, 1971. Oleo sobre lienzo.

camente a la tradición renacentista de la pintura de caballete. Reinstaura los valores de la pintura académica, en especial a través de la obra de Ph. Pearlstein¹³. Esta segunda fase será la gran oportunidad para los que añoran y creen que la historia del arte contemporáneo ha pasado en vano y que, al final, ellos tenían razón con su «volver a las fuentes» del arte

¹¹ Entre las principales figuras se cuentan en EE.UU.: H. Kanovitz, M. Morley, J. Raffael, Ch. Close, A. Flack, R. Estes, H. Bruder, J. Clem Clark, Goings, Levine, Salt, Blackwell, Parrish, Sarkisian, McLean.

¹² Cit. E. GARCÍA-HERRÁIZ, *Goya*, núm. 94 (1970), pág. 240.

¹³ Ph. Pearlstein (1924), J. Beal (1931), A. Colville (1920), L. Nesbitt (1933), D. Perlis, A. Katz, W. Bailey, A. Leslie, S. Tillim. En Europa la tendencia ha cristalizado en figuras aisladas como Gnoli, J. Monory, más cercano al *pop* y realismo crítico, Staempfli. Interesa el grupo alemán Zebra: D. Asmus (1939), N. Störtenbecker (1940), T. Ullrich (1940), P. Nagel (1941). En un sentido menos verista y más naturalista, G. Richter (1932). En Canadá, D. Burton, G. Curnoe, J. Dale, K. Danby, W. Vazan, etc.

eterno y verdadero. ¡Ironías de la historia!

A pesar de las diferencias se acusan algunas notas sintácticas comunes: exactitud y sobriedad de la representación, recurso a procedimientos pictóricos con una fidelidad engañosa para el ojo —casos extremos, M. Morley o Ch. Close—, cultivo del detalle —sobre todo R. Estes—, recurso a ampliación de dimensiones— en ocasiones con predilección por el fragmento, como Blackwell o Parrish—, contornos agudos —caso extremo, el grupo Zebra—, representación distanciada y fría, en donde desaparece toda huella de gesto o escritura subjetiva y expresionista. La intensidad de la representación hace que la realidad reproducida de la fotografía dé origen a una realidad objetual del cuadro y éste se afirma en cuanto hecho visual como *presencia*, como ya sucedía en las obras del minimalismo. Aunque parezca paradójico, las convenciones estilísticas nos acercan a las superficies inmaculadas cromáticas, típicas del «cool art» y «hardedge», propio de la «nueva abstracción» de un Kelly o Stella. Las dimensiones monumentales y la presencia fáctica de los objetos representados evocan la influencia «pop» y, por su mediación, la del monumentalismo «minimalista» de los primeros años de la década, como veremos en su momento.

Sin embargo, a este nivel lingüístico se denuncia una renuncia a las diversas técnicas persuasivas y retóricas de la imagen popular. Se reducen las convenciones lingüísticas preestablecidas, institucionalizadas en otros «mass-media» y se retorna a los artificios del «trompel'oeil», de la perspectiva tradicional, ilusiones del espacio, etc., según la métrica euclidiana. En casos extremos —en especial en la segunda vertiente, Pearlstein, T. Sillim, Bailey, etc.— la pintura adopta las convenciones estilísticas del naturalismo decimonónico. Esta subten-
dencia retorna conscientemente a la obra

maestra —Perlis-Correggio, y Bailey-Ingres—, y, como diría Tillim, prefiere la tradición renacentista al «comic». Pearlstein condena enérgicamente la fotografía. Por esta vía se aboca a un realismo clásico, arcaico o romántico, que parece ignorar toda la evolución de los problemas lingüísticos visuales desde mediados del siglo XIX. Ya es sospechoso el replanteamiento de las clásicas diatribas académico-realistas del siglo XIX contra las nuevas técnicas, sobre todo la fotografía. El lema del retorno a los maestros, a las fuentes de la pintura eterna e imperecedera, no deja de ser el canto de cisne de una situación histórica agonizante, pero de grandes intereses en la cotización. Pero el problema de la crisis de los géneros visuales tradicionales sería el tema de una amplia discusión que aquí no queda ni esbozada, ni apenas apuntada.

2. El superrealismo emplea también *códigos fuertes de imágenes icónicas*, claramente perceptibles a nivel de códigos perceptivos y de reconocimiento. Pero estos iconos se ven desprovistos de las connotaciones simbólicas y sociales concretas de nuestro momento histórico. Re-

R. Cottingham, *Roxy*, 1971-72. Oleo sobre lienzo.





A. Leslie, *El Asesinato de Frank O'Hara*, 1966. Oleo sobre lienzo.

ducen así la rica semiótica connotativa del «pop». Sin embargo, aunque despojado de connotaciones concretas, de índole estilística y de códigos de transmisión, prosigue las temáticas banales del «pop». Esta reincidencia sobre temáticas próximas al «pop» se advierte en la primera subtendencia de la pintura fotográfica: mundo de consumo y vistas urbanas —Estes, Richter, Staempfli—, grupos humanos y actos sociales —Kanovitz, Vazan—, temas domésticos —Morley—, automóviles y motos —Bechtle, Salt, Blackwell, Parrish—. Pero aunque enfatizan lo banal, lo ordinario, estas temáticas están interpretadas desprovistas de las convenciones estereotipadas de los «mass-media». Aceptan la banalidad como algo natural, no como algo histórico, sino como parte natural de la cultura y del medio ambiente, especialmente americano.

En el ámbito de la segunda subtenden-

cia superrealista afloran y predominan nuevos sujetos en la línea de los temas académico-burgueses: retratos —Close, Katz—, interiores —J. Beal, Nesbitt, Asmus, Nagel—, desnudos clásicos —Pearlstein, Bailey, Perlis, Richter—, paisajes con o sin figuras —Nesbitt, Richter, Störtenbecker—, figuras aisladas —especialmente en grupo Zebra—, etc. Aquí se acentúa aún más la neutralidad reductora de connotaciones simbólicas y sociales. Se afirma enérgicamente la presencia de los objetos, pero sus connotaciones son secundarias o se anulan «por completo». Con más exactitud, la supuesta anulación de connotaciones es en sí misma una connotación relacionada con la concepción académico-naturalista y centrada en objetos válidos intemporalmente. Las escasas connotaciones oscilan entre un frío clasicismo y un rico lirismo, están impregnadas de un sentimiento romántico ahistórico. El sustrato

icónico es hipostasiado a cumbres supra-históricas. Con razón el propio Tillim, máximo apologeta, no denomina a la tendencia realismo sino «idealismo», y desea recuperar el género de historia en el sentido decimonónico.

3. El superrealismo, como pretendida vanguardia, es una tendencia regresiva en sus diversas dimensiones semióticas. Es irónico y ganas de tomar el pelo vociferar que el superrealismo es la última manifestación representativa de la cultura artística. Sería mucho menos hipócrita proclamarla uno de los últimos artículos mercantiles del mercado artístico. Impulsada desde América, se trata de una «vanguardia» artificialmente montada. No sería criticable tanto la tendencia en sí como sus pretensiones de imponerse, como vanguardia, de un modo culturalista y descontextualizado. Asistimos a un fichaje artístico con más implicaciones socioeconómicas que culturales y artísticas.

A nivel sintáctico y formal, en especial su ala más conservadora, renuncia a la mayor parte de innovaciones lingüísticas desde hace un siglo. Como lenguaje es un oportunismo, pues no responde a necesidades sociales concretas y sus as-

Ph. Pearlstein, *Modelo agachándose*, 1969. Oleo sobre lienzo.



D. Perlis, *Virginia Piersoll*, 1968. Oleo sobre lienzo.

pectos informativos quedan ampliamente superados por otros medios, sobre todo por su punto de partida, la fotografía. La neutralización de los contenidos temáticos, el debilitamiento connotativo histórico le convierte en una personificación de una representación esteticista, apta para satisfacer la fiebre inversora de la obra única. Frente a los síntomas destructores de la unicidad y la puesta en peligro o por lo menos la amenaza de sus determinaciones mercantiles, el superrealismo encauza de nuevo la dinámica del arte al servicio del mercado. Desgastado el «pop» y las derivaciones de la «nueva abstracción», son sospechosas para el mercado las tendencias destructoras del objeto artístico. Tras criticar durante décadas al realismo socialista en función de sus lenguajes regresivos y sus temáticas, la ironía de la historia nos ha reservado la sorpresa de un «realismo capitalista» made in América que retorna a los códigos naturalistas decimonónicos. Y, lo que puede ser paradójico para algunos,

en el nuevo realismo crítico y social —heredero, al parecer, del realismo socialista— las formas renuncian al naturalismo y aprovechan las aportaciones lingüísticas desarrolladas por el «pop».

En el contexto canadiense, M. Amaya ha considerado este movimiento como algo relacionado con el arte victoriano. Para Canadá sería la «continuación de una tradición que no han rechazado jamás». Esto es mucho más evidente en el caso americano. Insinúa sociológicamente su relación con ciertas tendencias de la política americana, orientadas al aislacionismo y dirigidas a la «mayoría silenciosa», amante del orden y de sus tradiciones seculares¹⁴. De hecho, hunde sus raíces en la tradición del siglo XIX, en pintores como W. Sidne, Th. Eakins, W. Homer y, sobre todo, W. M. Harnett. Asimismo, se relaciona con el renacimiento verista de A. Wyeth y E. Hopper. En el ámbito europeo es evidente su relación con la tradición de la «nueva objetividad» —Ch. Schad, C. Grossberg, H. Mertens, F. Radziwill—, como he subrayado en otra ocasión¹⁵. Ahora bien, los nuevos epígonos de la «nueva objetividad» se mueven en el ala derechista, más próximos al grupo clasicista de Munich, de Valori Plastici o del Novecento Italiano o a la tradición americana decimonónica que al ala izquierdista de la *Ash-Can School* de 1900 —R. Henris—, 1920 —Ben Shahn— o el verismo crítico de Berlín —Grosz—, Dresde —O. Dix— o Hannover de la «nueva objetividad».

Así como la figuración fantástica y aún

más el arte psicodélico connotan con el renacimiento del modernismo, con el superrealismo discurre paralela y es sintomática la revitalización de los movimientos realistas y académicos burgueses de finales del siglo XIX. Estamos en plena revalorización del arte oficial europeo entre 1840 y 1890. Ya en 1968 la Academia de las Artes de Berlín ofrecía la exposición «*Salon imaginaire*», retrospectiva de la pintura académica del siglo XIX. Los cuadros victorianos alcanzan elevadas cotizaciones en las subastas de Christie's de Londres. En 1970 aparece la primera gran monografía sobre el particular¹⁶. Por su parte, la National Gallery de Washington en 1970 muestra una exposición de pinturas «que parece se pueden tocar»: *The reality of appearance: the trompe-l'oeil tradition in american art*¹⁷.

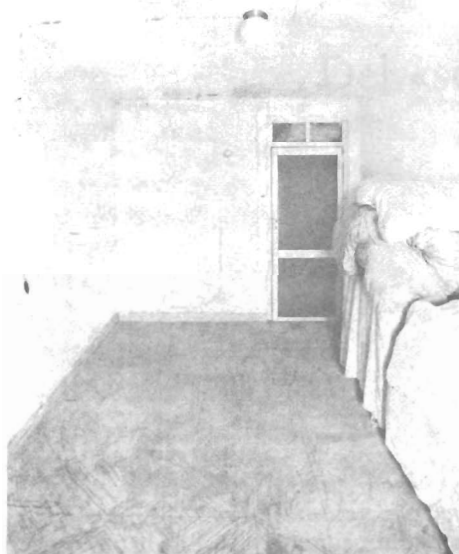
En conclusión, lo sospechoso en esta tendencia no es la posible reivindicación del cuadro de caballete —que con todas sus limitaciones puede responder a ciertas necesidades y exigencias de algunos grupos sociales en cada situación concreta—. Lo denunciado es el intento de despojarlo de su valor de uso para reivindicar la unicidad, recurrir a la tradición para *fortalecer el valor de cambio*. Dada la convergencia de códigos artísticos tradicionales en nuestro país y la incipiente instauración del mercado artístico, temo algunos desenlaces. Sospecho y lamentaría que la moda superrealista pueda prender en España, siguiendo unos derroteros desfuncionalizados en su valor de uso. No es aventurado que se escuden en una defensa acrítica del cuadro y el superrealismo sea una oportuna coyuntura de inversión para las nuevas capas sociales del «boyante» neocapitalismo español del «desarrollo».

¹⁴ Cfr. John L. STEELE: *How real is neo-isolationism?*, *Time*, 31 de mayo 1971, págs. 18-19. CINDY NEMSER lo interpreta en esta línea y concluye, apoyándose en S. Tillim: «There is a new emphasis on the more admirable, the more ideal aspects of human condition». *Representational painting in 1971*, *Arts magazine*, diciembre-enero (1972), pág. 46.

¹⁵ Cfr. La «nueva objetividad», 1918-1933, *Goya*, núm. 105 (1971), págs. 176-81.

¹⁶ Cfr. H. J. HANSEN: *Das pompose Zeitalter*, Oldenburg, G. Stalling Verlag, 1970.

¹⁷ Cfr. E. GARCÍA-HERRAÍZ: *Crónica de Nueva York*, *Goya*, núm. 96 (1970), pág. 368.



A. López García, *Habitación de Tomelloso*, 1972.

4. La tendencia más cercana en España al superrealismo sería la denominada por Moreno Galván bajo el epígrafe «los fantasmas de la pura representación»¹⁸. Pero tiene poco que ver con el superrealismo americano. Históricamente, nada. Sus obras vienen siendo realizadas desde mediados de la década. Además, no se interesan sólo por un repre-

sentativismo radical en la línea objetual, sino también por la realidad representada; se advierte un halo realista. Cultivan la fidelidad a la reproducción exacta, pero no problematizan sólo la objetividad de la representación sino también la realidad, como ha indicado Sánchez Marín¹⁹. Su objetividad está penetrada de una significación social que instaura un peculiar realismo, donde alcanza relevancia una realidad real, concreta, de *índole intimista*, referida al entorno del artista. Comentando la obra de Julio L. Hernández, Sánchez Marín puntualiza que «procede por cristalización del latido de la realidad y por minuciosos análisis de la representación». La fidelidad y exactitud afirmada origina un impulso hacia la evasión poética, pues al «apurar las formas de lo real, se han tocado, al propio tiempo, los límites de la surreality». Aguilera Cerni observa que la obra de esta tendencia, «a fuerza de ser realista..., aparece rodeada por un halo de misterio e irrealidad»²⁰.

Los resultados rebasan las intenciones iniciales. Sabemos la influencia ejercida por este grupo en los últimos años, en especial por A. López García. Pero sospecho que en los más jóvenes se plantee deliberadamente como acompañante de viaje de la moda americana. Por otra parte, la neutralidad ideológica de este realismo ha sido un hecho aislado en España, como veremos.

¹⁸ *La última vanguardia*, pág. 200. En 1970 expusieron agrupados en Francfort bajo la etiqueta «Realismo mágico»: Antonio López García, los hermanos escultores Julio y Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, María Moreno. Independientemente debe añadirse Alberto Datas (1935) —con sus cuadros de corbatas, camisas y otros objetos—, Carmen Laffón y otros, algunos más superrealistas sin tener noticia de la moda, como Isabel Baquedano y C. Toral, este último bajo la órbita americana.

¹⁹ Cfr. *Crónica de Madrid*, Goya, núm. 68 (1965), pág. 118; núm. 98 (1970), pág. 117.

²⁰ *Introducción al arte español de la posguerra*, pág. 113.

Del «schocker-pop» al realismo crítico-social

I. REALISMO SOCIAL

En el primer capítulo subrayamos que la capacidad de formar signos simbólicos de la semiótica connotativa y de dinamizar desde una perspectiva psico-genética el carácter estático inicial de la imagen explicaba la posibilidad de *problematizar simultáneamente la representación icónica y la realidad designada*. Podríamos aventurar que los diversos realismos en sus diferentes facetas satisfacen más que ninguna otra tendencia las exigencias de estos dos niveles. En su insistencia sobre la representación y el desarrollo de semióticas connotativas, ligadas a situaciones históricas, se fundamenta nuestra sospecha de que estos movimientos son el horizonte más lejano de la neofiguración inicial, el desarrollo más lógico de sus premisas.

Los movimientos realistas han gozado de mala prensa hasta fechas muy recientes. A ello han contribuido tanto los prejuicios doctrinales y políticos —imagen del dogmatismo del realismo socialista— como la frecuente alianza de estas obras con técnicas lingüísticas gastadas o incluso reaccionarias, ajenas a la evolución de las «vanguardias» y de la realidad social. La recuperación realista ha discurrido paulatinamente, tímida, plagada de obstáculos, lacerada.

Las primeras manifestaciones se adscriben a lo que se ha dado en llamar el *realismo social*. Este tiene su prehistoria tras la guerra mundial en figuras solitarias como los pintores «Kitchen Sink» —D. Bomberg, F. Auerbach, L. Kossof— o J. Smith, E. Middleditch en Inglaterra. Las obras de todos ellos se asemejan al realismo imperante en las novelas de Kingsley Amis o algunas piezas de John Osborne. Sin embargo, destacó entre todos el italiano Renato Guttuso —1912—, cultivador de un lenguaje neobarroco y de una temática de las vidas del «pueblo ordinario».

En España tenemos abundantes ejemplos de este realismo social en la obra agrupada por Moreno Galván bajo el epígrafe «*de la crónica a la crítica*»¹: José García Ortega, los Grupos de «Estampa Popular», etc. Durante los primeros años de la década pasada abundó este realismo social, ecléctico y con formas rela-

¹ MORENO GALVÁN: *La última vanguardia*, págs. 171-86. En «Estampa popular» destacaron R. Zamorano, F. Cortijo, A. Ibarrola, A. Mesa. Otros artistas de realismo social en España fueron: J. Duarte, Monjales, J. Pacheco, A. Avia, I. Baquedano, R. Seco y otros. Cfr. número especial de *Suma y Sigue de arte contemporáneo*, núm. 3 (1963) y V. BOZAL: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, págs. 187-98.

cionadas preferentemente a la tradición expresionista. Sin embargo, pronto algunas de las aportaciones del realismo social se inscribieron en la «neofiguración como transición». Ya indiqué cómo algunos neofigurativos, al desear intervenir socialmente, renunciaron a las ambigüedades sintácticas y acudieron a connotaciones más concretas —el propio Genovés, Mignoni y otros—. Posiblemente, los representantes máximos de una neofiguración expresionista de temas realistas en España han sido J. Barjola y F. So-moza —de 1967 a 1970—. En el ámbito internacional, un realismo crítico próximo a la nueva figuración es el del italiano L. Cremonini.

La recuperación del realismo crítico fue en sus primeros momentos un arte *testimonio*, centrado en la elección de sujetos y temas, dado que en él la cuestión de los contenidos era fundamental. Pero los realistas caerían en formalismo si, a pesar de las exigencias de un medio ambiente en perpetua transformación social, se aferran a formas convencionales del lenguaje. El desenmascaramiento de la realidad social —con sus contenidos conflictivos clasistas— se desvela con nuevos medios. El simple testimonio del realismo social ya no bastaba para desvelar casualidades sociales en una época de la información manipulada y de la producción planificada de la falsa conciencia a través de los nuevos medios. En estas premisas se apoyan las nuevas tendencias realistas de la Crónica de la Realidad y Reportaje Social. Los movimientos posteriores se interesan por los nuevos lenguajes, aliados a una conciencia progresiva de su finalidad. Deberán ser considerados con toda propiedad como derivaciones «pospop». Desde una primera aproximación lingüística las siguientes palabras de B. Brecht pueden dar la medida de las *intenciones* del actual panorama realista: «Convertir el realismo en una cuestión de forma, ligarle con una, sólo con una forma —y ade-

más, antigua—, significa esterilizarle... *Todo lo formal que nos impida llegar a la raíz de la casualidad social debe rechazarse; todo lo formal que nos ayude a llegar a la raíz de la casualidad social debe aceptarse*»².

II. DEL NEODADAÍSMO AL «SCHOCKER-POP»

1. En el «pop art» se ha silenciado con frecuencia una tendencia subterránea que se oponía desde su aparición al optimismo del mismo. Me refiero al movimiento insinuado en la exposición «*No Show*»—B. Lurie, Sam Godman, etc.—. Aunque similar a las primeras fases del «pop», acude a una temática violentamente satírica y crítica. En California tuvo amplio desarrollo la subtendencia, ya citada, del «*Funk art*». La figura más destacada ha sido E. Kienholz. Otros nombres de interés son B. Conner, W. T. Wiley, R. Arneson, C. Spohn y otros³.

El «funk» ha explorado exhaustivamente las propuestas del «Assemblage» o «ensamblado». Los materiales suelen ser de gran fragilidad física. Se permite una breve existencia a la obra y es destruida después de su exposición. Si su obsolescencia no se busca con deliberación, no sorprende y hasta se cuenta con ella. Hay un deseo evidente de abandonar la permanencia. La actitud «funk» se relaciona con la vulgaridad de los objetos creados, a bajo precio, con la grosería de los materiales y las técnicas empleadas, así como su naturaleza efímera. Este carácter efímero le vincula con la «*estética del desperdicio*», rechazada y atacada en el «pop» por el propio R. Hamilton. Los mejores «*funkey*» contienen

² B. BRECHT: *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, pág. 291.

³ Cfr. J. PIERRE: *Funk art*, *L'Oeil*, núm. 190 (1970), págs. 18-27.

elementos humorísticos, ridiculizando el sexo —Kienholz, B. Conner—, la religión, el patriotismo, el arte, la política. En sus primeros momentos reaccionan contra la sofisticación de la pintura expresionista abstracta y posteriormente contra el «pop». Mientras Conner sería el más «funky» del «assemblage»—junto con Spohn y H. Smith—, Kienholz inserta la obra en un discurso moral coherente que se aleja del espíritu anarquizante «funk». Entre los centros geográficos destacaron San Francisco, Los Angeles, las universidades de Berkeley y Davis. La obra más crítica del movimiento es tal vez el *Portable war memorial* de Kienholz. Y en 1970 tuvo relevancia la exposición *Pure Terror* —D. Hansen, Y. Ben-Yehuda, B. Stewart—. Las obras de la misma se centraban conscientemente en acontecimientos sangrientos, masacres de guerra, accidentes, etc.

2. Este movimiento se ha apropiado de las técnicas «assemblage» del «pop»

E. Kienholz, *Portable war memorial*, 1968. Detalle. Técnicas mixtas.



optimista, pero con una finalidad de destrucción y agitación. Por este motivo se le ha denominado «*schocker- o acid-pop*» y manifiesta unas relaciones reales y personales con el «Underground». Desde comienzos de la década hasta 1970 el neodadaísmo se ha transformado en una sátira extraordinaria, cuyo rasgo último y amargo es sociológico y político. En Europa ha tenido ciertos exponentes en el inglés P. Theck y en los alemanes F. Günther y sobre todo J. Beuys —1921— y algunas obras de W. Vostell.

El «*schocker pop*» está íntimamente ligado a la evolución del «Underground». Discurre paralelo a exigencias más radicales que las neorrománticas de la época psicodélica. La agudización de las contradicciones sociales locales e internacionales ha derivado a nivel superestructural artístico a una posición abiertamente irreverente, anarquista. La guerra del Vietnam, la lucha de los Panteras Negras y otras comunidades segregadas racialmente, el movimiento estudiantil, el compromiso con los problemas del Tercer Mundo, etc., todo ello ha contribuido en los movimientos juveniles a negar la reconciliación con la sociedad establecida y abogar por un enfrentamiento polarizado. El «*schocker pop*» más avanzado es paralelo a los «comic» de superhorror y sexualidad como Barbarella o a los «underground Comix» de G. Shelton, B. Crawford, R. Crumb, etc., coetáneos de movimientos musicales como los grupos Canned Head, Country Joe o Mothers of Invention y otras manifestaciones literarias y teatrales⁴.

El «*schocker pop*» se enfrenta a lo puramente estético en una eliminación de todo lo que es considerado bello, configurado. No hay nada prohibido: ni lo feo o lo asqueroso, lo monstruoso, lo

⁴ Cfr. J. HERMAND: *Pop International*, págs. 95 y sigs.

sexual o lo agresivo. Entre sus categorías destaca la de lo *obsceno*, como ha subrayado de un modo especial Peter Gorsen⁵. En estos intentos se denuncia brutalmente una desinhibición anarquista que no conoce fronteras. No quedan restos del concepto romántico de la naturaleza y de la belleza. Predomina la fealdad, lo fecal, lo sexual, el caos. Del ya señalado «Drout out» y «great refusal» psicodélico se ha pasado a una confrontación agresiva contra la sociedad dominante y todas sus manifestaciones: culturales, sociales, políticas, religiosas.

La ideología del «*schocker pop*» mezcla el culto de las drogas con la porno-política, la admiración por Mao con la pansexualidad. Pero en este aparente caos se desvelan unas constantes: la confrontación de la sociedad del capitalismo tardío con sus cosas preferidas y amadas: el poder, el sexo, el crimen, la guerra, la pornografía, el horror, etc. Esta tendencia artística se limita a constatar que esta enumeración refleja las «virtudes» de la sociedad capitalista, algo «connatural» a este sistema social. Se limita a constatar prácticas habituales, normales en el mundo de los adultos. No es una crítica en función de las fuerzas contradictorias de la dinámica social, sino que lleva a sus últimas consecuencias hechos de la misma, e incluso a practicarlos hasta su agotamiento. Alcanzan la fase crítica en el momento en que todas las citadas virtudes, en especial el sexo y el sadismo, empiezan a considerarse consecuencias lógicas de un sistema social concreto que sólo conoce el instinto egoísta y de iniciativa privada en todos los aspectos de la vida y, sobre todo, en las relaciones de producción.

⁵ Cfr. P. GORSEN: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbeck, Rowohlt, 1969. Sobresalen los fotomontajes de P. Molinier, Tilo Keil, K. Kunz, B. Höke, H. Bellmer, E. Schlotter, etc.

III. FIGURACIÓN NARRATIVA Y REPORTAJE CRÍTICO-SOCIAL

Las tendencias críticas, anteriores o posteriores a la ola del «*schocker pop*», son paralelas a una crítica del anarquismo y a las disoluciones de muchas de sus organizaciones, como, por ejemplo, el SDS alemán. El carácter apolítico o anarquista es sustituido por un estudio organizado de problemas concretos: los negros, las guerras, los desertores, las marchas, los conflictos sociales, etc.

A niveles sintácticos, en vez de negar los lenguajes visuales —en especial las aportaciones del «pop»— o refugiarse en el nuevo formalismo o abstraccionismo, se los apropia. Tiende a superarse la superficialidad del «pop» mediante una discusión con los mecanismos económicos y sociales del mundo de la mercancía. Mientras el «pop», empleando un término reciente, es afirmativo, los nuevos realismos pueden ser definidos como no-afirmativos. El arte afirmativo «pop» confirmaba la autoconciencia de una sociedad estructurada de un modo determinado. Estas nuevas manifestaciones no-afirmativas cuestionan su consistencia, la critican, la atacan desde la actividad práctica objetiva del hombre histórico. Intentan comprender los hechos como partes de un todo social y el lugar que ocupan en la totalidad de esta realidad. No soportan la indiferencia frente a los acontecimientos de la actualidad, sino que se ponen en relación directa con la vida y la historia.

Las diversas tendencias realistas críticas han polarizado desde 1964 en exposiciones como *Mitología cotidiana* —1964—, *Figuración narrativa* —1965, 1966—, *El mundo en cuestión* —1967— en París. Tal vez la más completa fue la de *Arte y política* —1970— en Alemania. Exposiciones similares han tenido lugar en EE. UU. de 1967 a 1970: *Guerrilla Art*, *Moratorium*, *Violencia en el reciente arte americano*, etc. Además, se han



W. Vostell, *Berliner-Fieber IV*, 1973. Serigrafía, acrílico, plomo y hueso sobre tela de emulsión.

suscitado discusiones sobre arte y política, el artista negro, etc. Los términos de moda de la nueva década realista son «*relevant*» —todo lo que es importante desde el punto de vista político—. El «*right on*» —eslogan de la nueva izquierda y de las manifestaciones antiguerra— se ha convertido en un lema de un arte que significa realmente algo para todos.

El realismo ya no es privativo de los países subdesarrollados. Existe también en los desarrollados y superindustrializados, europeos y americanos. Con ello tienen mucho que ver sucesos como la rebelión del Estado de Kent, lo acaecido en Jackson Ohio, Augusta, el juicio de los «siete de Chicago», el Vietnam, etc. En Europa la tendencia se ve impulsada desde los sucesos del Mayo francés de 1968. En los países subdesarrollados o en vías de desarrollo es aún más meridiana la continuidad de las contradicciones. En España es una de las tendencias más peculiares de nuestra vanguardia. Como es evidente, no hay que buscar tan sólo sus razones en el campo de la estética sino en nuestro contexto social. Asimismo, en

esto hay que bucear para comprender las transformaciones que han tenido lugar en el campo de las técnicas lingüísticas utilizadas.

1. *Pluralismo estilístico-formal*

Las tendencias del realismo crítico ya no se limitan a algunas figuras aisladas o a un país ⁶. Constituyen un abanico su-

⁶ A continuación indico algunos de sus representantes: *Alemania*: A. Petersen (1928), H. P. Alvermann (1931), W. Vostell (1932), Paeffgen (1933), H. J. Breuste (1933), G. Winner (1936), P. Sorge (1937), P. Grütze (1937), Th. Bayrle (1937), K. P. Brehmer (1938), K. Staack (1938), W. Berges (1941). *Brasil*: A. Dias (1944). *España*: F. Somoza (1928), D. Perdikidis (1922), J. Genovés (1930), R. Canogar (1935), A. Alcaín, Equipo Crónica: R. Solbes (1940), M. Valdés (1942), T. Calabuig (1939), A. Corazón (1942), A. de Celis (1932), Arroyo, última etapa de Anzo, J. Morrás (1943). *Francia*: Rancillac (1931), Telémaque (1937). *Grecia*: V. Caniaris (1928). *Inglatera*: algunas obras de Kitaj y Tilson. *Italia*: P. Baratella (1935), Spadari (1938), Fanti (1946). *Islandia*: Erro (1932). *USA*: Guerrilla art action group, P. Saul, L. Rivers, etc.

ficientemente amplio de manifestaciones para configurar una tendencia vital. Ya no puede silenciarse históricamente. Si en los fines coincide de algún modo con el realismo social, en los medios apropia la mayoría de las técnicas estudiadas en el «pop», confirmando las palabras de Brecht. Es necesario señalar, además, el *pluralismo estilístico*. Esto explica sus relaciones con diversas tendencias o técnicas ya mencionadas y refuerzan la imposibilidad de un estudio puramente formalista de las mismas. La apropiación de las diversas técnicas afianza la *función referencial* y busca con ello potenciar la eficacia comunicativa. Entre los recursos lingüísticos destacan los siguientes:

— Empleo de técnicas de «assembla-

B. Rancillac, *¡Finalmente!*, la silueta embellecida hasta el detalle, 1966. Acrílico sobre lienzo.



ge» en Alvermann, Breuste, Petersen, Caniaris, C. Self, C. Stenvert, K. Staeck, Vostell. Este uso deriva del «shocker pop». En España recurre a esta técnica T. Calabuig. En algunas ocasiones el «assemblage» se transforma en un verdadero «ambiente»—en el propio Calabuig, Neuenhausen de Berlín, entre otros—.

— Abunda la influencia de técnicas fotográficas, incluso a veces en una línea superrealista, como en Aillaud. En el verismo fotográfico se mueve la obra de Fanti, Erro, Monory, Grützke. Diferentes fenómenos o alteraciones fotográficas, positivo-negativo, uniformidad, neutralidad, despersonalización, obliteraciones y otros fenómenos se observan en las obras de Rancillac, Genovés, Canogar, Perdikidis. En otras ocasiones se acude más directamente a los procesos fotomecánicos: Tilson, Kitaj, Anzo, Morrás, o las técnicas serigráficas del análisis de la imagen de A. Corazón. En la escuela de Berlín —Sorge, Diehl— se advierte un pujante renacimiento del fotomontaje.

Los efectos de tiempo y movimiento suelen producirse con recursos de *procedencia cinematográfica*, mediante divisiones del cuadro en diferentes partes que corresponden a distintas fases del mismo acontecimiento narrado. El acontecimiento se produce en cada una de las secuencias y todas ellas explican el conjunto del mismo. En España destacó su primeriza utilización por parte de Genovés y Equipo Crónica, posteriormente por Perdikidis y otros, K. Brehmer en Alemania y otros. Las técnicas próximas a secuencias cinematográficas y las divisiones espaciales derivadas son muy aptas para la narratividad expositiva, para la animación espacial-temporal y la acentuación de lo significativo. Abunda también la imagen discontinua, sin sometimiento estricto a secuencias derivadas del cine, como Fahlström, Somoza, Corazón, Sorge, pero teniendo presentes sus fases espacio-temporales. La discon-

tinuidad anula la aprehensión unívoca de la obra y apoya la lectura progresiva o simultánea en la duración. Entre las técnicas próximas al cine posee gran relevancia el *sintagma alternante*: Arroyo, Equipo Realidad, Corazón y otros. En estos sintagmas las diversas acciones no tienen entre sí una relación pertinente en cuanto a designación temporal. Esto favorece toda clase de oposiciones y simbolismos. Así, pues, la influencia directa o indirecta de las articulaciones espaciales de encuadres, montajes, secuencias y las consideraciones sintagmáticas o relaciones entre diferentes encuadres se traducen en divisiones espacio-temporales que favorecen la narratividad e intensifican el *espacio semántico*.

El *comic* y sus convenciones estilísticas mayoritarias son un medio lingüístico apropiado para sus fines comunicativos. No se trata siempre de una mera transcripción sino más bien del recurso a las técnicas del dibujo y otras notas del «comic». Por ejemplo, P. Saul es el reverso del empleo del «comic» por Lichtenstein. En su crítica político-social emplea este lenguaje popular para un ataque furibundo, acentuando los efectos

caricaturescos del propio medio. De un modo similar lo apropiaron Falhström, el ingenuismo aparente de Télémaque o Erro y Rancillac. En general la *Figuración narrativa* francesa, incluido Arroyo, lo han tomado como modelo de sucesión formal, aprovechando su dimensión temporal y las notas de su dibujo y cromatismo. En España el Equipo Realidad y los Crónica son los que más se han aproximado a estos lenguajes. En todos estos ejemplos interesa ante todo el elemento visual del lenguaje híbrido del «comic». Sin embargo, en algunos casos ha prevalecido el elemento escrito: Brehmer, Alvermann. Con A. Dias saldríamos del campo «comic» para entrar en una técnica típica del arte conceptual.

Sin embargo, como sucedía en el «pop», las técnicas persuasivas más socorridas han sido las del *cartel publicitario*. La más abusiva es la *repetición*, presente en casi todas las modalidades desde Warhol. Las *acumulaciones* son frecuentes en Canogar, Equipo Crónica, Baratella, W. Vostell. Arroyo hace uso frecuente de la yuxtaposición de un motivo simbólico a la *imagen principal*. Después de la repetición, la *oposición* es

Equipo Realidad: *Erase una vez*, 1966.





Erró: *Interior americano n.º 3*, 1968. Acrílico sobre lienzo.

la figura más usada. Y no sólo la mera oposición a nivel formal sino sobre todo de contenidos: Erró, Vostell, Perdikidis, De Celis, Somoza. En el arte español llaman la atención las oposiciones conscientes o inconscientes entre lenguajes de distintas procedencias. Se sospecha el *desprendimiento doloroso de formas expresionistas* e incluso de la tradición académica. En algunos casos estas oposiciones son paralelas al doble nivel de unidades y connotaciones significativas. Creo que la obra de Somoza es una de las que mejor reflejan este paralelismo lingüístico y significativo y su doble articulación sintáctico-semántica.

Entre las figuras de oposición merecen mención especial las *parodias* críticas. Sobresalen las obras de L. Rivers: Napoleón —de David—, la «Olimpia negra», versión irónica y parodiada de Manet. En España destacan las parodias culturalistas del Equipo Crónica: de Goya, Velázquez, Vasarely, «pop» americano, surrealismo, etc., o las parodias de Arroyo sobre la obra de Miró. En la parodia crítica se retiene, por ejemplo, la forma de una obra famosa, pero se altera su contexto cultural e histórico. Es un síntoma del proceso histórico que invalida la autenticidad normal de la obra primaria. La parodia es un modo lingüístico de obtener una oposición indirecta. Acepta

un artículo histórico, cultural, de consumo elitista o de masas, y le confiere un sentido diferente a través de su descontextualización: la Olimpia es una negra, o los diferentes personajes parodiados del Equipo Crónica.

Todos estos ejemplos intentan insinuar la pluralidad de recursos lingüísticos y estilísticos apropiados por los nuevos realismos, en especial por estas nuevas modalidades, denominadas *figuración narrativa, reportaje o crónica de la realidad*, apoyadas en los diversos medios de masas. El rechazo de la unidad estilístico-formal, prisionera de una fórmula o manierismo, permite variar los puntos de impacto y se justifica por razones semánticas y pragmáticas, es decir, de eficacia comunicativa. La apropiación de las técnicas de la imagen popular invierte su funcionalidad lingüística en un sentido no-afirmativo, crítico. Los nuevos intentos del realismo crítico no conciben al artista como un ser pasivo resignado, sino como tipo militante y operante que pretende conjugar la alianza aparentemente sin éxito de la vanguardia social con la calidad artística, y alimenta un espíritu progresivo en los frentes del lenguaje y de los contenidos.

2. *Descontextualización lingüística y semántica*

La inversión funcional de las técnicas lingüísticas de los diferentes «mass-media» remite a un fenómeno semiótico muy estudiado en el estructuralismo soviético. Me refiero al famoso concepto de «*ostranenie*», *efecto de extrañamiento o descontextualización*. En la obra la percepción de cada objeto representado no depende sólo de su estructura singular sino también del contexto en donde está inserto. Para comprender la significación es preciso atender a las relaciones entre los diversos objetos representados y el contexto constituido por todos ellos. La

«ostranenie» implica la separación de la imagen de su contexto habitual, tal como se practica desde el «collage». Pero el efecto de extrañamiento no tiene lugar solamente a nivel del lenguaje, como ya hacía el «pop», sino, sobre todo, a nivel de contenidos codificados, simbólicos, es decir, sociales. Así, pues, las versiones de los nuevos realismos críticos acuden no sólo *sintácticamente* a este efecto, separando las técnicas de sus relaciones institucionalizadas con sus contextos habituales, sino de un modo especial en la *dimensión semántica y pragmática*. Aprovechan unidades temáticas simbólicas, pero desvinculadas de su convencionalismo y carácter afirmativo, en función de las diversas causalidades sociales e históricas. *La descontextualización no es sólo un efecto lingüístico sino un reflejo dialéctico de contradicciones de la realidad social contemporánea a escala local o internacional.*

Los diversos realismos críticos rondan, si es que no traspasan, los umbrales de lo *típico*, en cuanto lo históricamente relevante. Subrayando el carácter histórico, no sólo están interesados en interpretar el mundo con sus obras. Si no es un cínico o un oportunista, está empeñado en transformar o contribuir a cambiar a los hombres y sus relaciones. La descontextualización de lenguajes y de contenidos en muchas de estas experiencias denuncia el empeño de desvelar el complejo social causal. «Los artistas realistas —decía B. Brecht— representan las contradicciones en los hombres y entre sus relaciones y muestran las condiciones bajo las cuales se desenvuelven»⁷.

La inversión de la imagen popular en el realismo crítico, de reportaje o crónica de realidad, puede aprovechar cualquier clase de innovaciones sintácticas. Ahora bien, esto no es imputable a un

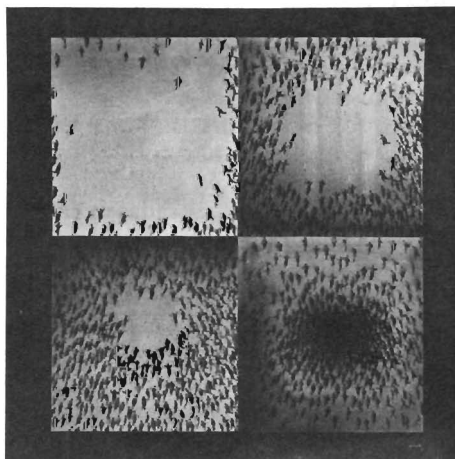
eclecticismo u oportunismo. Es exigido por su finalidad comunicativa. Si ésta pretende ser eficaz, debe asumir hábitos visivos, inteligibles, al igual que sucedía en el «pop». *La relación del signo plástico a sí mismo, a su propia estructura, no sólo no obstaculiza la denotación y connotaciones, sino que refuerza la referencia a las mismas. La obra realista debe tender a una compenetración entre el medio y el mensaje o, en términos tradicionales, entre la forma y el contenido, a través de la estructura del propio medio.*

3. Semiótica connotativa

Las diversas modalidades realistas aceptan y utilizan, aunque sea de un modo descontextualizado, el inmenso repertorio de imágenes de nuestras sociedades semidesarrolladas o superdesarrolladas. Sus unidades temáticas tienen como base códigos *icónicos fuertes* que poseen ciertas similitudes con el «pop». Pero se distancia de él en su semiótica connotativa. Las unidades temáticas son muy variadas:

— *Violencia y terror.* Violencia ejercida por instituciones creadas para ello

J. Genovés, *El abrazo*, 1967.



⁷ BRECHT: *Schriften zur Literatur und Kunts*, II, pág. 547.

—en obras de Genovés, Alvermann, Paeffgen, Rancillac, Sorge, Canogar, etcétera—, violencia y terror racial, como en la exposición «*Violencia en el arte americano reciente*», violencia de guerra —exposición «La guerra del pueblo vietnamita contra el imperialismo americano»—. Estas temáticas son las preferidas de P. Saul, Kienholz, G. Pinkerton, K. Staeck, Baratella, Erro, Rancillac, Vostell. Merece mención el protagonismo de la colectividad en las acciones multitudinarias de Genovés, desde 1965, referidas a manifestaciones, persecuciones y concentraciones masivas, como «Bombardeo», Angulo 18, Ampliación, La reja, El foco, 5 minutos, etc.

Denuncia de *mitos culturales*, como en las obras mordaces e ingeniosas de Arroyo con su destrucción de mitos histórico-culturales. En una dirección parecida han trabajado el Equipo Realidad y los Crónica de Valencia, entre nosotros, o Baratella, Spadari, Rivers y otros. En algunos casos la crítica al mito se clarifica en oposición a otras instituciones de la misma sociedad, como, por ejemplo, símbolos culturalistas y represión en el Equipo Crónica, crítica al estructuralismo en Aillaud, Biras, Fanti, a las instituciones en Alvermann. La temática de mitos culturales corre siempre el peligro de ser restringida a nivel pragmático por la especificidad de sus connotaciones. En ocasiones esconde un trasfondo nihilista o una estrategia táctica e incluso a veces un oportunismo.

En otros momentos las temáticas reflejan hechos, imágenes cosificadas, fenómenos de *alienación colectiva*, como en las imágenes objetualizadas de la obra de Canogar o la presentación del *hombre solitario* e instrumentalizado en la civilización tecnológica, tal como lo denuncian las obras fotomecánicas en Anzo. En otras ocasiones las unidades temáticas desvelan a través de oposiciones sintácticas *contradicciones significativas de grupos o hechos sociales*. Por ejem-

plo, la oposición subdesarrollo-desarrollo tan acentuada en la obra de Somoza y en las de Alcaín y Anzo, bombarderos o helicópteros en vietnam y «pin-up-girls» —P. Sorge—, guerra y erotismo —Vostell—, acciones represivas y anuncios de ropa interior femenina —Rancillac— o los famosos interiores americanos de Erro. La falta aparente de relación consciente constituye el fundamental histórico-crítico y el artístico de estas obras.

El criterio decisivo para enjuiciar estas temáticas no es simplemente el recurso a los códigos fuertes sino las connotaciones históricas concretadas utilizadas. El recurso a connotaciones *universales* puede debilitar el compromiso crítico y devenir síntoma de evasión. El efecto de descontextualización no era sólo formal sino, sobre todo, de los contenidos codificados, reflejo dialéctico de las contradicciones concretas de la sociedad en particular. En el desvelamiento de las causalidades sociales protagoniza una función decisiva la selección de las connotaciones. Ahora bien, en estas tendencias la selección de las connotaciones concretas ya no se realiza con tanta fre-

Equipo Crónica, *El realismo socialista contra el «pop»*, 1968.



cuencia en función de los problemas explícitos de clase, como sucedía en el realismo social tradicional —personajes de las obras: obreros, campesinos, Lumpenproletariat, etc.—. Más bien se sugieren aspectos típicos, relevantes de diferentes contextos, como, por ejemplo, un interior americano de Erro, que el espectador se encarga de *afiliar a sustratos clasistas*. Esta práctica es ante todo frecuente en las temáticas difusoras de imágenes universalistas y emblemáticas, como en la figura humana abstractificada de Canogar o aún más en los conjuntos de figuras de Genovés. No obstante, en otras obras de Aillaud, Erro, Arroyo, Perdikidis, Somoza, Equipo Crónica y otros los personajes poseen aún atributos y connotaciones específicas de sí mismos y de su medio ambiente.

En todo caso, la abundancia de connotaciones más o menos determinadas y concretas no depende tanto de razones de la codificación del medio como de la tolerancia o represión del contexto so-

R. Canogar, *La pelea*, 1968. Pintura y relieve.

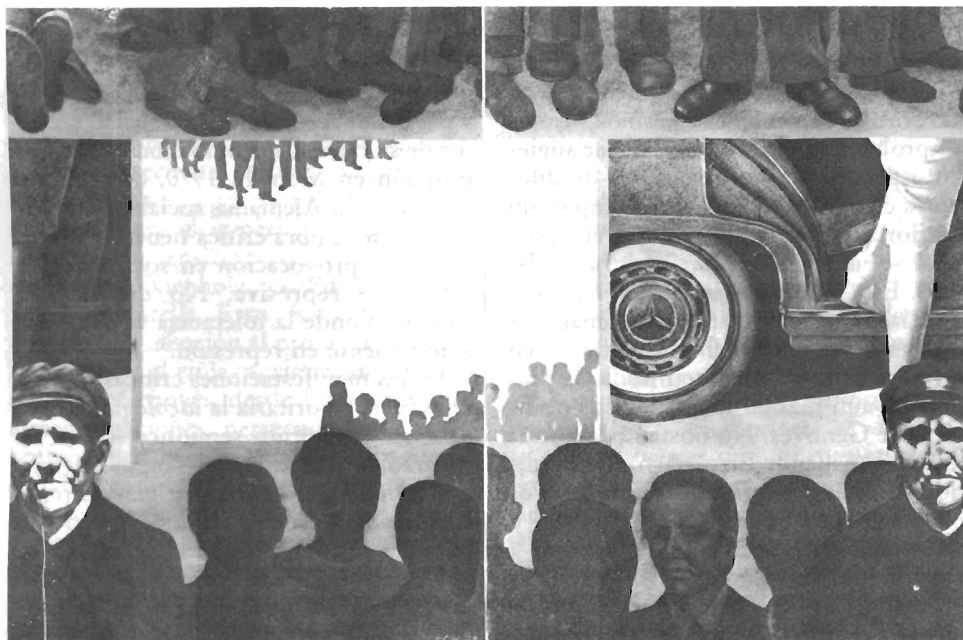


cial en donde se opera y presenta la crítica. Incluso en un mismo artista las connotaciones son más o menos reprimidas y explícitas según el ámbito social, receptor de su obra. La prohibición de una exposición en Munich, 1970, de realismo crítico en la Alemania social-liberal advierte que la obra crítica tiene aún cierto poder de provocación en sociedades de tolerancia represiva. No digamos en aquellas donde la tolerancia se convierte abiertamente en represión.

En las manifestaciones críticas alcanza relevancia prioritaria la *ideología*, entendida en su sentido semiótico —que no contradice al tradicional— como *significado connotativo último y global, total*. La ideología es desde esta perspectiva la connotación última de la totalidad de connotaciones de la obra o contexto de obras. No es algo sobreañadido a las obras, sino que expresa un nivel determinado de organización de los mensajes. Por la descontextualización se intenta desenmascarar las ideologías subyacentes a las sociedades del capitalismo tardío, desvelando funciones normativas, el universo de pautas sociales, el complejo de

E. Arroyo, *Ciertas consideraciones sobre la reconciliación en el Valle de los Caídos*, 1970, Oleo sobre tela.





F. Somoza, *Glamour*, 1969. Técnica mixta.

causalidades. Ahora bien, a estas mismas tendencias debemos aplicar una distinción adicional en semiótica, pero relevante en las mismas ⁸.

En el «Prop Art» ⁹, arte de agitación o propaganda —por ejemplo, los carteles del mayo francés, los de los movimientos negros americanos y otros grupos clandestinos políticamente—, existe una función decidida de esclarecimiento ideológico. El «Prop Art» es una destilación de símbolos que comunican una idea controvertida con intención de influir en la opinión pública. En estos casos el contenido *normativo* y *conativo* se comunica *directamente*, sin tapujos.

Sin embargo, en la mayoría de las obras no es tan clara esta función cona-

tiva y normativa. Su función ideológica y esclarecedora se realiza a través del desvelamiento de causas, pero en el marco de la estructura del propio medio. Diríamos que en estas obras se valora la información a través de la propia estructura del mensaje. Si tenemos en consideración que estas tendencias se han apropiado de muchas técnicas visuales de la comunicación de masas, podríamos pensar que tratan de desenmascarar el verdadero funcionamiento de estos medios. Si el «pop» aceptaba de un modo optimista las funciones informativas, descriptivas o referenciales de estos medios de la comunicación, socialmente institucionalizada, las manifestaciones críticas van más allá de las funciones manifiestas o aparentes de los mensajes y sus contenidos. Se empeñan por desenmascarar las *funciones reales* no manifiestas de los diferentes medios, que en realidad son normativas y refuerzan las pautas sociales dominantes. En otras palabras, el desvelamiento de la complejidad causal no se realiza

⁸ Cfr. Eliseo VERÓN: *Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política*, en Colec. *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, pág. 142.

⁹ Cfr. Gary YANKER: *Prop Art, International Political Posters*, London, Studio Vista, 1972.

sólo a través de contenidos explícitos de sus unidades temáticas, sino de la propia organización de los mensajes o de la descontextualización a niveles sintácticos y significativos. En las manifestaciones críticas es decisiva la *semantización* o proceso por el cual un hecho, acaecido en la realidad social, se incorpora a sus contenidos a través del medio artístico. La semantización resulta de dos operaciones complementarias, altamente relevantes en cualquier planteamiento crítico, a saber, la *selección*, tanto dentro de un repertorio de medios lingüísticos como de unidades temáticas y connotaciones concretas, y la *combinación* de los repertorios seleccionados.

A nivel *pragmático* y de la inserción de la obra en la totalidad social las tendencias realistas no están libres de contradicciones, algunas más agudas que en cualquier otro movimiento. Tanto la selección como la combinación del proceso semantizador deben atender a cada contexto concreto de lugar y tiempo, so pena de abocar a un elevado grado de *indeterminación y ambigüedad* que puede traducirse en la inoperancia. Esta ambigüedad universalista es uno de los peores enemigos en su pretensión de eficacia comunicativa.

Si el predominio del valor de cambio sobre el valor de uso de los objetos artísticos es una nota determinante del des-

tino de los mismos en la sociedad capitalista, esta situación resume más que ningún otro factor las contradicciones de estas obras. En este sentido, se ha hablado con razón del *drama* del realismo crítico¹⁰. Este drama gira en torno a los problemas de *distribución y consumo* de estos productos. El predominio histórico del *valor de cambio* en estas obras es más insultante que en ninguna otra, a pesar de las posturas subjetivas de incomodidad, rechazo y negación por parte de los propios artistas. Muchos de sus protagonistas se dan cuenta de sus limitaciones y contradicciones. Uno de sus paliativos sería la transformación de los canales de distribución. Pero confieso mi escepticismo bajo las actuales relaciones productivas. Un problema ligado al anterior es el de la tentadora *asimilación* por parte del sistema establecido a través de múltiples mecanismos de todos conocidos.

Sin embargo, conscientes de todas las limitaciones y contradicciones de estas obras, es preciso deslindar la determinación en forma económica en su actual situación histórica y sus especificidades lingüísticas y contenido social. De otro modo, nos estaría vetado toda esperanza de transformación. Esbozadas estas contradicciones, nos llevarían a un contexto más amplio y problemático, imposible de abordar en esta ocasión.

¹⁰ Cfr. V. BOZAL: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, págs. 113 y sigs.



II. Tendencias neoconcretas y tecnológicas

104

Neoconcretismo y «nueva abstracción»

I. SUPERACIÓN DEL INFORMALISMO

El telón histórico de fondo de la no-representación desde 1960 es sin duda alguna el apogeo informalista de 1947 a 1956 y sus estribaciones hasta 1960. Este hecho aconseja iniciar la escalada neoconcreta desde la perspectiva de la superación informalista.

Toda obra no-representativa remite en un nivel puramente sintáctico-formal a la instauración de un orden entre su repertorio material y formal. Atiende específicamente a las relaciones que unen los elementos simples —*relaciones sintagmáticas*—, descuidando la referencia a los objetos designados en su sentido tradicional —*relaciones asociativas*—. Cada elemento material —materia, colores, pigmentos, propiedades físicas, etc.— pertenece a un *repertorio material* en el que se instaura un determinado *estado o modelo de orden*¹. Los diferentes estados de orden están ligados a una noción de *determinación* que presenta a su vez diversos grados de intensidad. La no-representación o lo que se ha denominado «arte abstracto», al desentenderse del re-

pertorio semántico de las imágenes icónicas, ha instaurado estados más o menos determinados de orden sobre su repertorio material.

1. *Informalismo y orden caótico*

En los diversos *informalismos*, de Pollock a Mathieu, de Tobey a Hartung, de De Kooning a Wols, de Burri a Tàpies, se advierte una debilitación de la determinación del estado estético. Y aunque en una obra artística no se puede hablar de desorden en un sentido absoluto, la informalista, en especial en sus modelos más extremos, se acerca al estado más débil de determinación, al *modelo caótico* en la terminología de estética de la información. Los elementos simples se encuentran en estado de máxima mezcla. La obra está definida por el número de elementos simples —*complejidad*— y por su estado de determinación existente entre ellos —*orden*—. En los ejemplos más extremos —por ejemplo, en las obras de Pollock, Wols, Mathieu, De Kooning, Saura, Viola, etc.— constatamos una máxima complejidad en un orden mínimo. En la crítica informalista se las definía como caos o «*aún-no-forma*». Los elementos en su distribución denun-

¹ Cfr. BENSE: *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, págs. 30-33. ↗

cian una elevada *entropía* o medida de indeterminación. La constitución sintáctica condiciona la ausencia de códigos precisos en la dimensión semántica y comunicativa.

Importa esbozar a grandes rasgos la fenomenología de la concepción y realización, en especial en el tachismo y pintura de acción. En su *estética de la velocidad* Mathieu exponía las siguientes fases de clara filiación irracionalista ²:

- ausencia de preexistencia de formas;

- ausencia de premeditación de formas y gestos;

- necesidad de un estado segundo de concentración psíquica;

- primacía concedida a la velocidad y rapidez de ejecución.

La obra, condensación de la acción-gesto, deviene inseparable de la biografía del autor, su autoexpresión más radical. En la «*estética de la velocidad*» de Mathieu o en el «*dripping*» de Pollock interesaba más el éxito de la acción-gesto que la obra. Se ha pretendido interpretar este fenómeno como intuición mística irracional. Pero sería preciso remitir a la libre asociación en su sentido psicológico, como proceso preconsciente con participación predominante de elementos inconscientes. Así, pues, la experiencia y el acto del pintar importaba más que la obra. Y exacerbando la velocidad, la obra no tendría tiempo de existir, se disolvería en la acción-gesto. Mathieu apuntaba: «En la extremidad del estado de éxtasis o de vacuidad la pintura ya no tendrá razón de existir» ³. La consecuencia final hubiera desembocado en resultados similares a los actuales planteamientos «*conceptuales*».

Esta estética de la velocidad implicaba un abandono y una negación de la técnica artística, siguiendo las huellas de la

estética romántico-idealista. Esta negación discurrió paralela con la intuición cósmica, suprahistórica, donde se diluye toda dialéctica histórica. De este modo, el informalismo se afianzó como microcosmos cultural retrógrado respecto a fuerzas y técnicas productivas de sociedades industriales. Este hecho ha sido interpretado a veces como una rebelión contra el arte constructivista, anterior a la guerra, y el diseño, asociados a la industria capitalista ⁴. En realidad, faltaron premisas ideológicas y es difícil una interpretación exclusiva de este tipo. En cambio, si fue más claro el culto de la indeterminación histórica, aliada al intuicionismo, así como que su ataque a las técnicas industriales se apoyaba en el reproche a la destrucción de la espontaneidad individual. En el informalismo parecía subyacer la tendencia de que el hombre está determinado por una espontaneidad ontológica y vitalista que predica el poder indiscriminado de lo individual.

En otras ocasiones se ha considerado el informalismo como *protesta social*. Aquí asomaría la «teoría de la *anticipación social*». En cualquier caso, la pretendida protesta no atendía a condiciones históricas, sociopolíticas en su formulación, sino a situaciones universales, indeterminadas históricamente. La anticipación, sospechada en el informalismo, concebida como realidad transformada en el futuro, pero bajo los presupuestos de la invariabilidad de la realidad concreta, es utopía. La protesta informalista si pudiera relacionarse con esta utopía inserta en la dialéctica realidad-ilusión en el marco del individualismo idealista propio de cierto romanticismo revolucionario.

La protesta contra la revolución industrial enlazó con la tradición expresionista y en su médula reincorpora una

² Cfr. G. MATHIEU: *Au-delà du Tachisme*, Paris, René Julliard, 1953, págs. 194-95.

³ *Ibid.*, pág. 136.

⁴ Cfr. G. C. ARGAN: *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1966, págs. 51 y sigs.

formulación explícita del irracionalismo burgués. En algunos momentos se le consideró incluso como el estilo político del «mundo libre». Enfrentado al realismo doctrinario de los países socialistas, ostentaba la marca de la libertad democrática. Pero bajo estos disfraces ideológicos latía un estilo restaurativo, reaccionario en el marco de la mitología romántico-burguesa de la creación y sus tintes irracionales, intuitivos, inefables y demás jerga al uso. Su indeterminación refleja la mixtificación de relaciones sociales abstractas, presente desde la apropiación burguesa de la teoría del «arte por el arte». Con razón se le ha relacionado, pues, con el movimiento romántico, como una de sus últimas manifestaciones. Este espíritu se denuncia desde los primeros brotes en Kandinsky hacia 1910 y la primera época abstracta expresionista. F. Schlegel apuntaba ya que el caos y el eros son la mejor explicación romántica y que el orden más elevado es el del caos⁵.

Desde un ángulo semántico y pragmático, el orden caótico origina una elevada imprevisibilidad que dificulta la reducción a códigos. En estas obras predomina la *innovación* desde un punto de vista informativo. La improbabilidad, la ausencia de predeterminación es máxima en función de su complejidad y de la debilidad sintáctica de su orden. Por eso, a nivel comunicativo, es costoso conjugar la originalidad, la innovación, con la comunicación. Aumenta su originalidad, pero disminuye su inteligibilidad. En estas condiciones se ha pretendido articular sus *polisentidos*, acudiendo a las formas simbólicas de procedencia neokantiana, a reducciones formalistas-inmanentistas del propio signo, a interpretaciones perceptivas o psicoanalíticas. Pero

en todas ellas se tropieza con que la obra informal no satisface funciones de significados, exigidas como algo relativamente constante. No cristalizó en códigos admitidos por el emisor y el receptor. Esto produjo un grado acentuado de indeterminación frente al espectador. La obra informal se vanagloriaba de una gran universalidad teórica y fracasaba en la comunicación concreta por su indeterminación abstracta. Se convertía así en un documento válido, abstractamente generalizado, que no lograba explicitar sus determinaciones.

2. Sistematización del informal

Con anterioridad a 1960 se acusaban posiciones heterodoxas que, en el marco del propio informalismo, abogaban por una *sistematización* o metodología del mismo: J. Serpan, A. Jorn, K. O. Götz. Pero aparte de estos síntomas tardíos, durante la década de los años cincuenta se venían incubando ciertos movimientos antiinformales.

Pintura contemplativa. Mientras Pollock y sus epígonos abogaban por el gesto y la acción, M. Rothko, B. Newman, Ad Reinhardt, Still y otros en los EE. UU. instauraban cierto orden en el caos. Seleccionaban del repertorio material el color como protagonista y continuaban tratando la superficie como un campo unitivo, al modo de las composiciones «over-all» de Pollock, aunque se advertían ciertas anomalías: aparecen las grandes áreas de color puro, se interesan por una especie de composición en una fluidez de contornos, el color es uniforme y se acerca a la monocromía —Newman— con ligeras transiciones internas de campo cromático. Las nuevas áreas cromáticas uniformes son paralelas a un aumento considerable de las dimensiones del cuadro que envuelven al espectador. Still ya se refería a la «pintura ambiental» —*environmental*

⁵ Cfr. H. STEFEN (editor): *Die deutsche Romantik-Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

painting—, adelantándose a los «ambientes» posteriores. Al lado del valor expresivo del color —diversos expresionismos— o el constructivo —Delaunay, W. Nay, Poliakov— se explora la *experiencia espacial* frente al espectador.

Espacialismo. Ligado a la pintura contemplativa aparece en Europa la obra de L. Fontana —1898-1969— y el espacialismo italiano que se remonta al *Manifesto Blanco* —1946—. Anuncian con timidez la crisis de la pintura de caballete, la introducción de la tercera dimensión a través de los agujeros y los cortes, la producción de efectos lumínicos, etc. En cierto modo, abren el camino a las estructuras de repetición, que veremos más abajo, y serán la semilla del arte cinevisual italiano.

Pintura monocroma. En 1960, U. Kullermann organiza en Leverkusen la muestra bajo este epígrafe con obras de Y. Klein, P. Manzoni, A. Mavignier, L. Quinte, G. Uecker, Castellani, etc. En la línea de la pintura contemplativa se interesa por cada partícula cromática, por sus vibraciones y gradaciones, pero no por los matices y contrastes. Conciben el cuadro como «continuum» de color puro.

Aunque estas tendencias se mueven en un estricto esteticismo y virtuosismo, instauran ciertos modelos de orden a nivel sintáctico. Es un *orden irregular*, donde la organización de elementos del repertorio material es arbitraria, obedece a decisiones singulares. Mantienen un equilibrio entre la complejidad y el orden. La entropía o indeterminación de elementos era también media y asomaban ciertas posibilidades de articular códigos perceptivos que posteriormente se irían explicitando. Remitían a niveles muy elementales de codificación, pero históricamente suponían una negación de las premisas extremas del informalismo.

Durante la década informalista los escasos brotes constructivistas fueron prác-

ticamente sofocados, aunque destacaron algunas individualidades —Magnelli, J. Gorin, M. Bill, R. Mortensen, J. Dewasne, P. Lohse, etc.—. Como grupo sobresalía el MAC —Movimiento de arte concreto—, fundado en 1948 en Milán. En los primeros años de la nueva década inician el aglutinamiento los residuos dispersos de constructivismos y sospechas geometrizarantes. G. Rickey señala que «hacia 1960 se empieza a notar una fuerte subterfugio constructivista entre la generación de la posguerra»⁶. Algunos de sus instigadores conocían la tradición de la Bauhaus; otros mostraban respeto por los constructivismos holandés o ruso. Para otros implicaba una antítesis contra el informalismo. Dos exposiciones encauzan este amanecer constructivista. En Nueva York tiene lugar la muestra «*Construction and geometry painting*» —Galería Chalette—, dedicada a pioneros: Malewitsch, Mondrian, Van Doesburg, El Lissitzky, Moholy-Nagy, etc. y otros nombres posteriores: Albers, Gorin, Domela, M. Bill, Vasarely, Lohse, etc. En Europa su equivalente es la famosa exposición *Konkrete Kunst* —Arte concreto—, organizada en Zurich por Max Bense y M. Bill.

La muestra de Zurich pretende justificar el arte como instauración y visualización de una organización estructurada y apoyada en principios ordenadores conscientes de la psicología gestáltica. Desde 1960 se evoluciona progresivamente hacia modelos de *orden regular*, a determinaciones más fuertes de los estados estéticos de estas obras. Las relaciones formales o sintagmáticas se someten paulatinamente a la sintaxis, a leyes precisas de ordenación, en oposición al informalismo de la década anterior. Si en la obra informal predominaba la *complejidad de elementos sobre su orden*, a par-

⁶ G. RICKEY: *Constructivism. Origins and evolution*, pág. 90. Cfr. pág. 68.

tir de ahora se observan dos posibilidades: o bien en la *mínima complejidad de elementos se instauran grados máximos de orden* —algunas versiones de «arte estructuralista», «nueva abstracción», «minimal art»—, o en un segundo momento, el *aumento de complejidad implica un aumento de orden*, hasta abocar a los sistemas estructurales estrictos —arte óptico, cinético-lumínico y cibernético.

La instauración de modelos de orden regular o estructurales repercute a nivel de *códigos estilísticos* en un renacimiento de los estilos lineales sobre los cromáticos de la década informalista. Asimismo, en la proporción en que aumenta la complejidad, se esconde aparentemente el orden, como sucede desde el óptico y aún más en movimientos posteriores. Se denuncia una escisión entre el *principio de orden latente* en la obra, por una parte, y los efectos perceptivos de la misma frente al espectador. Resumiendo las transformaciones sintácticas, que veremos aflorar a partir de ahora, podemos decir que los elementos singulares del repertorio material en las obras constructivas poseen:

- *una mínima entropía* o indeterminación, o máxima determinación en la organización total;

- máxima probabilidad y certeza de su selección o no selección;

- *diferente frecuencia* de aparición, ya que ésta depende de las leyes sintácticas a las que subordine la obra.

Estas notas sintácticas inciden sobre la *dimensión informativa y comunicativa*. La determinación y probabilidad de un elemento genera técnicas informativas de *redundancia*, momentos de previsión que pueden dar origen a ciertos códigos articulados, aunque sólo sea a niveles de reconocimiento y de percepción. De hecho, la propia ordenación sintáctica obedece a códigos perceptivos fácilmente detectables o a otros de inspiración o procedencia física y lógico-matemática. Sin embargo, en cada momento llamare-

mos la atención sobre sus limitaciones. En general, no han superado el *informativismo*, más propio del mundo de las señales que de la comunicación humana. Esta será una de las cuestiones más críticas.

Desde una perspectiva *generativa*, la concepción y la realización denuncian un carácter racional y previsorio, opuesto al automatismo e irracionalismo anterior, sobre todo desde 1965. Con las tendencias cibernéticas se logrará el mayor grado de previsibilidad, sintetizado en la noción de *programa*. Este explicita una teoría exacta de la composición, representable en series numéricas. De esto se desprenderá tanto el *carácter impersonal* como el *analítico-científico*.

La poética y práctica de las nuevas tendencias se insertan en el *desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción*. Vuelven a plantear las relaciones entre el arte y la técnica. Desde esta perspectiva remiten a cuestiones del estructuralismo, de la teoría informativa, del pensamiento científico y lógico-matemático en general. Es decir, esclarecen su fundamentación en realidades sociales concretas. Frente a las posturas romántico-idealistas del informalismo se afirma la relación arte-técnica. Y esta última pasa a ser un momento *decisivo* de la artisticidad y no un *simple* instrumento. Por consiguiente, no pueden explicarse como fenómenos meramente estéticos, sino que devienen un *reflejo parcial de ciertas condiciones materiales de producción de sociedades tecnológicamente avanzadas*. Esto puede explicar las dificultades para emerger bajo condiciones de subdesarrollo. Las condiciones materiales de éste dificultan el desarrollo de las técnicas artísticas o éstas serán un reflejo artificial, de importación, como ha ocurrido en muchos países. Es preciso no descuidar que los *medios lingüísticos de las artes poseen un carácter histórico, subordinado a los medios productivos de cada sociedad*. Y que, por tanto, el re-

curso del arte a medios productivos tecnológicos o pseudotecnológicos denuncia la dependencia de la técnica artística respecto a la totalidad social. La relación arte-sociedad se convierte, como ha apuntado Della Volpe, «en el problema de la relación entre varios lenguajes artísticos y la sociedad»⁷, tanto a nivel productivo como receptivo. En países con escaso despliegue de los medios productivos, subyacentes a técnicas artísticas, los diversos intentos serán difíciles y arduos, e incluso contradictorios y sin una base objetiva. Con ello insinúa que las dificultades de estas tendencias en España no deben sorprender a nadie, al igual que ocurría con el «pop».

El progresivo desplazamiento hacia posiciones tecnológicas no siempre ha sido asumido con todas sus implicaciones. Incluso en muchos casos se alimenta una falsa apropiación de la técnica a niveles casi irrisorios. También daremos un toque de atención sobre la *función ideológica* engañosa con que pueden cubrirse estas tendencias. La ideología se acusará sobre todo en el intento de separar la sociedad del sistema de relaciones de la acción comunicativa y de la interacción social *mediada simbólicamente* por la obra, sustituyéndola por un modelo científico que hipostasía la realidad social en un todo indiferenciado.

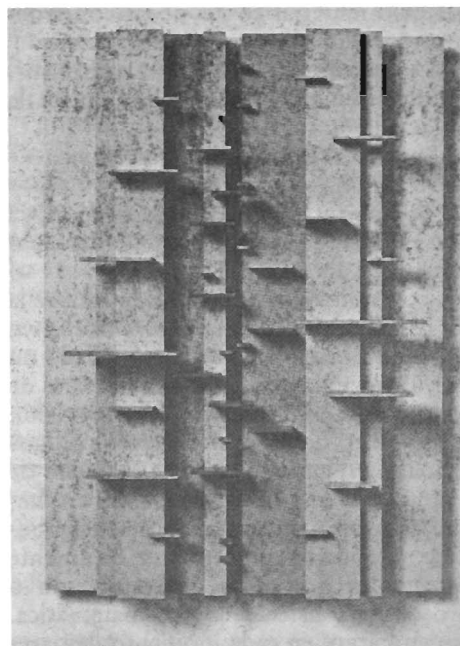
Así, pues, a medida que avanzamos en estas tendencias, veremos aumentar la euforia subyacente a los modos productivos de las nuevas sociedades «superdesarrolladas». Al lado de una inserción en las nuevas fuerzas productivas, la posible función ideológica remite a planteamientos políticos. Olvidado a finales de los años cincuenta el fantasma apocalíptico de la destrucción por la técnica, afianzada la situación del mundo «neocapitalista» con los diferentes «milagros»

económicos, la aparición de estas tendencias será considerada por el futuro historiador como manifestación superestructural, inserta en el fortalecimiento del «status quo» socioeconómico y político de la era de la coexistencia pacífica, de los cohetes y satélites artificiales, etc.

II. EL ARTE «NEOCONCRETO» EN EUROPA

Tras la exposición de Zurich la escena europea conoce la irrupción de movimientos neoconcretos, herederos de la tradición anterior a la segunda guerra mundial, que cristalizarán en formulaciones más explícitas. Tal vez el grupo «*Nueva Tendencia*» —Zagreb, 1961— es el primer aglutinante de la evolución constructivista ulterior en el continente.

Ch. Biedermann, *N.*— 45, 1953-68. Relieve pintado.

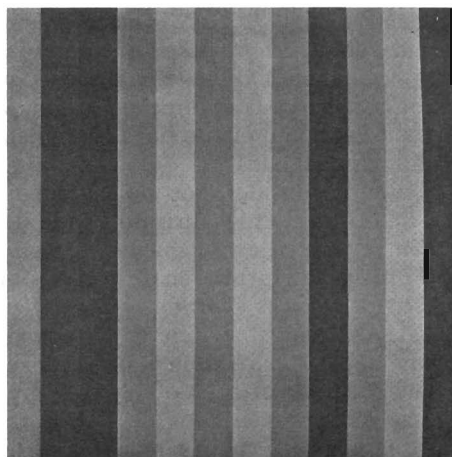


⁷ DELLA VOLPE: *Crítica del gusto*, pág. 233, cfr. págs. 201-16.

El punto de partida es la tradición del *elementarismo* europeo, sobre todo en su reducción cromática al blanco-negro, en el predominio de la línea, el recurso a la máxima economía de medios, etc. Otro momento decisivo fue la exposición de «*Arte programado*», organizada por B. Munari y programada por U. Eco, prolongación del MAC ya indicado. Los miembros de estos grupos se ramifican y explicitan en tendencias ulteriores. Por esto renuncio al estudio de los mismos.

No obstante, quiero llamar la atención sobre una subtendencia neoconcreta originada en los años cincuenta y casi desconocida hasta los años sesenta. Me refiero al movimiento inglés denominado *estructurismo*⁸. En Inglaterra, un país sin apenas tradición artística durante el siglo XX, aflora una de las versiones más potentes del neoconstructivismo. Se dio a conocer en 1957 en la exposición «*Dimensions*».

El *estructurismo* se vincula directamente al neoplasticismo a través de Vantongeloo, Van Doesburg y J. Gorin. Renuncia a la pintura tradicional como género y se interesa por el *relieve* en todas sus modalidades. La pintura y la escultura están obsoletas, desgastadas. Las obras estructuristas son relieves que poseen la dimensión de la escultura y el color de la pintura, pero no son ni la una ni la otra, sino un nuevo género, como piensan muchos de sus representantes: V. Pasmore, Baljeu, Bornstein, etc. «Es



R. P. Lohse, Uno y cuatro grupos iguales, 1949-67.

una falacia —escribe Pasmore— considerar el relieve como una transición entre la pintura y la escultura tridimensional..., entre un cuadrado pintado y un cubo escultórico no hay nada... Aunque la pintura y la escultura puedan relacionarse y referirse al mismo problema, en sí mismas son manifestaciones diferentes del problema —lo mismo ocurre con el relieve—. El relieve es una forma única con su propia individualidad»⁹. Bornstein, Hill y otros se expresan en términos similares.

El *estructurismo* replantea el problema del espacio plástico, visual y táctil en tres dimensiones. Bornstein puntualiza a este respecto: «El *estructurismo* explora ahora la organización visual-táctil del color real y de la forma en el espacio y la luz... El arte estructurista ha reinstaurado lo tangible y lo táctil como un arte visual-táctil. No quiero decir que la percepción de un relieve estructurista se logre con las manos o el sentido del tacto, sino más bien que el relieve es cinestésico».

⁸ El grupo inglés está constituido por V. Pasmore (1908), A. Hill (1930), J. Ernest (1922), K. Martin (1905), M. Martin (1907) y posteriormente G. Wise (1936). Destacan el holandés C. N. Visser (1928) y J. Baljeu (1925), también holandés, y el canadiense E. Bornstein (1922). La principal influencia teórica proviene del americano Ch. Biedermann (1906), autor de la obra famosa *Art as the evolution of visual knowledge* (1948). El divulgador ha sido A. Hill y las revistas del movimiento *Structure* (1958) y *The structurist* (1960). La obra de P. Lohse (1902) y F. Molnar (1922) constituye en cierto modo la transición entre el *estructurismo* y el *óptico*.

⁹ Cit. en RICKEY: *Constructivism*, loc. cit., pág. 118.

camente táctil»¹⁰. Los principales elementos del *repertorio material* son la forma —volumen a través del plano—, el color reducido a la mínima expresión, la luz y el espacio limitado por la completa tridimensionalidad.

Desde la consideración de las temáticas de orden el estructurismo tiende del *orden regular* al estrictamente *estructural*. Prosigue la formación de grupos por *principios aditivos y formas mensurables*. Las leyes básicas se refieren principalmente al carácter rectilíneo, oblicuo, redondeado o circular. La obra puede presentar diferentes estados de alteración, de cambio, desarrollo y realización, de posibles variaciones y permutaciones. Abundan las reminiscencias de estructuras inspiradas en Mondrian, como es el uso frecuente de la vertical y la horizontal. El espacio de estas obras es ante todo topológico y es posible referirse a una *simetría* topológica. En la ordenación espacial alcanzaron plena relevancia las nociones de regularidad, orden y complejidad.

A pesar de la aparente subordinación a estructuras racionales, en el estructurismo, como sucedía en Mondrian y su grupo, es frecuente el recurso a premisas platónicas. Así, por ejemplo, el propio V. Pasmore nos alecciona a buscar la «esencia». «La búsqueda de la esencia —nos indica— implica una concentración sobre la naturaleza de los objetos y los procesos como cosas en sí mismas»¹¹. A pesar de este trasfondo claramente idealista, de este lenguaje hipostasiado intemporalmente, el estructurismo es el primer movimiento en iniciar diferentes procesos básicos en la constitución del objeto plástico, en elaborar sistemas racionales de composición. Es el primer movimiento de la posguerra

preocupado por el problema de la formatividad y la concepción.

En él abundan los *significados elementales* de los fenómenos perceptivos de la superficie, el volumen y del espacio. Reincide en el empleo de ciertos *códigos geométricos y matemáticos*, fáciles de comprender como códigos de reconocimiento y visuales. A nivel *pragmático* es preciso subrayar su interés por la inserción de la obra en la pared de la arquitectura interior e incluso de la arquitectura en general. M. Martin ha indicado: «La apariencia de la obra sería la de un objeto puesto sobre la pared, si es que no es un desarrollo de la pared misma»¹². La tendencia a devenir objeto implicado en la arquitectura o como «ambiente» se advierte con claridad en Baljeu o G. Wise. Baljeu escribía en 1963: «Producirá una arquitectura que no sólo sea *funcional*, sino *al mismo tiempo plástica y policromática*. Conferirá, pues, forma plástica a espacios abiertos entre partes arquitectónicas de la ciudad... Emergerá con todas las artes como ballet, teatro, ópera, todos los cuales necesitan su puesta a punto plástica, policromada, espacial, así como con muchos otros campos, como el diseño textil, la tipografía, diseño industrial, etcétera»¹³.

El estructurismo reasume las ideas de Mondrian sobre la desaparición del cuadro en la distribución cromática de la habitación y su conversión en «ambiente». Como en Mondrian, se acusa el deseo de transformar todo el entorno humano a través de la nueva plástica. Y asimismo asoma una de las notas utópicas de la vanguardia constructivista clásica: *la transformación del mundo real a través del mundo de las formas*. El estructurismo ha sido, en este sentido, el heredero más directo de las contradicciones utó-

¹⁰ *Notes on structurist process*, en HILL: *Data...*, pág. 196.

¹¹ *Developing process*, en HILL, *ibid.*, pág. 120.

¹² *Reflections*, en HILL, *ibid.*, pág. 96.

¹³ *Synthesist plastic expression*, en HILL, *ibid.*, pág. 231.

picas del elementalismo holandés. La nota utópica se conjuga con la esteticista.

III. LA «NUEVA ABSTRACCIÓN»

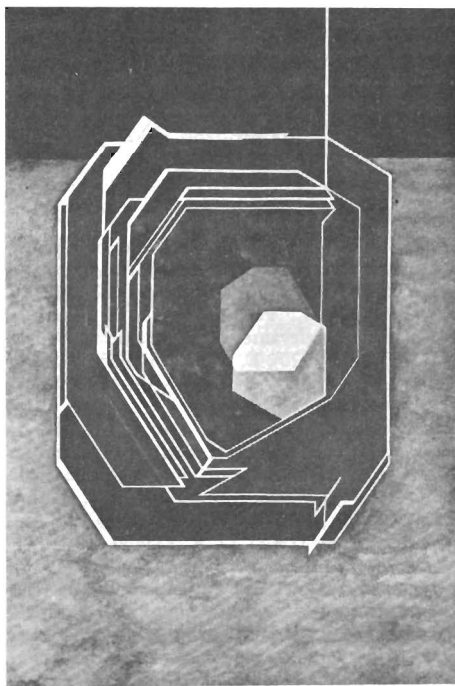
1. «Hacia una nueva abstracción» —A. Solomon—, «abstracción pospictórica» —Cl. Greenberg—, «pintura sistemática» —L. Alloway— remiten a denominaciones de exposiciones posteriores a 1960 que intentaban aglutinar las manifestaciones no informales. Casi todas fueron organizadas en EE. UU. y reflejaban la situación de la pintura americana en los albores de la década.

La expresión «nueva abstracción» se emplea en dos acepciones. La primera alude a las tendencias no-representativas, posteriores al informalismo, que tienen como base la primacía concedida al color y a la visualidad pura. En su sentido más estricto afecta a una manifestación peculiar, casi exclusivamente americana, que desarrolla ciertas premisas de la «pintura contemplativa» y se siente deudora incluso del expresionismo abstracto. Ad Reinhardt desde 1952 intentaba ya conciliar el arte geométrico, como precisión estructural, y la intensidad cromática de la pintura americana. Pero en esta segunda acepción conviene explicitar algunos términos.

La expresión «*hard edge*» —contorno neto— fue propuesta en 1959 por J. Langsner y se refería en un principio al arte abstracto geométrico. Sin embargo, entre 1959-1960, L. Alloway lo utilizaba para traducir la economía de la forma y la nitidez de la superficie con la irrupción cromática, sin evocar el arte geométrico de la abstracción tradicional. La aplicación fue bastante ambigua y presentaba como nota más reiterada la nitidez y precisión del contorno de las formas. En París fue introducida por Denise René, insistiendo en su ligazón con las versiones geométricas y la ausencia de novedad en estas tendencias.

La denominación «nueva abstracción» se divulgó a partir de la exposición *Toward a new abstraction* —Museo Juicio de Nueva York, 1963—. En 1964, el County Museum de Los Angeles ofrecía la muestra «*Post-painterly abstraction*» que consolidaba las tendencias antiexpresionistas, pictóricas —*malerisch o painterly* en el sentido tradicional desde Wölfflin—. En 1965, I. Sandler introduce el término «*cool art*» —arte frío—, aunque referido también a ciertas versiones del «pop». Por último, L. Alloway emplea en 1966 el término «*pintura sistemática*». Nosotros acudiremos preferentemente a la expresión «nueva abstracción». Lo entenderemos como tendencia específica que ha tenido gran relevancia en América durante la primera época de la década de los años sesenta y tuvo algunos epígonos en Europa. Frente al renacimiento neoconstructivista,

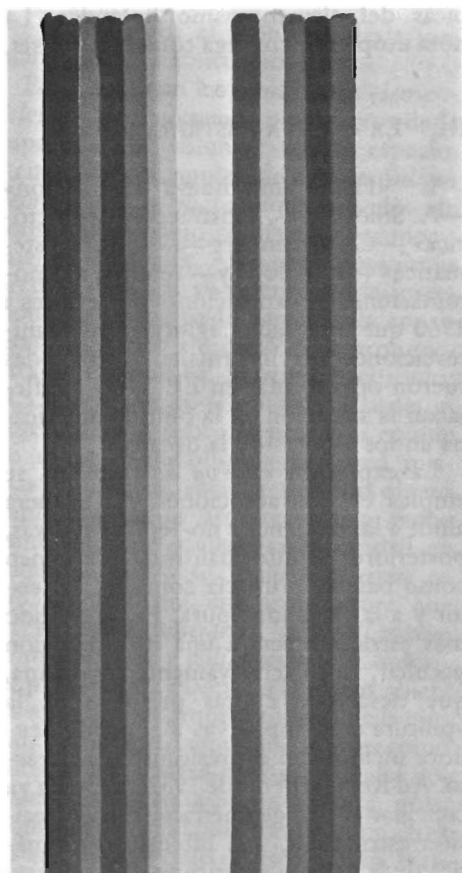
Palazuelo, *Orto II*, 1967-69.



que reafirma la posición privilegiada de la línea y la forma en la selección del repertorio, la «nueva abstracción» se interesa más por el color sin ingredientes de textura o materia. Pero desde sus comienzos impone una sistematización del material cromático libre ¹⁴.

2. Desde una dimensión puramente sintáctica la «nueva abstracción» selecciona elementos del *repertorio cromático material*. Como precedente histórico y telón de fondo se insinúa en el programa de Delaunay y su concepción del color como forma y sujeto, así como la inmaterialidad y pureza cromática. En sus «Discos» la forma era acentuada por la intensidad del color. El Lissitzky veía en el color una manifestación concreta, visual, de un estado de energía, mientras Van Doesburg lo emplearía como tensión y energía. Van Doesburg evocaba la energía y El Lissitzky la constataba. Pero para comprender el lenguaje de la «nueva abstracción» es preciso subrayar las diferencias entre el arte europeo y el americano, que afectan sobre todo a la composición y formato.

En primer lugar, desde Pollock, Newmann y M. Louis emerge un modo nuevo, exclusivamente visual, de ilusionis-



Morris Louis, N.º 1-68, 1961-62. Acrílico sobre tela.

¹⁴ Entre las figuras de la fase intermedia podemos señalar a: B. Diller (1906-1965), A. Libermann (1912), P. Feeley (1913), M. Louis (1912-1962), J. Olitski (1922), L. Poons (1937), P. Johanson (1940). Los más relevantes en la *sistematización* han sido: G. Davis (1920), E. Kelly (1923), K. Noland (1924), J. Youngerman (1926), Al Held (1928) y, sobre todo, F. Stella (1936).

En Europa es posible citar algunos artistas, situados en los márgenes de la tendencia y atentos a una primacía cromática. En Inglaterra destacan P. Stroud (1921), W. Turnbull (1922), J. Plumb (1927), R. Denny (1930), J. Hoyland (1934). En Alemania: R. Geiger (1908), G. K. Pfahler (1920), O. Piene (1928), G. Graubner (1930), Jochims (1935). En Italia: Lo Savio (1935). En España podría relacionarse de lejos y bajo diferentes presupuestos a P. Palazuelo (1916), J. M. Labra (1925), J. Claret (1934), J. M. Iglesias. En Europa estas manifestaciones son deudoras del espacialismo.

mo. Este se reconoce ante todo en el *carácter literal*, propio del soporte físico de la pintura, en su bidimensionalidad. Se evita en lo posible la ilusión escultural o «trompe-l'oeil», abocando así a la creación de un espacio específico de la pintura como algo bidimensional.

El nuevo *ilusionismo*, puramente óptico, subsume y disuelve al mismo tiempo la superficie pictórica. No se niega el carácter literal superficial del soporte material, sino que la experiencia de este carácter remite a las propiedades de los diferentes pigmentos, sustancias aplicadas

a la *superficie* de la pintura, de la longitud del lienzo y, sobre todo, del color.

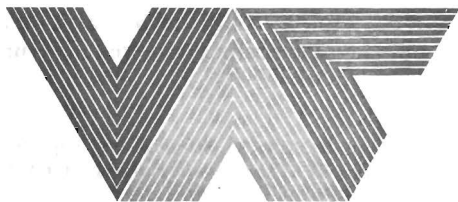
A partir de 1960, en especial en las obras de Stella y Noland, se instaura una nueva modalidad de estructura pictórica, del formato. Este se basa más en la forma —*shape*— del soporte físico material que en el carácter de superficie. Este fenómeno desembocó en una primacía de la forma literal —*literal shape*— del soporte físico material, de su silueta, sobre la forma pintada —*depicted shape*—, es decir, los contornos de los elementos simples en una pintura dada. Existe una relación progresiva y mutua entre forma literal y forma pintada. En Stella, Noland y otras figuras destacadas la forma literal del soporte físico material somete a la forma pintada.

La «*forma literal*» nos introduce de lleno en los problemas de la *composición*. Una obra neoplasticista de Mondrian, por ejemplo, tiende a una composición unitiva, se apoya en valores relacionales. Se centra en el empleo del ángulo recto y evita la ordenación simétrica. Relacional en este contexto, tal como se usa en la crítica formalista, remite a una subordinación de elementos desiguales a un todo individual constituido por ellos mismos. El constructivismo inicial tendía a una relación balanceada, definitiva entre elementos diferentes de valor, según una forma o color. La «nueva abstracción» no se preocupa por factores relacionales de equilibrio. No subdivide la obra en jerarquía de elementos. La obra *no-relacional* de la «nueva abstracción», por ejemplo, *Quathlamba*

—1964—, de Stella, favorece la simetría, las *relaciones de continuidad y repetición* más bien que las de contraste y contigüidad. F. Stella ha puntualizado: «Los pintores geométricos europeos aspiran realmente a lo que denomino pintura *relacional*. La base de toda su idea es la balanza. Usted pone algo en un ángulo y lo balancea con alguna otra cosa en el otro. Ahora la nueva pintura... es *no-relacional*... El factor de balanza no es importante»¹⁵. La «nueva abstracción» geometriza la estructura «all-over» —extensiones no jerárquicas— de la «action painting» a través del retorno regulado de las líneas o de sus formas geométricas. Los mismos colores poseen funciones de separación respecto a las formas, abusan en efectos topológicos para la separación de áreas. Dada la composición reiterativa de estas obras, es frecuente tropezar con fenómenos de redundancia cromática y formal.

El gran *formato* y la dimensión de estas obras no es una diferencia fundamental sino anecdótica, a pesar de que en el arte del siglo XX ha sido una excepción. Pero la «nueva abstracción» debe entenderse en el contexto del nuevo ilusionismo. Sus obras ya no son ventanas, como sucedía aún en el informalismo, a través de las cuales el espectador penetraba en otros mundos o en las que el creador plasmaba su mundo imaginativo. La «nueva abstracción» intenta conferir a sus obras un valor directo de *realidad*. Esta es la razón lingüística del gran formato. En algunos casos límites, como *Jardín griego* —1966—, de Al Held, 3,66 por 17,08 m., el espectador está envuelto físicamente por el cuadro. Con ello se trata de subrayar la naturaleza *objetual* del cuadro y debilitar el aspecto ilusio-

F. Stella, *Quathlamba I*, 1964-68.



¹⁵ Cfr. G. BATTCOCK: *Minimal Art*, pág. 149. Cfr. Max IMDAHL: «Is it a flag, or is it a painting». *Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXI (1969), págs. 205-32.

nista. Ese carácter objetual ha sido puesto de relieve en diversas ocasiones¹⁶. Ahora bien, el hecho de que el gran formato exista también en tendencias figurativas como el «pop» o el «superrealismo», da lugar a posibles influencias de los carteles publicitarios y remite a posibles motivaciones sociológicas sobre el nuevo *monumentalismo* americano. Pero es preciso analizar más de cerca la *naturaleza objetual* recién insinuada.

En el cubismo, en el dadaísmo o en el «pop» el carácter *objetual* tomaba como punto de partida aspectos concretos del objeto que en la obra operaban como medios formativos. La «nueva abstracción» instaura una práctica posterior muy frecuente: parte de lo abstracto a lo concreto, de la forma abstracta, geométrica, a la actualidad concreta de esta forma como superficie u objeto. Por otra parte, estas obras, por ejemplo las de Stella o Noland, son «*shaped canvas*», forma del cuadro configurada, producida por su propio desarrollo; la forma es idéntica a la configuración tematizada por el pintor. Esta identificación atenta al formato tradicional y manifiesta aún más el carácter objetual. En el cuadro tradicional la forma exterior determinaba la estructura interna. En la «*shaped canvas*», en cambio, la estructura interna, por ejemplo la forma de V, determina la forma externa. En *Quathlamba*, por ejemplo, la forma total de las V repetidas se identifica con la forma del portador físico del cuadro, mientras que, por el contrario, en la «forma pintada» —*depicted form*— aparece en un soporte físico dado de antemano. El carácter objetual se manifiesta claramente en que la configuración del contorno total del cuadro es una consecuencia de constelaciones de formas internas y no algo normativo e ideal, como en la obra tradicio-

nal. La «*shaped canvas*» se ha utilizado posteriormente en numerosas ocasiones y tendencias, incluidas las representativas.

La «*literal shape*» o «*shaped canvas*» se ha convertido en el concepto central de la composición y del formato. La «nueva abstracción» considera por esto mismo a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo de la «*shaped canvas*» en vez del clásico soporte no hace más que prolongar su agonía. El propio Stella constata que «el brochazo tradicional del artista y tal vez la pintura al óleo están desapareciendo muy rápidamente»¹⁷.

3. El término de «*pintura sistemática*», aplicado a esta tendencia, posee un sentido doble¹⁸. En primer lugar se refiere a obras apoyadas en un solo campo cromático. Pero el sentido estricto remite a las obras basadas en módulos y en un potencial serial. Las clásicas subordinaciones bajo una totalidad se disuelven en una simple coordinación de los diferentes elementos de la obra. La ordenación ya no está determinada de un modo integral, gestáltico. La sistematización surge apoyada en un *principio de repetición* de la relación sintáctica entre los distintos infrasignos o elementos simples. El principio de orden ya no es integral, sino una *estructura aditiva*. Las relaciones, cada vez más determinadas, obedecen a un orden regular, a una sintaxis. En consecuencia, el artista trabaja con un poder predictivo. Las obras obedecen a módulos elementales, como algunas de Stella o Noland, y plantean a niveles iniciales el problema de la estructura en sentido estricto. La obra de Stella es una combinación mecánica que requiere un

¹⁶ Cfr. M. FRIED: *Art and objecthood*, en BATT-
COCK: *Minimal art*, págs. 116 y sigs.

¹⁷ Cit. en BATTCKOCK: *Minimal art*, pág. 156.

¹⁸ Cfr. ALLOWAY: *Systematic painting*, en BATT-
COCK, *loc. cit.*, págs. 37 y sigs.

mínimo pensamiento discursivo. Tan pronto como el espectador ha comprendido y analizado el fenómeno, sería capaz de realizar la obra él mismo. La comprensión por parte del espectador no sólo es receptiva, sino también productiva. Se anuncia la aurora del *arte conceptual*, que se explicitará aún más en la recepción de la misma. La estructura se apoya en la repetición de la misma medida o del mismo peso de las partes.

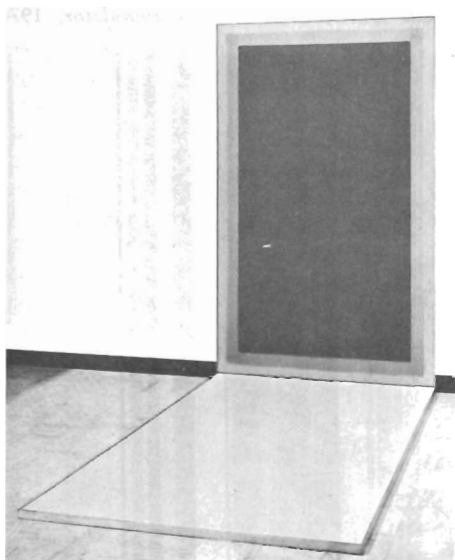
4. La «nueva abstracción» ha sido un movimiento abiertamente esteticista, concentrado en problemas intrínsecos a la pintura misma en su sentido contemplativo. No obstante, desde una perspectiva *semántica*, la crítica ha buceado en los elementos significativos. Así, por ejemplo, B. Heller apunta que Noland «no sólo ha creado un arte óptico, sino también *expresivo*»; M. Fried hablará de «testimonios poderosamente emocionales» y A. Solomon atribuye diferentes cualidades expresivas y símbolos de estados emocionales. A veces se ha ido más lejos en la interpretación y se ha remitido a significados invisibles o sublimes. O en ocasiones se ha querido ver en estas obras una *iconografía encubierta o espontánea*, por ejemplo, la que se pueda desprender de las figuras geométricas¹⁹.

Sin embargo, a pesar de toda posible literatura, la interpretación semántica de estas obras debe atender a lo que nos ofrece su dimensión sintáctica. La «nueva abstracción» es un puro pragmatismo semántico. «Mi pintura —resume Stella— está basada en el hecho de que sólo *hay* en ella lo que puede *ser visto*... Lo que usted ve es lo que ve»²⁰. Las claves de significación no deben buscarse en algo etéreo, invisible, sino en los fenómenos visuales. La estructura aditiva, manifestada por muchas de estas obras,

genera fenómenos informativos de *redundancia* y repetición, que explican racionalmente la supuesta iconografía encubierta o espontánea. No remiten a nada invisible, sino precisamente a todo lo contrario: a la instauración de diversos *códigos perceptivos* elementales, donde opera la redundancia informativa. Los contenidos se clarifican en atención a estos códigos perceptivos: expansión de formas —Noland, Kelly, Al Held, etcétera—, círculos concéntricos de pulsación —Noland—, orientaciones, dimensiones —Al Held—, proporciones —Diller—, simplicidad, imagen recurrente: la V de Stella, las franjas horizontales de Noland o los discos de G. Denis.

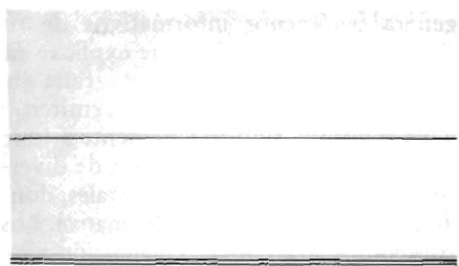
La «nueva abstracción» inaugura algunas alteraciones fundamentales en la relación de la obra al espectador. La división de las obras de Kelly en una relación vertical a la pared y horizontal al suelo nos sitúa en un compromiso más directo con el espacio. En las obras de

E. Kelly: *Rojo, azul, verde, amarillo*, 1965. Oleo sobre tela.



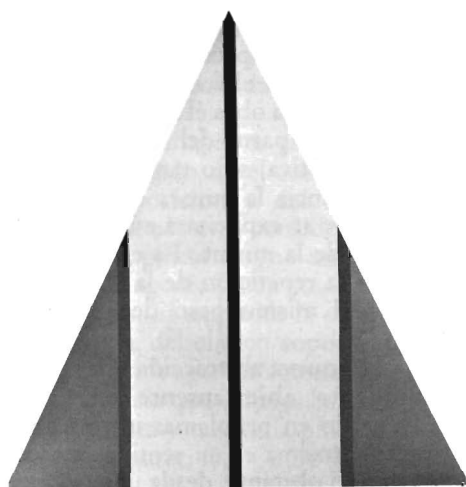
¹⁹ Cfr. ALLOWAY, *ibid.*, loc. cit., págs. 51, 60.

²⁰ Cit. en BATTCKOCK, loc. cit., pág. 158.



K. Noland, *Trans-Median II*, 1968. Emulsión acrílica sobre tela.

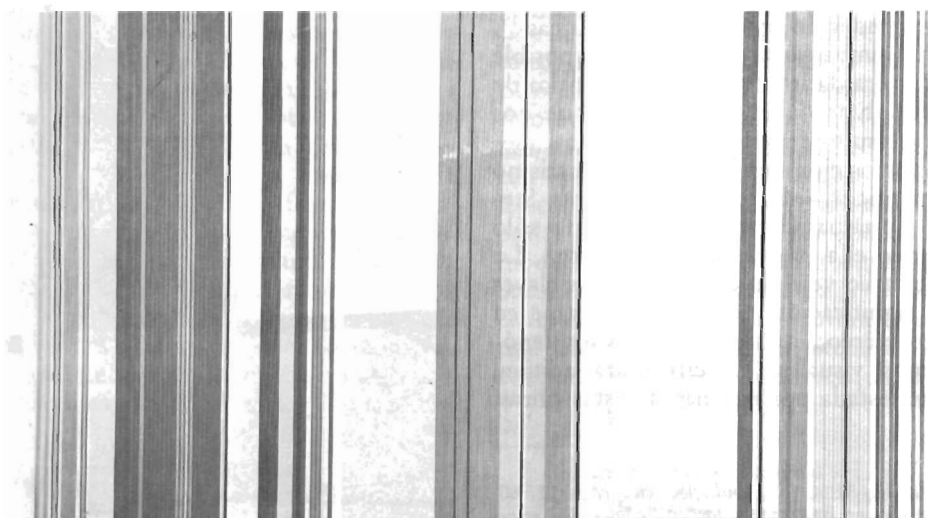
Noland o Denis, de gran formato y a base de bandas horizontales, se abre al espectador la posibilidad de representar las franjas más allá de los límites físicos de las obras. Esta posee una *continuación visual virtual*. La «shaped canvas» remite al espacio ambiente o sus formatos son tan grandes que sólo pueden ser apprehendidos recorriéndolos casi de un modo físico o a larga distancia. En cualquier caso, las obras desde una consideración semántica son un objeto relativamente infecundo, ya que en su orden interior reducido al mínimo ofrecen una *sensación óptica efímera* y pobre en con-



B. Newman, *Chartres*, 1969, Acrílico sobre tela.

tenidos significativos. La posición del espectador en el espacio es cada vez más decisiva. La obra deja de ser un sistema de relaciones extraplásticas. La experiencia completa será la propia obra, el espectador y el medio ambiente. El espectador orienta de este modo su reflexión

Gene Davis, *Penroeds's Perambulator*, 1970.



a la realidad circundante, como tendremos ocasión de ver con más claridad en el arte «minimal».

La inserción de estas obras en el campo social, en sus niveles pragmáticos, ha estado desprovista de connotaciones simbólicas. Los *códigos estilísticos* ofrecen muy pocas novedades. Y mucho menos los de participación social, que son reducidos al mínimo. La concentración en problemas intrínsecos a la propia pintura, a pesar de su aparente negación y la máxima reducción de elementos sintácticos y connotaciones simbólicas, convierte a esta tendencia en una expresión de la supuesta autonomía artística. No creo que exista otro movimiento que haya cultivado con más ingenuidad la teoría burguesa del arte por el arte y que

se haya desentendido más alegremente del medio social en los diversos niveles de codificación. Incluso los pocos resquicios para pasarse al campo del diseño del entorno, sobre todo en la arquitectura, se han sofocado en la subordinación al culto fetichista del objeto artístico en sí, desligado de toda funcionalidad social. La abundancia de obras inspiradas en la «nueva abstracción» y la gran relevancia que ha tenido en EE. UU. han inducido a estudiosos y sociólogos de la sociedad americana a pensar que esta tendencia es la que mayor divorcio ha denunciado entre el arte y su propio contexto histórico-social. Al lado del «pop», fue la manifestación más relevante de la escena en la primera mitad de la pasada década.

1911-1912
1913-1914
1915-1916
1917-1918
1919-1920

Capítulo II

El «minimal art» o estructuras primarias

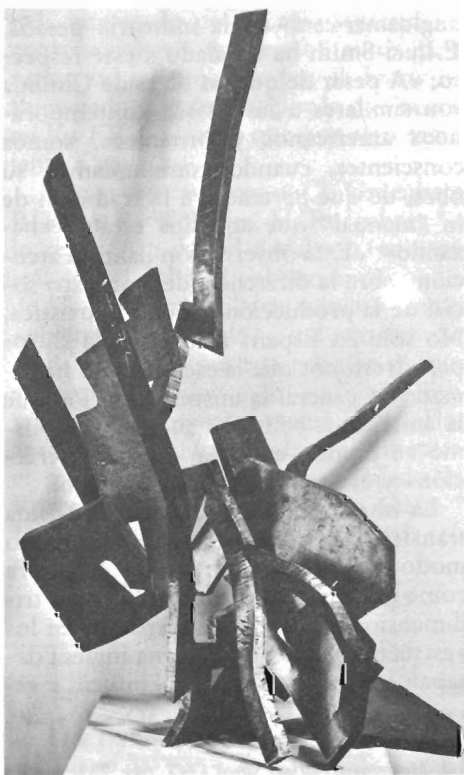
I. SUPERACIÓN DEL INFORMALISMO EN LA ESCULTURA

La evolución de la escultura hacia la superación del informalismo siguió unos derroteros similares a los de la pintura. Se instaura una «metodología» del informalismo, oscilante entre las estribaciones subjetivas de aquél y la nueva subordinación constructiva. Un número determinado de artistas aspira a un estilo más estricto geoméricamente, pero donde la imposición de orden no sea inflexible, sino más bien moderada. Muchas de estas figuras intermedias poseen una relevante personalidad a nivel individual, pero no han aglutinado en su entorno una tendencia poderosa. Su análisis, por tanto, debiera ser individual y con-

creto. La escultura de David Smith —1906-1965—, influenciada en sus prin-

E. Chillida, *Rumor de límites*, n.º 5, 1960.

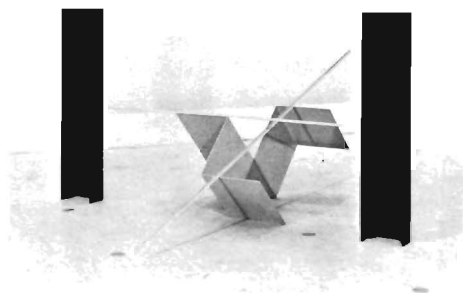
D. E. Smith, *Cubi XXIII*, 1964.



cipios por Picasso y Julio González, ofrece ciertas analogías con la «nueva abstracción» en los comienzos de la década. Otro escultor de prestigio en esta línea ha sido el inglés Anthony Caro —1924—, bajo la influencia de H. Moore primero y posteriormente recoge la herencia de Smith. También entre estos nombres podemos citar al alemán Erich Hauser —1930— y ciertas esculturas de E. Paolozzi, relacionado, como ya vimos, con el «pop».

En España, Eduardo Chillida —1924— en sus esculturas metálicas más ascéticas y claras es en cierto modo una figura paralela a nivel internacional a la de Caro. Ahora bien, sus formas, similares a ciertos instrumentos metálicos de los campesinos o a formas orgánicas, pertenecen a la tradición española artesanal del hierro fundido, mientras que Smith y Caro se insertan en el contexto angloamericano de la industria pesada. E. Luci-Smith ha señalado a este respecto: «A pesar de que las ideas de Chillida son similares a las de sus contemporáneos americanos y británicos, somos conscientes, cuando contemplamos su obra, de que pertenece a la tradición de lo "manual" que aquéllos están rechazando»¹. Esta observación llama la atención sobre la diferencia del contexto social de la producción general y artística. No sólo en España sino en toda Europa, advertimos que la escultura no ha tomado en general la misma dirección que la americana, como ha sucedido asimismo en pintura entre la «nueva abstracción» y el constructivismo europeo.

La obra de Smith y Caro marca una transición general, inaugura en cierto modo un predominio de la escultura como género o, al menos, de la obra tridimensional, como ya advertimos en los «estructuristas». En la escena inglesa desaparecen los límites entre pinturas y es-



A. Caro, *Escultura*, 1966.

culturas, como se advierte en la escultura de Ph. King o en los relieves de R. Smith. La escultura «Early one Morning» —1962— de Caro estaba pintada en rojo. El empleo de un solo color para todas las piezas de una obra, tendente a relacionar formas, incluidas las dispares, fue desarrollado en sus últimas consecuencias por el grupo de jóvenes escultores británicos². Estos fueron casi todos alumnos de Caro en la St. Martin's School of Art de Londres y se les conoció por la segunda exposición «Nueva Generación» en la Whitechapel Art Gallery de Londres —1965—. Sus obras se asemejan a la pintura escultórica, al relieve. En ellas se denuncian influencias cromáticas de la «nueva abstracción», y en su materialidad y composición nos remiten a técnicas industriales. La escuela inglesa pos-Caro logró constituir un movimiento coherente, pero insular, con escasas extrapolaciones, entre otras, en Alemania —K. Th. Lenk, 1933—. La escultura americana pos-D. Smith produce una impresión menos coherente. Pero, amparada por el imperialismo cultural americano, ha sido la más conocida. Se la denomina «*minimal art*» y en castella-

¹ *Movements in art since 1945*, pág. 233.

² Ph. King (1934) y W. Tucker (1935), atentos a formas simples y elementales, y los trabajos más orgánicos de M. Bolus (1934), A. Annesley (1936), I. Witkin (1936), T. Scott (1937).

no se ha impuesto la terminología argentina de «*estructuras primarias*».

II. LA REDUCCIÓN ESTRUCTURAL DEL «ARTE MÍNIMO»

El término «*minimal*» —mínimo— se puso de moda en el año 1965 por obra de R. Wollheim. La tendencia —conocida asimismo bajo los nombres de arte reduccionista, «cool art», «ABC art» o «estructuras primarias» —se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa. Se desarrolló en el mundo anglosajón, en especial en EE. UU., y ha destacado también el grupo argentino³. Conoce su apogeo entre 1965 y 1968. La tendencia cristalizó en 1966 en la exposición «*Estructuras primarias*» del Museo Judío de Nueva York. A partir de 1966 se celebran numerosas muestras: Diez Escultores —Dwan Gallery—, Schemata 7 —Finch College Museum of Art—, Estructuras primarias II —Buenos Aires—, Scale as content —The Corcoran Gallery de Washington.

El «arte mínimo» guarda cierto parentesco, aunque no dependencia, respecto al constructivismo clásico, sobre todo al ruso. La relación se centraría en el interés por el mundo tecnológico y otras consideraciones formales. Sin embargo, las condiciones sociales y culturales eran radicalmente distintas en la Rusia posrevolucionaria y en la América de nuestros

días. El reconocimiento del arte de la revolución rusa en los últimos años es paradójico y sintomático. Se le suele evocar como algo puramente formalista, artístico, prescindiendo de su marco histórico, cuando en realidad el movimiento ruso no fue puramente formal sino que intentó participar en la transformación revolucionaria de la sociedad. En las actuales apropiaciones se ve despojado de sus implicaciones sociales o de su valor de uso y se conservan de un modo desfigurado o empobrecido ciertas consideraciones formales. Esta práctica es frecuente en las trasposiciones mecanicistas de las vanguardias revolucionarias de los años veinte.

El «minimal art» se presenta, pues, como un «way of art» típico americano, al igual que sucedía con la «nueva abstracción». D. Judd subrayaba en 1966 este sentido aislacionista: «Estoy tal vez más interesado por el neoplasticismo y constructivismo que estaba antes, pero nunca fui influenciado por él. Estoy influenciado ciertamente por lo que ocurre en los EE. UU. más que por algo semejante a aquello»⁴.

Numerosos autores —Cl. Greenberg, B. Rose, R. Wollheim, H. Rosenberg⁵— lo relacionan con el dadaísmo, en especial con el culto al «objeto encontrado» de M. Duchamp. El arte mínimo emplea «objetos encontrados» industriales. Sin embargo, creo que esta relación es muy ambigua y equívoca. El dadaísmo provocaba en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, mientras el minimalismo, como ha señalado H. Rosenberg, «le convierte en un esteta»⁶. La contradicción no puede ser más irónica.

³ Tony Smith es el puente de unión entre D. Smith y el minimalismo: C. André (1935), R. Bladen (1918), Dan Flavin (1933), R. Grosvenor (1937), D. Judd (1928), Sol Le Witt (1928), R. Morris (1931), R. Smithson (1938), M. Steiner (1942), J. McCracken (1934), R. Murray (1936). En Argentina han destacado: O. Bony (1941), G. Carnevale (1942), N. Escandel (1942), E. Favario (1939), D. Lamelas (1944), O. Palacio (1934), J. P. Renzi (1940), A. Trotta (1937).

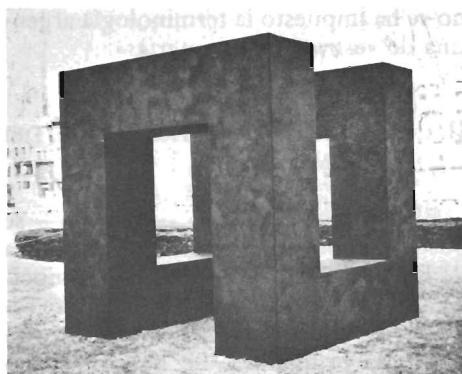
⁴ Cit. en BATTCOCK: *Minimal art*, pág. 155.

⁵ BATTCOCK, *ibid.*, págs. 35, 183, 250, 275, 305, 387 y sigs. Cfr. Ed. LUCIE-SMITH: *Movements in art since 1945*, pág. 240.

⁶ Cit. en BATTCOCK, *ibid.*, pág. 305.

1. Criterio de economía y los sistemas seriales

A un nivel de soporte físico la obra minimalista acude con frecuencia a un *repertorio material de la industria*, a sus componentes manufacturados. La actitud hacia la escultura es ambigua y tiende a su superación categorial. Desde la dimensión sintáctica de sus *temáticas de orden* estas obras personifican estados de *máximo orden* con los *mínimos medios* o complejidad de elementos. El arte mínimo niega el carácter *relacional*, en el sentido explicado, y afirma sobre todo los valores del *todo* como algo indivisible. El «minimalista» está más interesado por la totalidad de la obra que por las relaciones entre las partes singulares o por su ordenamiento composicional. Esta renuncia explica el empleo preferente de formas primarias que no están disueltas en partes ni instauran relaciones mutuas, sino que constituyen un *todo* indivisible. Por esto abunda en estas obras la «gestalt» simple como forma

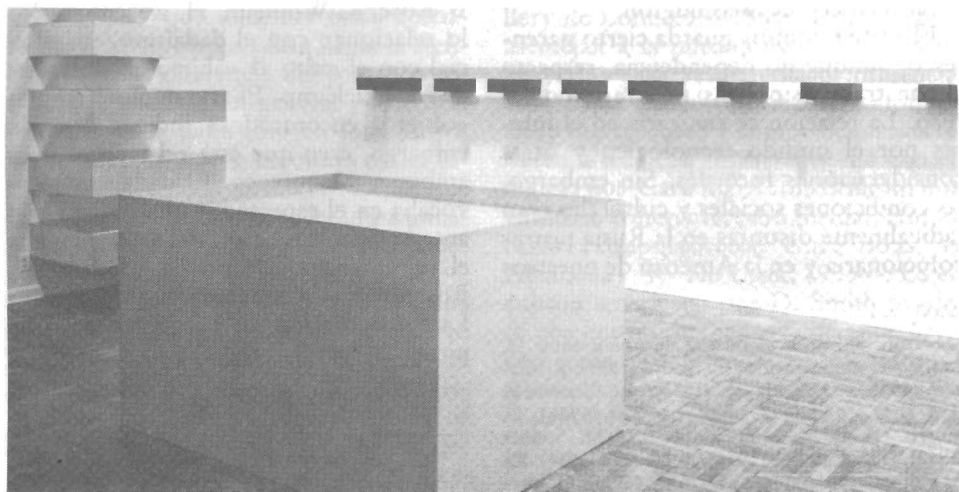


Tony Smith, *We lost*, 1966.

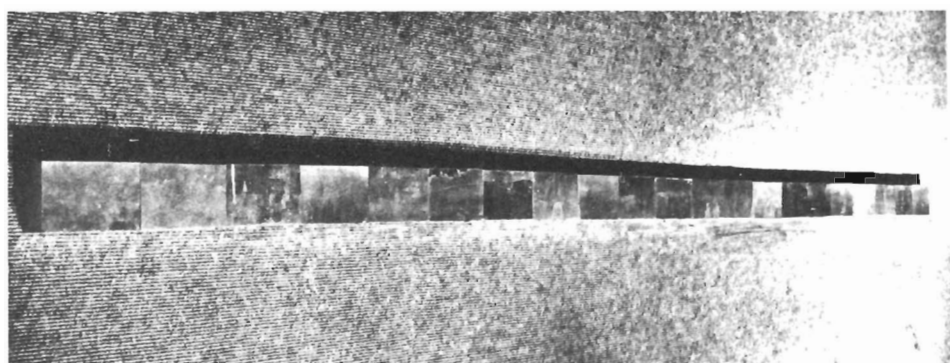
constante, conocida. El todo es más importante que las partes o como diría D. Judd: «El problema principal es mantener el *sentido del todo*»⁷.

El «minimal» tiene posiblemente un punto de contacto con el empleo del tetraedro por parte del arquitecto Buckminster Fuller: el complejo unitario, compuesto de octaedros y tetraedros, es descomponible en tetraedros, que de este

D. Judd, *Varias obras de 1965*. Exposición en Gal. L. Castelli.



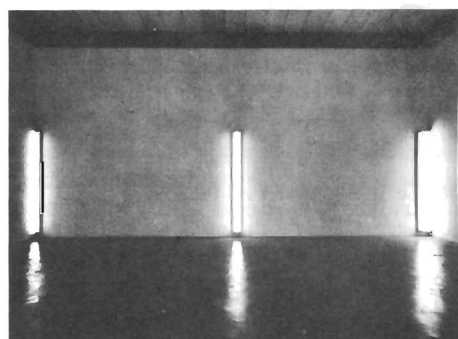
⁷ Cit. en BATTCOCK, *ibíd.*, pág. 154. Cfr. pág. 155.



C. André, 21 piezas de aluminio, 1967.

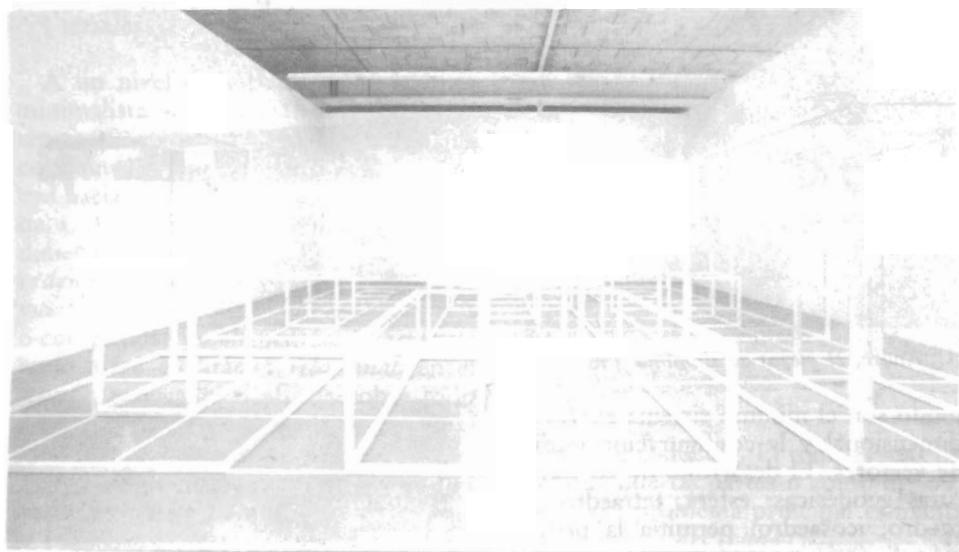
modo son el mínimo sistema energético dimensional y la configuración mínima de vectores. El desarrollo de las estructuras geodésicas: esfera, tetraedro, octaedro, icosaedro, permitía la proyección dinámica en una serie de coberturas de todos los tipos según un *criterio de enconomicidad*. La frecuencia de este concepto es sin duda sugestivo para orientarse en la idea de la artisticidad del minimalismo. Ideas de economía pueden explicar el recurso de R. Morris, Bladen, Grosvenor, T. Smith, O. Bony y otros a los poliedros más simples, en especial a los regulares, como los cubos y pirámides, o a los poliedros irregulares simples, como planos inclinados, pirámides truncadas, etc., mientras descartan los más complicados, debido a que debilitan el todo y tienden a la división en partes. T. Smith ha acudido a tetraedros, octaedros y cánones formales de la cristalografía. Otro grupo, como C. André, D. Judd, Sol Le Witt, Steiner, O. Palacio o Renzi, se interesan por formas unitarias repetidas o por sistemas modulares.

Sistemas modulares. El módulo es un sistema de repetición con carácter metódico. Las partes individuales no son relevantes en su lógica. André trabaja en un sistema modular, usando del modo más apropiado objetos comerciales, como baldosines, ladrillos, etc. Su nota común es la rigidez y la uniformidad de la composición. Dan Flavin, por ejem-



Dan Flavin, 3. *Nominal tres* (Homenaje a Guillermo Ockham), 1963.

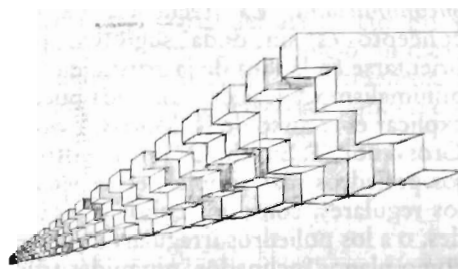
plo, en *Nominal Three* —1964— visualiza gráficamente esta serie simple, inspirada en Guillermo de Ockham: $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$. El conjunto de obras *Series* de Sol Le Witt es uno de los ejemplos más representativos del serialismo en el arte mínimo. El trabajo *ABCD 2* —1967— pertenece a una proposición más amplia, dividida en 36 partes, que está subdividida a su vez en cuatro secciones con nueve unidades cada una. Con ello trata de agotar las posibilidades de desarrollo de un cuadrado situado en el espacio de tres dimensiones. En otra de sus obras un cuadrado abierto está colocado en el suelo, en el centro de un cuadrado más grande, ratio 1 : 9, que progresivamente se convierte en un cubo dentro de un cubo, ratio 1 : 27. Las siguientes limitaciones son las tres



Sol Le Witt, *5 Series A*, 1967.

variables de bajo, media altura y alto. La obra *Alogon 2* —1966—, de R. Smithson, está compuesta por diez unidades, de las que la medida de las superficies rectangulares es: $2\frac{1}{2}$ ", 3", $3\frac{1}{2}$ ", 4", $4\frac{1}{2}$ ", 5", $5\frac{1}{2}$ ", 6", $6\frac{1}{2}$ ", 7". André recurre a 36 láminas de metal de 1×1 . Smith, D. Judd y otros minimalistas han recurrido también a la metodología serial⁸.

Los sistemas modulares del «arte mínimo» suelen ser repeticiones basadas en simples permutaciones, donde la *proximidad* entre ellas se convierte en una *relación topológica* fundamental del grupo. Pero la proximidad necesita de la *continuidad* para dar origen a la *seriación*. Así, pues, ésta implica la proximidad, sucesión y continuidad de los elementos. Con frecuencia se forman agrupaciones que se relacionan con el concepto matemático de *simetría*, como, por ejemplo, en D. Judd. En C. André abunda la *sime-*

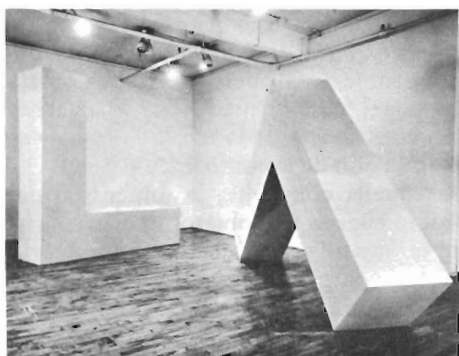


R. Smithson, *Alogon n.º 3*, 1967.

tría traslaticia, en donde varias unidades fundamentales se desplazan paralelamente a la misma distancia.

Tanto el empleo de las formas visuales más *simples* y *económicas* como los *sistemas de repetición* han conferido un carácter previsorio a la concepción y a la noción preconcebida de la obra minimalista como un todo. La realización es metódica y racional, y con frecuencia la ejecución material está confiada a la industria o aprovecha «objetos encontrados» de la misma. Los procesos creativos se inspiran en los códigos matemáticos, en la psicología de la forma. Por ejemplo, R. Morris se ha ocupado de las teorías

⁸ Cfr. Mel BOCHNER: *Serial art, Systems, Solipsism*, en BATTCKOCK, *ibid.*, págs. 92-102. Cfr. *ibid.*, págs. 103 y sigs., 244.



R. Morris, *Sin título*, 1965-67. Exposición en Tate Gallery, Londres.

perceptivas de la constancia de la forma, de las tendencias hacia la simplicidad, etcétera, mientras T. Smith y Smithson se han interesado por la cristalografía. Se acude a las matemáticas binarias, técnicas de «tensegridad» —sistema derivado de tensiones y de integridad según la terminología de B. Fuller—, módulos derivados matemáticamente de un modo simétrico, progresiones, etc. Tanto el carácter de «gestalt», de todo, como el modular confieren a estas obras un sentido de autonomía en su estructura, como ha indicado R. Morris⁹.

El repertorio cromático contribuye asimismo a esta claridad estructural y se repite en cada elemento del sistema serial. Tanto las propiedades del material como las de la superficie y del color permanecen constantes con objeto de no desviar la atención de la obra como un todo. R. Morris ha subrayado su aversión al detalle como algo que tiende a la intensidad y ocasiona que los elementos específicos se disocien del todo e instauren relaciones internas dentro de la obra¹⁰.

Una de las cuestiones más debatidas en el arte mínimo ha sido el problema de la dimensión y la presencia. En 1967 y 1968 tuvo lugar la exposición «Scale as con-

tent», referida a dimensiones gigantes de obras como la X de R. Bladen —de cerca de ocho metros de alta— o «Smoke», de T. Smith: 7,20 m. de altura, 10,20 de ancho por 14,20 de profundidad. Ahora bien, la dimensión no se referirá sólo a lo físico, sino también al modo en que las formas parecen expansionarse y proseguir más allá de sus limitaciones físicas, operando sobre el espacio circundante. Veremos sus consecuencias frente al espectador.

2. Semántica y economía de la forma

Las significaciones semánticas de estas obras se mueven a niveles de los códigos perceptivos y figuras de reconocimiento de códigos matemáticos elementales en función modular y de la simplicidad de la geometría. Las siguientes palabras de A. Leepa traducen bastante bien las pretensiones semánticas: «El arte mínimo es considerado como un esfuerzo por tratar tan directamente como sea posible con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de las reacciones visuales»¹¹. Sus significados se ven reducidos a su mínima expresión de un modo paralelo a sus reducciones sintácticas. Como apuntara el propio R. Morris, el más lúcido teóricamente entre los artistas, el código perceptivo primario tiende «a crear sensaciones gestálticas fuertes»¹² de «buena forma», proporción, simplicidad, etc. El arte mínimo reestructura articulaciones primarias del espacio y de las formas. La nota característica de la significación de una «gestalt» —o forma— simple es que, una vez recibida la información, se desgasta muy rápidamente.

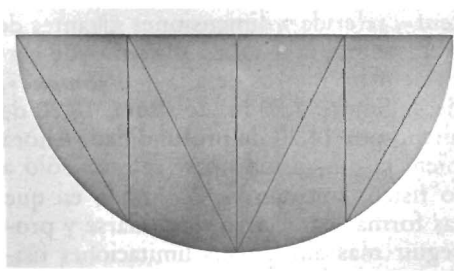
Este desgaste significativo precipitado de códigos perceptivos y de reconoci-

⁹ MORRIS: *Notes on sculpture*, en BATTCKOCK, *ibid.*, págs. 234-35.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 232.

¹¹ *Minimal art and primary meanings*, en BATTCKOCK, *ibid.*, pág. 201.

¹² *Notes on sculpture* en BATTCKOCK, *ibid.*, pág. 226.



R. Mangold, *Area curvada*, V Series, 1963.

mientos elementales se ha visto compensado por otros efectos en sus relaciones con el espectador. Me refiero al hecho de que la economía de la forma y las dimensiones provoca *efectos de presencia, de evidencia*. «La conciencia perceptiva —ha escrito Merleau-Ponty— no nos ofrece la percepción como una ciencia, la dimensión y la forma del objeto como leyes... En la *evidencia de la cosa* es donde se funda la constancia de las relaciones y no que la cosa se reduzca a relaciones constantes»¹³. La obra, el objeto es uno de los términos que entabla relación con un espectador que la percibe desde diferentes posiciones y bajo condiciones variables de luz y espacio. El *efecto de presencia y evidencia* se origina al comparar la dimensión constante de la obra con la del propio cuerpo del espectador. La dimensión produce una sensación heroica, monumental, pero despersonalizada. El objeto es grande si mi mirada no lo puede envolver; pequeño, si lo abarco completamente. En cualquier caso, la percepción de la constancia perceptiva de la buena forma o de la dimensión remite a una experiencia en el minimalismo, donde el cuerpo y la obra están estrechamente ligados. La experiencia minimalista de la presencia reduce estos fenómenos a una función existencial, perceptiva, no a algo intelectualmente acabado.

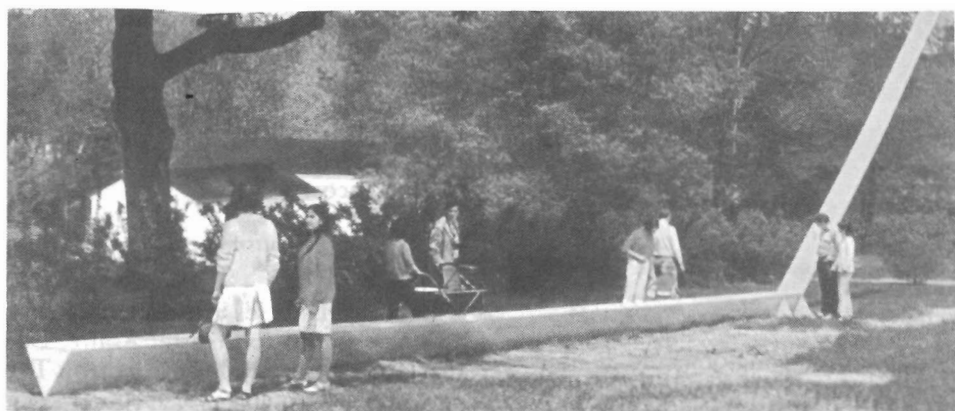
Los efectos de presencia y evidencia

del arte minimalista parecen un eco de las reflexiones de Merleau-Ponty sobre este problema. Robert Morris se percata del papel desempeñado por el cuerpo: «La consciencia de la escala —scale— es una función de la comparación hecha entre aquella constante, la dimensión del propio cuerpo y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implicado en tal comparación... Un objeto más grande incluye más espacio a su alrededor que el exigido por uno más pequeño»¹⁴. La invasión de la presencia de la «buena forma» y su dimensión se fundamenta en el mundo de la percepción. La *experiencia corporal* empieza a desempeñar un papel que veremos más clarificado en el arte óptico y su relación al movimiento.

Con el arte mínimo asoman, se insinúan desarrollos futuros de la obra artística: los «ambientes» —environment—. La intrusión de las formas en el espacio circundante, la relación objeto-sujeto, obra de arte-espectador a través del espacio que los separa, obligan a plantear la cuestión del *contexto* en donde se sitúa la obra y el espectador. André y Dan Flavin son los que primero se percataron de ello y se preocuparon por una fenomenología de los espacios. En los sistemas seriales de Smithson, Sol LeWitt y otros se denuncia asimismo su interés por el todo colectivo, por la suma de unidades y sus interrelaciones en el espacio total. La sospecha de una creación ambiental de los minimalistas favorece que muchas de sus obras se conciban para ambientes especiales o tengan una fuerte relación con los mismos: los plásticos de T. Smith con el paisaje, Bladen y Grosvenor con la arquitectura, André y Flavin con espacios especiales, como, por ejemplo, el de una galería, etc. O unos reclaman el espacio —Judd, R. Morris, Smithson—, otros lo conquistan de un

¹³ *Phénoménologie de la perception*, pág. 348.

¹⁴ MORRIS: *Notes on sculpture*, en BATTCKOCK, *Minimal art*, pág. 231.



R. Grosvenor, *Sin título*, 1966.

modo agresivo: Bladen, Grosvenor, Smith. En cualquier caso, el espectador se ve forzado a dirigir su reflexión a realidades extraartísticas y la obra niega el placer acostumbrado de una estructura inmanente, satisfecha en sí misma. Las nuevas experiencias provocadas por la obra no son reguladas exclusivamente por las propias relaciones de la misma obra. Esta remite a la realidad exterior ambiental, a una auténtica realidad de percepción. La obra empieza a insinuar un mero carácter instrumental que sirve para activar al espectador. Con ello se incoa un nuevo germen de arte *conceptual*.

3. Connotaciones desfuncionalizadas

Como todas las tendencias, el arte mínimo ha sufrido diversas interpretaciones a nivel simbólico y en sus connotaciones. Algunos han querido ver en estas obras referencias místicas, la negación del «yo» y de la personalidad individual, la tranquilidad y el anonimato o, a veces, una especie de quietismo¹⁵. Una opinión más difícil de entender es la que afirma que «el arte mínimo *ejerce crítica social*»¹⁶ y desea transformar el medio

ambiente al interpretarlo de nuevo. Para otros, su relación con el «ambiente» implica un *compromiso social*¹⁷.

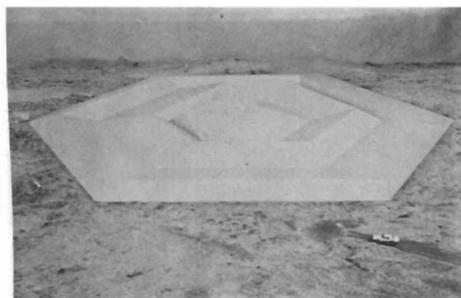
Frente a estas interpretaciones, declaro mi escepticismo. La salida más viable sería su preocupación por la formación de ambientes, pero sus tímidos intentos por innovar los espacios concretos tendían más a convertir el ambiente inmediato en un placer *visual neutral* para todo el mundo que a una transformación concreta de uso. T. Smith invalida cualquier funcionalidad con las siguientes palabras: «A pesar de sus grandes ventajas, por lo menos para la construcción, el tetraedro se me iba despojando progresivamente de las consideraciones de función y estructura en dirección a la *especulación de la pura forma*»¹⁸. Morris señalará que muchas de estas obras no presentan referencias figurativas ni a la arquitectura. Y de un modo más explícito puntualiza: «Que el espacio de la habitación adquiriera tanta importancia no significa que se haya establecido una situación ambiental. El espacio total es de suponer que se altera en ciertos modos deseados por la presencia del objeto. No es controlado en el sentido de estar or-

¹⁵ Cfr. B. ROSE: *ABC art*, en BATTCOCK, *ibid.*, pág. 296.

¹⁶ Cfr. K. RUHRBERG: *Minimal art*, Berlin. Akademie der Künste, 1969, pág. 3.

¹⁷ Cfr. E. DEVELING, *ibid.*, pág. 7.

¹⁸ Cfr. S. WAGSTAFF: *Talking with Tony Smith*, en BATTCOCK, *Minimal art*, pág. 348.



W. Insley, *Hexagonal Channel Space*, 1969.

denado por un conglomerado de objetos o por alguna configuración del espacio que rodee al espectador»¹⁹. La ideología de la autonomía, por una parte, y la conciencia de la posible desaparición de la obra impiden a Morris pasar a una etapa más concreta de formación de ambientes reales de uso.

Otra connotación frecuente es su relación al mundo tecnológico. Intérpretes optimistas han visto en la tendencia una referencia con la vida en un futuro próximo tecnológico. Con palabras místicas acostumbradas nos dicen «que este arte posee algo secreto y produce cierto malestar»²⁰. Estas connotaciones tecnológicas existen, aunque son más débiles de lo que parece a primera vista. Se advierte el principio industrial del intercambio entre sus partes, pero sólo de un modo tímido nos podemos referir al principio de la producción en masa, como apuntan los apologetas acríticos. A pesar de que en su realización operen procesos industriales, siguen básicamente ligados a la producción individual tradicional. En la apología se acusa un intento de la crítica por subrayar las transformaciones en el marco artístico como paliativo de las relaciones sociales. La tendencia a establecer analogías formales con el constructivismo clásico, en especial con el ruso, pretende conferir a estas nuevas

formas pseudoconstructivas un valor revolucionario de uso semejante al de aquéllas. Pero tal parentesco es fruto de la desventurada universalidad de la interpretación formalista, atenta a meras analogías superficiales, incluso en los niveles sintácticos.

4. Del «minimalismo» al arte «conceptual»

La mayoría de los artistas «minimalistas» han escrito sobre arte: André, Dan Flavin, Smithson, R. Morris y otros. Tienen especial interés por explicitar los *procesos formativos*. El artista presenta, en las obras una imagen parcial de un orden y deja al espectador la tarea de completarlo. Las formas penetran en el espacio circundante, invitan al espectador, sobre todo las estructuras de repetición, a confrontar su implicación de movimiento y desarrollo por medios *visuales* —el cuerpo y el ojo siguen las formas repetidas— y *abstractos* —la teoría de la repetición de una forma familiar es fácilmente reconocible y reproducible—. Desde ambas perspectivas se posibilita una *continuación* virtual.

La obra no es un sistema cerrado de relaciones internas sino un elemento en el sistema exterior relacional: *obra-medio ambiente-espectador*. De este modo, la actividad del espectador desemboca en los umbrales del arte «conceptual». El artista minimalista pierde progresivamente el interés por el aspecto físico de la obra. Se produce una desmaterialización del arte como objeto a favor de las fases de su constitución. Los «minimalistas» desembocaron desde 1968 en manifestaciones antiarte, tanto del «arte idea» como del «land art», como puede verse en Morris, Smithson, André y otros. En 1969, R. Morris titulaba la IV parte de sus notas sobre la escultura «*Más allá de los objetos*»²¹.

¹⁹ *Notes on sculpture*, en BATTCOCK, *ibid.*, pág. 233.

²⁰ DEVELING: *Minimal art*, Berlin, *loc. cit.*, pág. 7.

²¹ *Cfr. Notes on sculpture. Part IV. Beyond objects*, *Artforum*, abril (1969), págs. 50 y sigs.

El arte óptico como provocación visual

El término «op» —optical, óptico— fue usado por primera vez en 1964 en una crítica de la revista *Time*. «Op» es en realidad un pleonismo, ya que todas las artes plásticas son visuales. Se justifica por su acentuación deliberada en ciertos fenómenos perceptivos visuales, en especial ciertos efectos ópticos según la jerga psicológica. El óptico, diríamos, *exacerba la tradición perceptiva del arte contemporáneo*.

I. ANTECEDENTES E HISTORIA

El arte óptico remite a una prehistoria germinal que tiene varias fuentes. Destaca en primer lugar la *teoría de la pura visibilidad*, de amplio desarrollo en la estética contemporánea desde los estudios de K. Fiedler —1841-1895— en la segunda mitad del siglo XIX. En toda su obra se acentúa el elemento *formal y racional* —kantiano— en oposición al *dinámico-vital* —romántico-idealista—. El centro de esta teoría formalista es el funcionamiento productivo-artístico del ojo en su función de percibir y en su actividad formativa, estructurante. «En el arte —escribe Fiedler— *la actividad de las manos aparece como dependiente exclusivamente del ojo*», o el artista expresa «ese mun-

do de formas por *medio de y para el ojo*»; el arte, por decirlo así, «se convierte en el *idioma del ojo*»¹. La actividad plástica se presenta como continuación formativa del proceso visual. La insistencia del arte óptico por provocar una respuesta óptica psico-fisiológica le relaciona con la pretensión inmanentista y kantiana de Fiedler cuando fundamenta y estanca su reflexión a un nivel psicofísico del conocimiento, afirmando que cada percepción sólo remite a sí misma.

El segundo condicionamiento externo a la pintura es la influencia de los presupuestos científicos de la *fisiología y psicología de la percepción*. En este sentido, un antecedente histórico en el campo del arte se encuentra en el interés neoimpresionista por los diversos estudios sobre los colores y las líneas —Chevreul, Ch. Henry-Seurat, Signac; Ch. Blanc, Ogden Rood-Signac, D. Sutter-Seurat—. Las obras ópticas, como veremos, tematizan ciertos fenómenos perceptivos de la visión y se apoyan en los estudios de especialistas en esta materia.

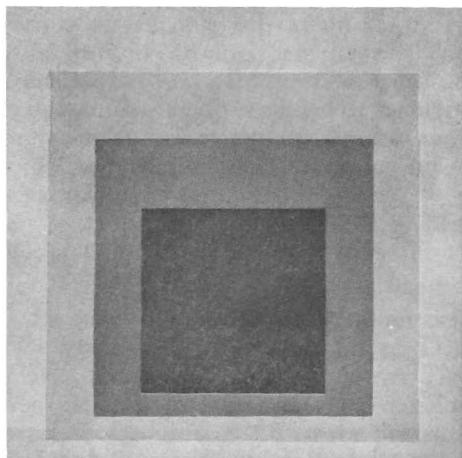
Por último, desde la perspectiva evo-

¹ Cit. en mi artículo «El arte "óptico" y la estética de la visibilidad», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 107 (1969), págs. 218 y sigs.

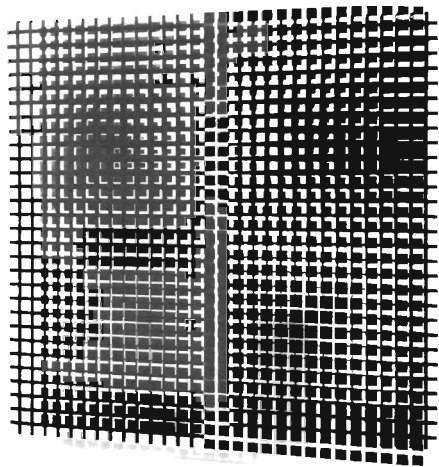
lutiva de la propia estructura artística, es frecuente remontar sus orígenes al *neoimpresionismo*. El interés de éste por los fenómenos visivos y su práctica artística fundamentan esta referencia. En el uso sistemático del color, en su toque dividido aflora el elemento morfológico primario de las *microestructuras de repetición*. Su técnica es metódica y científica, se acerca a un proceso formativo racional opuesto a la técnica impresionista del instinto. El *orfismo* de Delaunay y F. Kupka desarrolla la tradición neoimpresionista y se detiene en la teoría del contraste simultáneo —por esto se denominó a estas obras como *Simultanéisme*—. Asimismo, Delaunay incide sobre la concepción de la pintura como arte de la visibilidad². La aparición de formas geométricas planas en el óptico se debe a la influencia suprematista de Malewitsch, así como la simplicidad de los medios se remonta a Mondrian.

Los comienzos más explícitos del óptico se inician con el *futurismo* en su etapa divisionista y orfista. Balla instaura estructuras de repetición en algunas obras figurativas de 1912 y en «*Compenetraciones iridiscentes*» —1912-1915— aboca a la abstracción y a la repetición de triángulos de colores contrastados, es decir, a las estructuras periódicas. Asimismo, en ciertas experiencias de la Bauhaus tropezamos con frecuentes ejemplos que tipifican estructuras de obras ópticas, en especial los ejercicios de clase de Albers o Itten. Por último, destaca la influencia de M. Bill y R. Lohse y su empleo de la repetición de elementos simples, series, módulos, cálculo, uso de colores complementarios, etc.

La tendencia óptica se afianza progresivamente con el renacimiento constructivista. Culmina en la exposición *The*



J. Albers, *Early air*, 1955.



V. Vasarely, *Transparencia en plexiglas. Serie Novae*, 1967.

responsive eye, organizada en 1965 por W. Seitz en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se le prestó esmerada atención en la Bienal de Venecia y en la Documenta de Kassel de 1968.

El alemán J. Albers —1888— y, sobre todo, el húngaro Victor Vasarely —1908— son considerados como los pioneros del arte óptico. Albers recurre a

² Cfr. DELAUNAY: *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, SEVPEN, 1957, págs. 132, 148, 156, 159, 174, 175.

la repetición del cuadrado y a su variación cromática apoyada en el concepto de *interacción*. Vasarely estudió en la Bauhaus de Budapest y sus primeros intentos geométricos afloran hacia 1953. Aunque se ha cultivado a ambos lados del Atlántico, es una tendencia preferentemente europea que en su reacción antiinformalista discurre paralela a la «nueva abstracción» americana. El arte óptico conoció su apogeo entre 1965 y 1968 y se extendió por casi todos los países del área occidental³.

II. ESTRUCTURAS DE REPETICIÓN Y SISTEMA DE SUPERSIGNOS

1. La tendencia óptica pertenece a las modalidades de la *abstracción geométrica*. En la selección del repertorio cromático y formal existen diferencias entre el óptico europeo y el americano. Este se preocupa más por el color, siguiendo la tradición cromática de la escuela americana a partir del expresionismo abstracto. La transición al óptico ha tenido lugar a través de la primacía del color en la «nueva abstracción». La fuente del óptico europeo es el neoconstructivismo que restringe el repertorio material y la

complejidad cromática. Es frecuente la reducción a la bipolaridad blanco-negro —Vasarely, Wilding, Yvaral, Riley y en general el grupo de París—. Cuando reaparece la complejidad cromática, el color se subordina al carácter constructivo, determinado por la línea y la forma. Siguiendo la tradición de Delaunay, repetida varias veces por Vasarely, el color y la forma tienden a identificarse.

Sin embargo, las determinaciones señaladas lo diferencian únicamente de las tendencias libres o semilibres, pero no lo especifican respecto a otras tendencias constructivistas. Las obras ópticas suelen ser *estructuras de repetición como supersignos*. En otras palabras, son obras que reflejan en líneas generales un *orden estructural* en el sentido estricto. Suelen ser *sistemas seriales*, apoyados en la repetición o reincidencia de los mismos elementos e infrasignos lineales o cromáticos. *La complejidad* aumenta, pero, a cambio, se ve compensada por un incremento proporcional del orden dentro de un sistema. En este sistema serial es frecuente la existencia de *microelementos*, que tendrán gran relevancia en las relaciones de la obra con el espectador y en la producción de efectos ópticos: por ejemplo, la repetición de cuadrados en Yvaral, Stein, de cubos en Tomasello o E. Mari, los puntos como microelemento en Mavignier, las líneas en Riley o Wilding, etcétera.

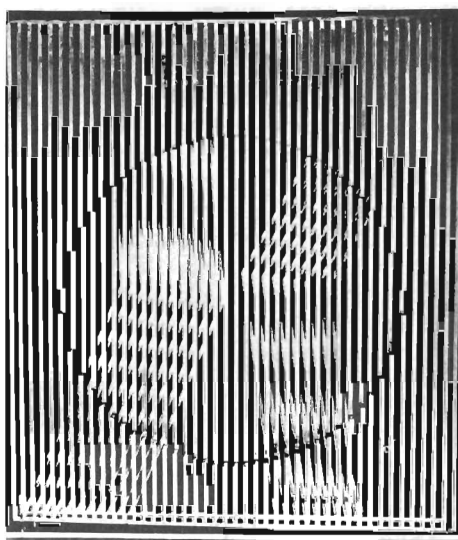
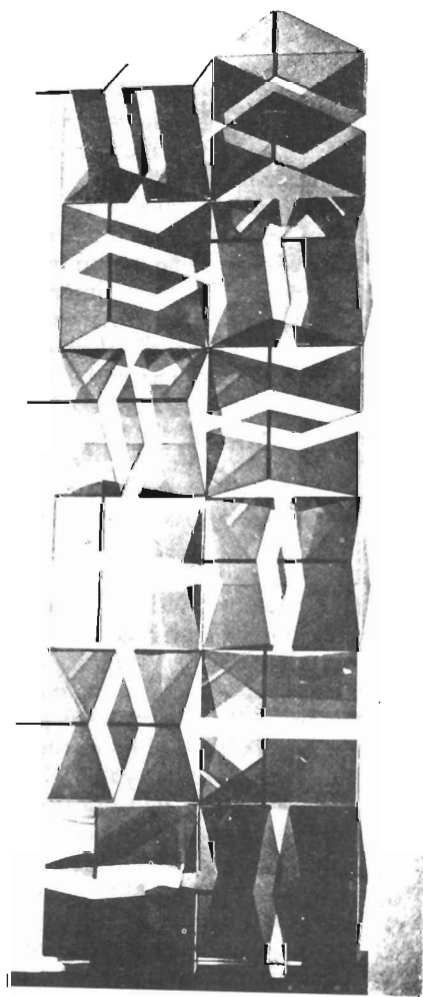
Ahora bien, tanto la repetición como el empleo de microelementos son indisolubles en el óptico del *empleo sistemático de propiedades geométrico-matemáticas*. Es preciso subrayar esto para evitar confusiones con posibles estructuras de repetición, presentes ya en el informalismo —Tobey—. La obra óptica deviene así un *supersigno*, entendido como una agrupación normativa de los infrasignos o elementos más simples que son captados como una unidad. El signo singular se repite con regulaciones geométricas medibles y comparables. La

³ En Europa han destacado, entre otros: B. Munari (1907), M. Ballocco (1913), P. Bury (1922), Y. Agam (1928), L. Wilding (1927), P. Sedgely (1930), J. Steele (1931), B. Riley (1931), E. Mari (1932). En América del Sur sobresalen: J. R. Soto (1923), C. Cruz-Díez (1923), A. Mavignier (1925), L. Tomasello (1935). En EE.UU. interesan: R. A. Anuskiewicz (1930), J. Stanczak (1928), J. Goodyear (1930), Tadasky (1935). En España han destacado E. Sempere (1924), Yturralde (1942), Equipo 57 y otros. Son frecuentes los grupos: Equipo 57: J. Cuenca, A. Duarte, J. Duarte, A. Ibarrola y J. Serrano. Grupo Cero: H. Mack, O. Piene. Grupos italianos: Grupo N, de Padua: A. Biasi, T. Costa, E. Landi; Grupo T, de Milán: G. Anceschi, D. Boriani, G. Colombo, etc. El grupo más conocido ha sido el Groupe de Recherche d'art visuel, de París (1960-1968): Le Parc (1928), F. Sobrino (1932), J. Stein (1936), F. Morellet (1926), H. García Rossi (1929), Yvaral (1934), H. Demarco (1932).

obra se inspira en un sistema sintáctico próximo al operacionalismo matemático.

La estructura serial da origen a la *redundancia*, que mostrará sus repercusiones en las relaciones de la obra con el espectador. La redundancia es la repetición en el espacio, con o sin variaciones, de un mismo infrasigno: una línea o un color repetidos. La redundancia es un exceso relativo de infrasignos reiterativos que en la tendencia óptica se convierte en el configurador de su orden regular estructural.

F. Sobrino, *Espacio indefinido*, 1964.



E. Sempere, *Móvil de acero*, 1969.

Las estructuras de repetición y el empleo de microelementos favorecen el *espacio polifocal*, donde desaparecen los puntos de gravedad. En oposición a De Stijl y más en conformidad con el suprematismo, se inicia la apertura hacia la animación espacio-temporal de los volúmenes y planos.

Las obras ópticas, como ya hemos visto en el estructurismo, cuestionan la clásica división entre pintura y escultura. Desde 1954 Vasarely se ha ocupado de las obras en tres dimensiones. Posteriormente han sido frecuentes en Agam, Soto, Tomasello, Bury, Cruz-Díez, Yvaral, Wilding, etc. El relieve en el óptico altera los problemas de iluminación y es generador de numerosos efectos ópticos. Por otra parte, a nivel pragmático será el más apto para la inserción en la arquitectura y en el urbanismo.

2. Desde la perspectiva de la *estética generativa y formativa*, las estructuras de repetición obedecen a un orden estructural. Este orden presenta las notas de racionalidad, carácter analítico-cienti-

fico —estudio de códigos matemáticos y ópticos—, *previsorio e impersonal*. Esta última nota se denuncia precariamente en la formación de grupos y su desintegración —Grupo Cero, de 1958-1967; Grupo N, 1959-1964; Grupo T, 1959-1966, etc.—, lo cual refleja la marcada mentalidad tradicional. La *concepción y realización*, intuitivas en sus comienzos, se orientan progresivamente de un modo intencional y racional. El óptico intenta explorar la sintáctica de cada forma y su inserción ulterior en un sistema de signos. El óptico revaloriza tímidamente la concepción del arte como técnica artística. En Europa fue quien más contribuyó a superar la separación entre técnica y arte que el pensamiento romántico-idéalista del informalismo había agudizado. De este modo, reinstaura la importancia de la técnica como parte funcional de la artisticidad.

En las obras ópticas, como he indicado, abundan fenómenos de *redundancia* o repetición de elementos simples. Este resultado estructural es producto del empleo de diferentes *sistemas en la formación de los signos*, y en esta tendencia se realiza en función de los fenómenos ópticamente verificables. La tendencia óptica es el puente de unión entre los *grupos aditivos* y las estructuras topológicas y de orden del elementarismo —resumidos por el estructurismo y «nueva abstracción», arte mínimo— y la composición propiamente *dividual o estructural*, tal como ha sido investigada por la teoría de la información y el arte cibernético⁴. El óptico inicia de un modo sistemático la formación de *supersignos*, es decir, de la agrupación normalizada de signos o elementos de nivel inferior que da lugar a unos productos artísticos de combinaciones metódicas de los elemen-

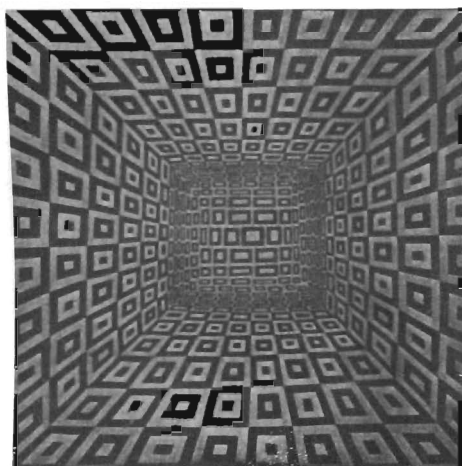
tos simples, realizadas a partir de unas reglas a las que el artista se somete de antemano. En las obras ópticas asistimos a una constitución de *sistemas de supersignos a través del empleo sistemático de propiedades geométricas*⁵.

3. Los tres principales sistemas en la formación de los supersignos están constituidos por la *combinatoria*, la *simetría* y la *estadística*⁶. En el óptico los dos sistemas más socorridos han sido la *combinatoria* y la *simetría*. En el campo de la *combinatoria* o sucesión de signos han destacado las *permutaciones*, por ejemplo, las de Vasarely de 1965, algunas obras de Morellet. La *interacción cromática* —o mutuas influencias de colores— abunda desde Albers en el arte americano, en especial en Anuszkiewicz. Las permutaciones se refieren a las posibilidades existentes dentro de una cantidad dada de signos, por ejemplo, un cuadrado, un triángulo y un círculo o dos colores, etc., de transformar su sucesión mediante un cambio. Otro tipo de permutaciones es la *transformación* o proceso continuado de modificación paulatina de una figura, como, por ejemplo, los cuadrados o cubos de Tomasello. El *cambio* hace referencia a la disolución abrupta de una figura o proceso por otro: por ejemplo, una serie de cuadrados por triángulos o de dos colores. Es una práctica frecuente. La *interrupción* es un proceso abrupto dentro de otro: aparición inesperada de un triángulo en una serie de cuadrados. Sobresalen las in-

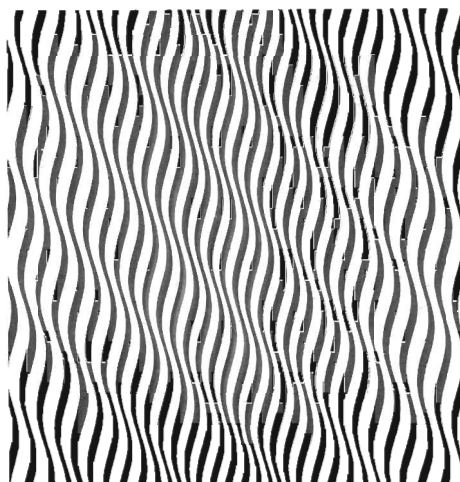
⁵ Cfr. A. MOLES: *Zeichen und Superzeichen als Elemente der Wahrnehmung*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, págs. 217 y sigs.; MOLES: *Art et ordinateur*, pág. 30.

⁶ Cfr. H. RONGE: *Das Strukturprinzip in Kunstpädagogischer Sicht*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, págs. 149-53; G. UHLIG: *Regelungen beim Gestaltungsprozesse*, en RONGE: *ibid.*, págs. 166-75; G. SELLUNG: *Kunstpädagogik und Kybernetik*, en RONGE: *ibid.*, págs. 64-71.

⁴ Cfr. H. RONGE: *Das Strukturprinzip in Kunstpädagogischer Sicht*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, págs. 139 y sigs.



R. Anuszkiewicz, *Conocimiento y desaparición*, 1965.



B. Riley, *Catarata V*, 1968.

terrupciones de Soto, Agam, Sempere, etc., obtenidas por yuxtaposiciones.

La *simetría* afecta a las relaciones situacionales de cada elemento. Se encarga de cambiar ordenadamente el *lugar* de los signos. Es el sistema predominante en las estructuras ópticas de repetición, a cuyas modalidades hizo ya referencia el propio Paul Klee⁷. En este sistema destacan las operaciones de *traslación* y *rotación*. Abunda la estructura periódica de círculos concéntricos: Tadasky, Sedgely, Wilding, Grupo N, o estructuras periódicas en espiral o rotación, ya presentes en los «Rotoreliefs» de M. Duchamp o en algunas obras de Soto, como *Espiral*, 1965. Efectos de traslación son los rayos de Mckay y su presencia en las obras de Grupo N, los desarrollos de líneas paralelas de Riley del período 1961-1964 o los desplazamientos espaciales —romboídes— del cuadrado y rectángulo o del círculo —elipsoides— de Vasarely. En otras ocasiones abundan las simetrías de *inversión* o *reflejo* —mi-

rage, Spiegelung—. En la práctica es frecuente el concurso de varios sistemas u operaciones de sistemas.

Mientras en el «arte mínimo» se acusaba una tendencia a ocuparse más del propio proceso que del objeto, el arte óptico está aún muy apegado al objeto, pues es sensible a los efectos ópticos que debe producir en el espectador. El óptico denuncia más explícitamente que las tendencias neoconstructivistas anteriores su carácter de estructura y se advierte la nota de ésta como *sistema generador de transformaciones* o sistema de operaciones por las que se alteran las relaciones entre sus elementos, respetando ciertas reglas.

III. TEMATIZACIÓN DE EFECTOS ÓPTICOS

La denominación de arte «óptico» se debe principalmente a la *tematización de los efectos ópticos*. Se centra, pues, en códigos *perceptivos* traducidos según los códigos científicos de la óptica y de la matemática. La obra provoca una gama de ilusiones y de efectos ópticos según

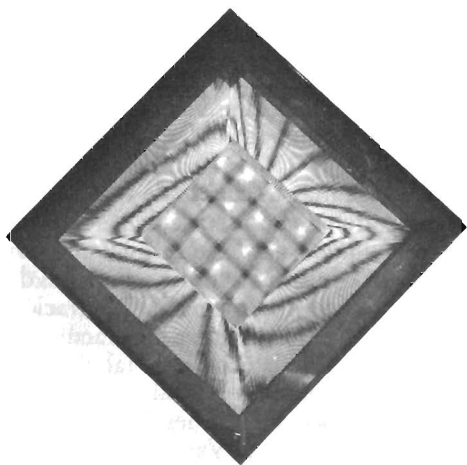
⁷ Cfr. P. KLEE: *Das bildnerische Denken*, Basel, B. Schwabe Verlag, 1956, págs. 217-66.

la complejidad y la disposición estructural de la misma. Los *efectos ópticos* se refieren a cualquier tipo de ilusiones. Y éstas remiten a toda percepción visual de las relaciones espaciales u otros atributos que el sujeto percibe o interpreta de manera diferente a las relaciones físicas entre los estímulos objetivos que produce la percepción.

Las imprecisiones oscilatorias de la percepción, la discrepancia entre el *objeto físico* de la obra y sus efectos ópticos son las notas más ortodoxas. El estímulo permanente de impresiones cambiantes desplaza a la estructura clara y unívocamente legible. Por una parte, en estos ataques a las facultades visuales no aboca a una captación definitiva de lo visible. Los efectos ópticos más habituales polarizan en la siguiente *temática visual*:

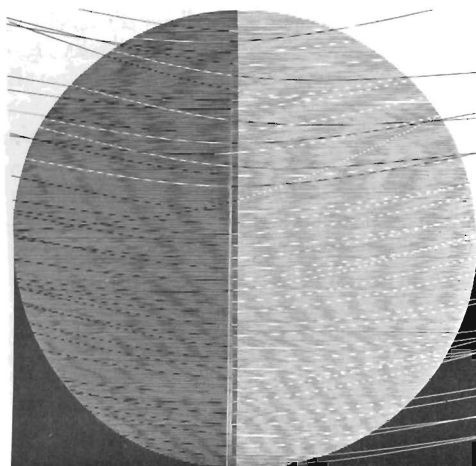
1. *Efectos ópticos en blanco y negro*. Ya señalé la reducción cromática de muchos artistas «op»: Vasarely, Soto, Riley, etc. La reducción del repertorio cromático no es sólo sintáctica sino también significativa. La mayoría de los efectos ópticos pueden conseguirse por estos dos colores, y además son los más dinámicos, provocativos.

Wilding, Pintura-escultura, 1968.



Las estructuras periódicas de círculos concéntricos o en espiral de Tadasky, Riley —Blaze, 1963—, Uecker —Espirál, 1965—, Soto, etcétera, dan origen al *fenómeno de la cascada*, ya conocido por Aristóteles, o movimiento *ilusorio* producido por la adaptación del sistema imagen-retina. Similar a este fenómeno es el de las figuras de Mckay. En especial, la figura de los radios es un caso extremo de imagen redundante que molesta y altera el sistema visual, tal como se tematiza en algunas obras de Wilding, Yvaral, Costa, del Grupo N, las estructuras paralelas de Riley, etc. Una explicación concreta tiene la *posimagen* o posefecto del estímulo. La posimagen es una prolongación o renovación de una experiencia sensorial después de que el estímulo externo ha dejado de operar. En *Eridan III* —1956—, de Vasarely, en obras de Riley, como *Fragment 6/9* —1965—, Relación de elementos en contraste —1965—, de Soto, abundan los efectos de posimagen negativa —dependiente del estímulo anterior, pero de calidad antagónica o complementaria a la experiencia precedente —o *positiva*— reproduce cualidades de la experiencia anterior—. La negativa abunda más en las modalidades cromáticas.

Una tematización frecuente afecta a los fenómenos de *irradiación luminosa*, como se constata en las obras de Riley, Mavignier —*Cóncavo-convexo*, 1966—, J. Steele —*Lavolta*, 1965—, Anuszkiewicz —*División de intensidad*, 1964— y algunas de Vasarely. También ha tenido gran renombre el efecto de *moaré* o entrecruzado de franjas que aquí se produce por la superposición de estructuras periódicas, como observamos en las obras de Stanczak, Sedgely, Goodyear. Los efectos principales son la *curva de Gaussian*, producida por la intersección de líneas diagonales, o el *Fresnel-Ring moaré*, compuesto de superposiciones de anillos. Los efectos de estas dos modalidades abundan sobre todo en



Cruz-Díez, *Fisiocromía*, 1970.

las obras donde se superponen dos superficies, es decir, en las que cultivan el relieve. Destacan desde 1953 las «transparencias» de Vasarely, las «trascromías» y «cromointerferencias» de Cruz-Díez, las estructuras vibratorias de Soto o Sempere, las interferencias de Wilding o Yvaral. En España han sido notorias las experiencias de Yturralde con *figuras imposibles*. Por último, debe citarse la tematización del *fenómeno phi* o aparición de movimiento, producida por estímulos estacionados cuando se presentan en dos situaciones cercanas: Riley, Wilding.

2. *Efectos ópticos cromáticos*. La tematización es más frecuente cuando predomina el repertorio sintáctico de colores en la tradición que va del neoimpresionismo a Delaunay.

Destaca el *contraste simultáneo*, en donde cada color modifica a los demás en la dirección de su propio complementario. Ya se usaba en la «nueva abstracción» y ha sido el campo favorito de Albers y Anuszkiewicz. El *contraste sucesivo y mezclado*, una especie de posimagen, es frecuente en Albers y Riley. Otros efectos menos frecuentes son la variación tonal, etc.

Frente al espectador casi todos estos efectos y fenómenos se reducen al *movimiento aparente*, en sus diversas clasificaciones, o percepción de movimiento cuando se exponen estímulos estáticos. Por esto se considera a esta tendencia como un *cinetismo virtual*.

IV. OBRA ABIERTA Y EL MOVIMIENTO VIRTUAL

La obra óptica es abierta en el doble sentido señalado por Umberto Eco. La *apertura de primer grado*, común a toda obra, es ocasionada por la ambigüedad y el polisentido, por la posibilidad de ser interpretada de diferentes modos en una serie virtual casi infinita de lecturas históricas. Pero mientras la obra clásica se organizaba de un modo definitivo y conclusivo, la moderna, sobre todo desde el óptico, no es una forma acabada de un modo unívoco, sino que ofrece la *posibilidad de varias organizaciones, confiadas a la iniciativa del espectador*. En esto consiste la *apertura de segundo grado*. La obra, como proceso abierto, permite individuar nuevos perfiles y posibilidades de forma. Esto determina la *inestabilidad y desaparición del tema único*. El «minimalismo» insinuaba la segunda apertura y la trasladaba al proceso de la concepción. El arte óptico se halla en el punto de intersección entre las dos aperturas. Aunque inmóvil, acabada, los efectos ópticos permiten diferentes *lecturas perceptivas*, abandonadas a las iniciativas del espectador.

La causa más frecuente de esta segunda apertura en el óptico se debe al carácter *redundante* desde un punto de vista sintáctico e informativo. La repetición de un elemento, desde una consideración psicológica e informativa, es factor de potenciación de la acción de tal elemento. La provocación visual es decisiva frente al espectador, pues le exige una *participación activa*. Vasarely apuntará:

«El Grupo de Investigación de arte visual basa su acción sobre el postulado *participación del espectador*»⁸. De hecho, algunas obras no sólo requieren una participación visual, sino también una manipulación de los propios elementos: Munari, Stein, Sobrino, Agam. Yvaral diría: «El espectador es llevado a una *participación activa*, ya sea cambiando su posición o manipulando la obra. Esta llamada a una participación positiva del espectador nos manifiesta, entre otras cosas, nuestro rechazo deliberado de *imponer un significado inequívoco y definitivo a la obra*»⁹. La obra existe menos como objeto estable que como generadora de respuestas perceptivas dentro de los límites permitidos por la propia estructura sintáctica.

El cuadro u obra óptica empieza a bailar, a parpadear e inquietarse. Las formas se vuelven inestables, se resisten a ser apresadas de un modo definitivo y tienden a traspasar los umbrales ópticos de adaptación. En casos extremos la visión se vuelve dolorosa. El resultado informativo total es una vibración inquietante. Se produce un campo tensional entre la tendencia *estructurante* de la percepción y la *inestabilidad existencial* del objeto. Con ello se aboca a una ruptura entre las relaciones tradicionales cuadro-espectador. Este ya no puede permanecer pasivo e indiferente. Una vez situado delante de la obra, se ve obligado a realizar actos sucesivos de respuesta perceptiva al estímulo. En la obra óptica se integran activamente dos elementos: el tiempo y el movimiento.

2. El *tiempo* es un elemento activo, pues de la duración del tiempo de fijación en una obra dependen las diferentes versiones visuales que podamos sacar de ella. Toda obra necesita un tiempo

mínimo de exposición para esperar una reacción estética ante ella. En las obras ópticas el tiempo de exposición se amplía para posibilitar la emergencia de las distintas versiones de la misma. En la obra tradicional la interpretación a nivel informativo era única y singular. El óptico posibilita *objetivamente* variaciones y cada una de ellas posee su propia validez. Esto origina una *inestabilidad existencial* que se acentuará aún más en el cinético real.

El espectador, el intérprete, promueve actos de libertad sobre la obra. En cada uno de ellos ésta se le puede presentar de *diferente manera objetiva*. Estos actos realzan el valor de la decisión intencional del espectador. Este dispone ante sí de un estímulo visual, de la obra, cuyas modalidades existenciales dependerán del *interés, atención y tiempo* que les dedique. Si el espectador da cabida al tiempo, a distintas situaciones, difícilmente se podrá sustraer a la obra. En las variadas modalidades existenciales se confirma el *carácter activo y creativo de la percepción*, señalado en la actualidad por muchos psicólogos. El tiempo, la duración de exposición, se transforma en un elemento activo, modificante, sin necesidad de acudir a interpretaciones fuera del contexto del supersigno plástico.

3. El *movimiento* es otro elemento decisivo en el óptico. Tan fundamental, que podría decirse que casi todas las ilusiones y efectos ópticos se reducen a ilusiones de movimiento. Naturalmente se trata de un *movimiento aparente o estroboscópico*. Se insiere, por tanto, en el movimiento ilusorio que encontramos tradicionalmente en la pintura. La diferencia estriba en que para el óptico la ilusión de movimiento es un elemento constitutivo en sus relaciones con el espectador. La provocación visual lleva a sus últimas consecuencias la noción de movimiento aparente. Tanto para el óptico como para el cinético, el movimien-

⁸ VASARELY: *Plasti-cité*, pág. 97.

⁹ Aims, en HILL: *Data...*, pág. 270.

to es una base fundamental. Pero mientras para el primero el movimiento es la cumbre del *virtual*, en el segundo se introduce ya el movimiento real. La ilusión de movimiento es una experiencia visual y perceptiva en la que un objeto inmóvil, como es la obra óptica, parece moverse.

Génesis del movimiento virtual. ¿A qué se debe éste en la obra óptica? En términos de psicología genética se le puede considerar como una resultante de «efectos de campo», es decir, de la interacción casi simultánea de elementos percibidos conjuntamente en un mismo campo de centración determinado por la fijación de la mirada. Sin embargo, el movimiento virtual en el óptico no se debe únicamente a estos efectos de campo. Parece que entran diversos factores en su explicación.

El movimiento virtual se suele interpretar en términos de *des-identificación* y *des-localización*, al relacionar las condiciones objetivas de la sucesión de dos puntos cualesquiera de una obra, *A* y *B*, con las actividades perceptivas del sujeto, sobre todo con las exploratorias o prolongamiento de puesta en relación de centraciones cuando el número de las mismas se multiplica. Genéticamente los movimientos aparentes parecen atenuarse con la edad y se refuerzan con el *ejercicio*. Esto parece implicar una doble actividad. Si experimentamos con obras ópticas, por ejemplo, de Wilding, Yvaral, Riley, etc., me parece clara la importancia del ejercicio. En la génesis del movimiento virtual de las obras ópticas creo que desempeñan un gran papel los siguientes factores:

1. *El cuerpo como intermediario.* Las actividades perceptivas están subordinadas en su conjunto a las actividades sensorio-motrices. No es posible disociar la actividad perceptiva visual del resto de las actividades sensoriales, entre ellas, de las táctilo-cinestéticas o propioceptivas.

Merleau-Ponty ha afirmado en frase atrevida: «El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo»¹⁰. El hombre tiene conciencia de su propio movimiento y de su cuerpo como algo idéntico a través de las fases sucesivas del movimiento. La experiencia corporal ya se insinuaba en el arte «mínimo» y es básica en el óptico en múltiples ocasiones. La inestabilidad de la obra se activa a veces hasta límites insospechados por la *movilidad corporal* y las distancias frente a la misma: obras de Yvaral, Wilding, o en los móviles de Sempere, Goodyear, Soto y otros.

2. *Centraciones relativas o punto de fijación.* Esta ley, tan determinante en toda percepción, adquiere sumo relieve en morfología óptica. El sujeto con frecuencia no puede atender a todo un campo visual y se decide a centrarse en una zona. Sin movernos, desde que hay una fijación de mirada en un punto preciso, se origina un centro y una periferia. Lo centrado o fijado se valora por respeto a los demás elementos. Se ha discutido en qué situación puede producirse el elemento óptimo de movimiento. Muchos autores, entre ellos Piaget¹¹, parecen admitir los siguientes resultados:

a) La situación óptima es la ausencia de puntos obligados de fijación. Esto ocurre en muchas obras ópticas, precisamente en las más dinámicas. Entonces el sujeto centra espontáneamente un primer elemento *A*, después tal vez el *B* o el *C* y a continuación de nuevo el *A*. Las centraciones son gratuitas. Esta es la experiencia más frecuente en el óptico. b) Una visión periférica favorece el movimiento, pero menos que la anterior. c) La situación menos favorable es la fija-

¹⁰ *Phénoménologie de la perception*, pág. 235.

¹¹ Cfr. PIAGET: *Les mécanismes perceptives*, Paris, PUF, 1963, pág. 324.

ción a media distancia entre A y B. Esta última circunstancia apoya las identidades, la localización, mientras que las dos primeras abocan al proceso inverso. Por esto las obras ópticas con mayor movimiento virtual son aquéllas donde la estructura morfológica elimina puntos obligados de centración.

3. *Las distancias* desempeñan un papel decisivo entre elementos simples del supersigno óptico. Casi todos los autores coinciden en que el movimiento ilusorio es más frecuente cuanto más corta sea la distancia entre los elementos simples¹². Esto se confirma fácilmente contemplando las obras de Albers y sus escasas variaciones del cuadrado o algunas obras de Sempere cuya temática es el cuadrado. Mucho más acentuada es la diferencia si comparamos la obra de Albers con la de Yvaral o Wilding. Por esto, en el óptico abundan las estructuras de repetición de microelementos y las distancias son cortas.

V. CÓDIGOS PERCEPTIVOS E INMANENCIA

Las obras ópticas, basadas desde un punto de vista sintáctico en los sistemas de supersignos, no ofrecen *radicalmente* nada nuevo. Lo decisivo, sin embargo, es que los efectos ópticos —ya sean de la forma o del color— se hayan convertido en el *contenido de la obra*. Estos efectos, que hasta ahora habían sido un factor entre otros, afloran como contenidos casi exclusivos a nivel de *códigos perceptivos*. Estas obras parecen analizar los fundamentos psico-físicos de la sensibilidad humana, pero al mismo tiempo denuncian una especie de *modelo inmanentista*. En otras palabras, estas obras nos

remiten a un *conocimiento perceptivo que se refiere a sí mismo*, como si toda la relación perceptiva a la realidad se agotara en una *referencia de la percepción a la misma percepción*. Podríamos decir, por tanto, que el *éxito y las limitaciones* de estas obras se basan en la exploración de la energía específica de los órganos visuales, prescindiendo de otras consideraciones epistemológicas. Esta es la razón por la que algunos críticos —L. Lippard, B. Rose, S. Tillim y otros— han denunciado que estas obras persiguen los efectos ópticos, casi a puro nivel fisiológico y sensitivo, como *finés en sí mismos*. Desde la perspectiva actual esta afirmación puede mantenerse, pero desde la de su momento es tal vez *exagerada*. A no ser los epígonos más ineptos, muchos de sus cultivadores sólo pretendían en principio ordenar las percepciones visuales y pronto fueron conscientes de sus límites.

El arte óptico, tras el caos informalista, fue el movimiento polarizador del neoconstructivismo europeo. Con todas sus limitaciones, es un primer intento por controlar distintos mecanismos visivos, explorando la sintáctica de cada forma para su ordenación en el horizonte de la intencionalidad artística. Por esto se centró primordialmente en los *códigos perceptivos* y de un modo lateral, secundario, inevitable, en ciertos códigos connotativos, como, por ejemplo, la relación a los conocimientos científicos de la óptica o de las matemáticas. Si no cristalizó en una imagen plenamente significativa, se debe a que en su empeño estaban ausentes códigos icónicos e iconográficos, polarizadores, como sabemos, de connotaciones históricas más relevantes. La *conversión de los efectos en fines* ha sido una deformación de las premisas iniciales, una tentación a la que fácilmente se podía sucumbir, dada la mentalidad contradictoria, esteticista o unilateral de muchos de sus protagonistas. La conversión de los medios en fines desvirtúa la tendencia que debe situarse en la hipóte-

¹² Cfr. *ibid.*, págs. 328-29.

sis metodológica de «antes del arte», que diría Vicente Aguilera Cerni¹³.

Históricamente fue un eslabón sintáctico entre formas artísticas tradicionales y las posteriores. Fue relevante su aportación a la transformación de las relaciones arte-espectador. Y antes de cristalizar en una estructura significativa, en sentido amplio, superaba sus propios planteamientos en las tendencias cinético-lumínicas. Insisto en su carácter de aportación sintáctica, preliminar, de *ensayo metodológico*, que desde luego hoy día tiene que serlo a otros niveles estrictamente semánticos o pragmáticos.

El arte óptico crea una especie de *ambiente perceptivo* que compromete al espectador, produce transformaciones en su medio circundante. Sus posibilidades funcionales se han manifestado en algunas aplicaciones al diseño del entorno, en la arquitectura, urbanismo, como, por ejemplo, el caleidoscopio mural de Y.

Agam en el Centro Cultural de Leverkusen o algunas experiencias de Vasarely, Albers, Cruz-Díez.

Por otra parte, las insinuaciones a nivel de significados más amplios han sido comprendidas por las técnicas de la alienación, como la publicidad o la moda. En este sentido, ha sido una de las tendencias más asimiladas para los fines del comercio. Pero estos problemas desbordan los planteamientos específicos de una tendencia que debe insertarse en la totalidad social y en la apropiación lingüística que experimenta bajo las actuales relaciones de producción. De ello trataré más adelante. En conclusión, la acusación mayor que pesa sobre el arte óptico es su *carácter epidérmico*, superficial, en la exploración de la visibilidad o, como hemos dicho, la *referencia de la percepción a la misma percepción* y el peligro de convertirse en fin.

¹³ AGUILERA CERNI: *El arte impugnado*, págs. 68 y sigs.

El arte cinético-lumínico y el movimiento real

La evolución de muchos artistas ópticos fue de transición a las modalidades cinético-lumínicas, donde la selección del repertorio remite al *movimiento real*. Al mismo tiempo muchas obras cinéticas pueden considerarse ópticas, ya que sus movimientos reales producen numerosos efectos ópticos.

El calificativo *cinético* es de reciente uso en el arte. Fue empleado por primera vez en el *Manifiesto Realista* de Gabo y Pevsner —1920—. En 1922, Moholy-Nagy y Kemeny, en su *Sistema de fuerzas dinámicas constructivas*, emplean el término *dinámico* para la mayor parte de fenómenos de movimientos. M. Duchamp hablará de *móvil*, refiriéndose a las obras de Calder. El checo Zdenek Pešánek —1896-1965— denomina a sus obras y publica un libro titulado *El cinetismo* —1941—. El término se afianza en un sentido amplio —referido al movimiento virtual y real— hacia 1954, en especial a partir de la exposición *El Movimiento* en la Galería Denise René de París —1955—. En 1960 la expresión entra en el vocabulario crítico con la publicación de una cronología del arte cinético¹. Desde 1960 se han sucedido las

exposiciones cinéticas en su sentido amplio o estricto: *Miriorama I* de la Galería Pater, *Motus* del Salón Azimuth, ambos en Milán; *Kinetische Kunst*, en Zurich y Londres. En 1969 tiene lugar la exposición *Bewogen Beweging* en el Stedelijk Museum de Amsterdam. La Documenta de Kassel en 1964 y la Bienal de Venecia en 1966 consagran la tendencia.

El término cinético en sentido estricto se refiere a la introducción del movimiento real —espacial o no— como elemento plástico determinante. La existencia del movimiento como determinante distingue claramente estas obras de toda posible alusión histórica. Es un formalismo aberrante buscar migajas arqueológicas, pues el cinetismo propiamente no puede desligarse de las sociedades tecnológicas más avanzadas².

El arte cinético presenta dos modalidades: la del *movimiento espacial*, generalmente denominada *cinetismo*, y la *lumínica*, espacial o no, llamada *luminismo*. La primera remite a una modificación espacial perceptible y la segunda se

¹ Cfr. F. MON: *Movens*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1960.

² Cfr., sobre antecedentes históricos, W. SHARP: *Luminism and Kinetism*, en BATTCKOCK: *Minimal art*, págs. 317-358; cfr. F. POPPER: *L'arte cinetica*, págs. 155 y sigs., 195 y sigs.

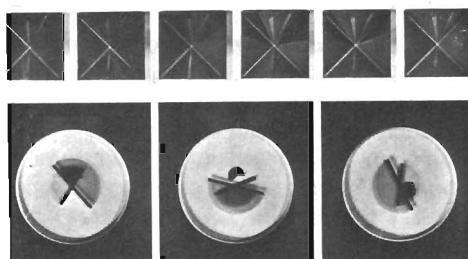
acusa en el cambio perceptible del color, luminosidad, trama, etc.

I. MODALIDADES CINÉTICAS Y LUMÍNICAS

1. Modalidad del movimiento real.

Con ello me refiero a las obras que se mueven en el espacio. La teoría y la práctica del movimiento real se asocian con el futurismo, en concreto con los *Complèssi motorumoristi* de Balla y F. Depero. Obras cinéticas son *Placas rotatorias de cristal* —1920—, *Semiesferas rotativas* —1923— y *Discos visuales* —1935—, de M. Duchamp —1887-1968—, u *Objeto para ser destruido* —1923—, de Man Ray —1890—. En el constructivismo ruso destacó el proyecto no realizado del *Monumento a la III Internacional*, de W. Tatlin —1885-1953—, así como la *Construcción cinética* —1920—, de Naum Gabo, única obra de movimiento real realizada en Rusia en aquella época. Por último, en la Bauhaus Moholy-Nagy realiza el *Modulador de luz y espacio* —de 1921 a 1930—. Todas estas obras manifiestan su entusiasmo por la máquina y son los antecedentes del movimiento real en la década de los sesenta.

Gabo advertía con razón en 1937: «La mecánica no ha alcanzado el estadio de perfección absoluta donde pueda producir movimiento real en una obra escultórica sin asesinar... el puro contenido escultórico... La solución de este problema es una tarea de futuras generaciones»³. La tarea ha sido continuada a partir de 1960 bajo otras premisas en las condiciones de producción. A. Calder —1898—, B. Munari —1907— y P. Bury —1922— son considerados como los es-



B. Munari, *Obra en movimiento programado con variaciones cromáticas*, 1963.

labones del cinetismo desde los años veinte.

Para producir el movimiento se recurre a diversos mecanismos. G. Rickey habla de 14 versiones⁴. Sin embargo, creo que pueden reducirse a dos:

Móviles. Se inician con Calder en 1932 y han destacado en ellos K. Martin —1905— y G. Rickey —1907—. Algunas obras tridimensionales de Sempere, Agam, Le Parc, Morellet, etc., se agrupan bajo esta denominación. Son obras movidas por fuerzas naturales —viento, calor, etc.— que no pueden ser controladas por completo. Propiamente no pertenecen a la tendencia cinética que supone el movimiento real previsible programado.

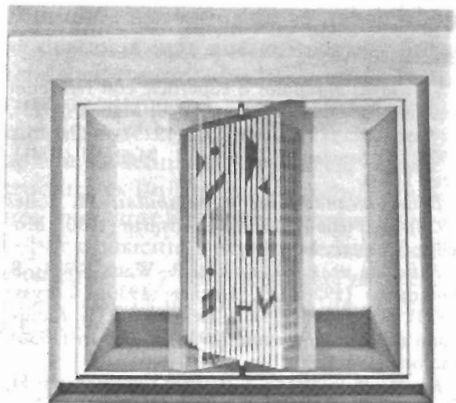
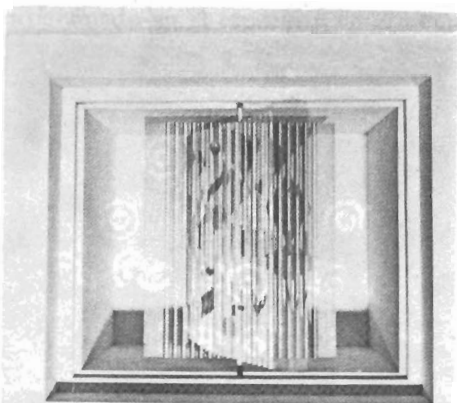
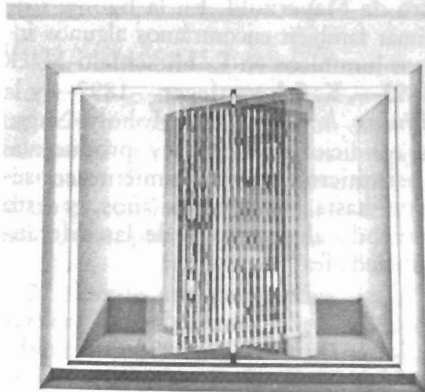
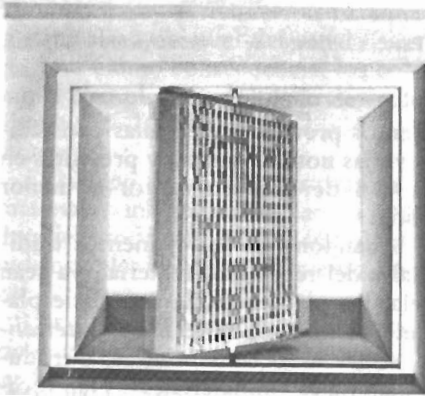
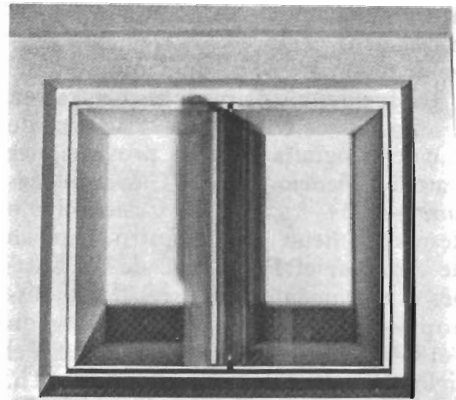
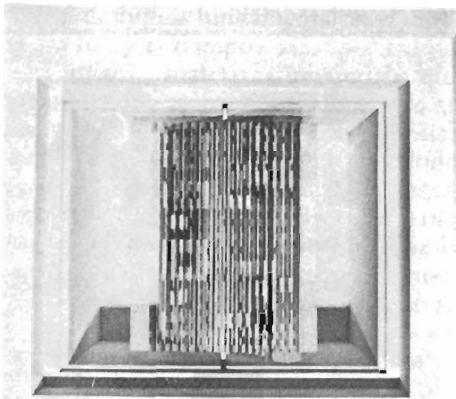
Construcciones en movimiento real, accionadas por fuerzas electromagnéticas o motores⁵. Obedecen a un movimiento mecánicamente controlado. Se le podría considerar *arte programado*, siguiendo la denominación de B. Munari y U. Eco.

2. *Modalidad lumínica*. Es la más importante y numerosa. La luz puede acompañar a movimientos espaciales o

³ *Sculpture: Carving and construction in Space*, en J. L. MARTIN, Ben NICHOLSON, N. GABO: *Circle* (1937), London, Faber and Faber, 1971, pág. 109.

⁴ Cfr. *Constructivism*, págs. 196 y sigs.

⁵ Destacan las obras de N. Schöffer (1912) en su espaciadinamismo, G. von Graevenitz (1934), Kosice (1924), Takis (1925), D. Boraini (1936), Carre-ra (1934), K. Martin, Rickey y algunas obras de Le Parc, Sempere, Stein, Yturralde y otros ópticos.



Y. Agam, *Pintura ritmada por la luz: 6 posiciones*, 1967.

actuar aisladamente de un modo no-es-pacial, pero siempre es el elemento activo de todo posible movimiento.

Las fuentes históricas se encuentran en los órganos de colores, en la historia de la cinematografía y en las proyecciones teatrales. Mencionamos el *Clevesin oculaire* —1734—, de L. B. Castel, citado despectivamente por nuestro Esteban de Arteaga; el *Pyrophone* de F. Kastner e instrumentos similares de B. Bishop —1880— y A. W. Rimington —1854-1918— entre 1893 y 1911. En el siglo XX sobresalen los *Lumia* de Th. Wilfred —1889—, el *Optophone* del ruso W. Baranov-Rossine —1888— para el teatro de Mayerhold. En la Bauhaus de Weimar también encontramos algunos intentos lumínicos en L. Hirschfeld-Mack —1893—, K. Schwertfeger —1897— y la *Máquina lumínica* de Moholy-Nagy. Las condiciones sociales y productivas no permitieron un planteamiento consecuente hasta los últimos años, y esto atendiendo al desarrollo de las diferentes sociedades ⁶.

II. LA ESTRUCTURA Y EL ACONTECIMIENTO TEMPORAL

1. La obra cinética, en sus diversas modalidades, es una estructura con mo-

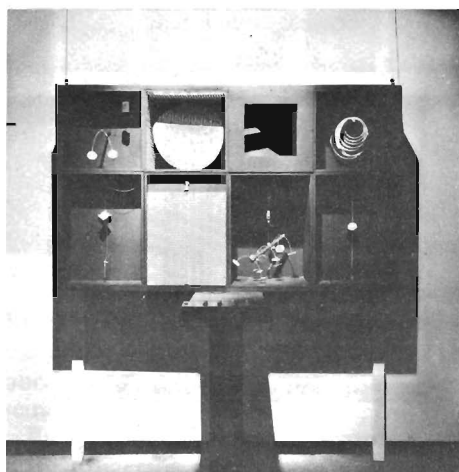
⁶ Cuadros luminosos o superficie con radiación continua de la luz programada: F. Malina (1912), G. Vardanega (1923), M. Boto (1925), A. Palatnik (1928), J. Seawright (1936), B. Mefferd (1941), Cruz-Diez.

Bulbo incandescente o bombillas: H. Jones (1922), O. Piene (1928), S. Landsman (1930), Morellet, Sempere, Luis Lugán.

Tubos de neón: G. Kosice, R. Watts (1923), S. Antanakos (1926), G. Uecker (1930), Chryssa (1933), B. Apple (1935), E. Reiback (1935), Kampmann (1935), M. Rayssse (1936), R. Stern (1936), Tadlock (1941), etc.

Rayos ultravioleta y sustancias fluorescentes: H. Demarco, D. Boriani, Grupo T, de Milán.

Proyecciones en el espacio: Le Parc, Schöffer, Piene, Lassus, K. Kestner (1930), o rayos laser: Whitman (1935), H. Scholz (1937).

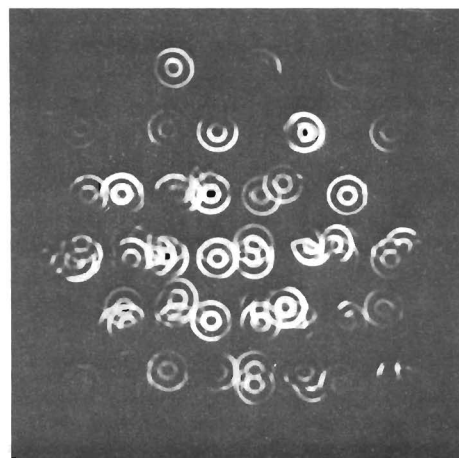


Le Parc, *Conjunto de 8 movimientos sorpresa*, 1965.

vimientos previsibles. En ellas constatamos varias notas comunes y presentes en cada una de ellas en mayor o menor medida:

— Abandono de los elementos tradicionales del repertorio material, ya sean la tela, los pigmentos, la superficie plana, etc. A nivel de la tesis de *materialidad*, sobre todo las lumínicas, introducen materiales «inmateriales». Han toca-

García Rossi, *Caja luminosa*, 1964.



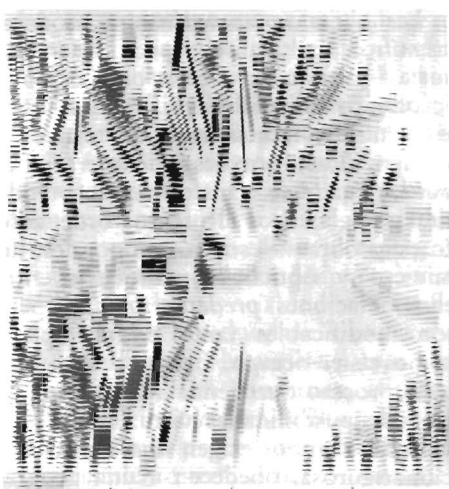
do tres dominios fundamentales: el espacio, la luz y el tiempo.

El *espacio*, materia «inmaterial» que posibilita el movimiento del objeto o su desaparición en el luminismo. Estas obras ya no son un objeto en el sentido tradicional sino un sistema, un proceso, donde la configuración del movimiento real o lumínico es más relevante que la forma del objeto. Este tiene importancia, pero el determinante de la obra es su lado «inmaterial». El espacio y no la estructura palpable es quien provoca el efecto, y de este modo sobrepasa el objeto material tradicional.

La *luz* es el soporte o «materia» base de las obras y la reducción máxima de la naturaleza objetual del canal físico de la obra. Como consecuencia, los colores son el ejemplo más destilado de «colores libres», desligados de cuerpos y sustancias.

El *tiempo* opera como sustancia «inmaterial», indispensable, en la que se despliega toda existencia. Estas obras son indisociables del *acontecimiento temporal*.

Los diferentes elementos del *repertorio material* de estas obras, en especial de las lumínicas, se desentienden de la obra como objeto tangible, físico, cerrado en sí mismo. Realzan el carácter *procesual* y programado en el espacio y en el tiempo, «reduciendo —como ha señalado Schöffer— el objeto intermediario a su significación más estricta»⁷, a la supresión del mismo intermediario. El mismo Schöffer puntualiza: «Esto quiere decir que la programación de la idea se traduce por un objeto, inmaterial al máximo, compuesto sobre todo de espacio y de luz, y que permite transmitir con efectos cada vez más acentuados la programación de la idea y provocar así efectos agrandados desproporcionalmente en re-



Heinz Mack, *Relieve en luz*, 1970.

lación a la importancia del objeto»⁸. La instauración y el recurso a este repertorio material «inmaterial» desemboca, da al traste con los canales físicos tradicionales, sean pintura o escultura.

2. Desde una perspectiva de las *temáticas de orden* estas obras obedecen, salvo las imprevisibles —una minoría, y propiamente no son cinéticas—, al *orden regular*. Incluso es posible afirmar que es donde la agrupación *estructural* se manifiesta con más frecuencia. En estas obras se denuncia más que en ninguna de las tendencias estudiadas hasta ahora la noción de estructura como *sistema latente* que permite la predicción. Se las podría aplicar la definición de Piaget: «Una estructura es un *sistema de transformaciones* que implica leyes como sistema —por oposición a las propiedades de los elementos— y que se conserva y enriquece por el juego mismo de la transformación»⁹.

⁷ SCHÖFFER: *Idée, objet, effet*, *Art International*, XII/1 (1968), pág. 23.

⁸ *Ibid.*, pág. 23.

⁹ PIAGET: *El estructuralismo*, Buenos Aires, Edit. Proteo, 1968, pág. 10.

Las obras se aproximan a modelos científicos, cultivan el aspecto operacionista —aunque a veces ontológico e ideológico a nivel de significados— de la estructura como sistema de relaciones sintagmáticas, formales y de operaciones por las cuales se transforman aceptando ciertas reglas. Los elementos ordenados en estas obras —espacio-temporales, lumínicos y ópticos— mantienen entre ellos relaciones *predeterminadas*, pero son modificables tanto en el espacio como en el tiempo. Estas obras, como todo proceso que tiende a la multiplicación de posibilidades virtuales en función del tiempo, exigen una estructuración rigurosa, obedecen a una programación de carácter temporal establecida con rigor. La obra puede cifrar su permanencia temporal en esta fase rigurosa de *determinación* sin manifestar ulteriores transformaciones imprevistas. Pero también desde el principio pueden introducirse *indeterminaciones*. Es decir, en la estructuración temporal se filtran parámetros externos que provocan anamorfosis ópticas temporales no predeterminadas. Estas *anamorfosis* son diferentes mutaciones de la estructura de base y atienden al factor temporal. Así es posible llegar a una instauración de formas muy estructuradas y abrirlas por la introducción de parámetros externos. Estos pueden ser un azar motivado por agentes naturales o factores mecánicos predeterminados. Las anamorfosis pueden ser de diversos matices, tantos como elementos del repertorio material: temporales, espaciales, lineales o espirales, angulares, lumínicas, etc.

En consecuencia, las obras cinético-lumínicas se mueven en el contexto de la *determinación*, y cuando aflora la *indeterminación*, está ya predeterminada y no es concebible en cuanto tal si no es ligada a la determinación. Las anamorfosis o indeterminaciones existen tanto en cuanto lo permite la estructura inicial rigurosa. El resultado final está condicio-

nado al éxito de la estructuración temporal y espacial inicial. U. Eco decía ya en 1962, refiriéndose al arte programado: «Nos hallamos así ante una especial dialéctica entre azar y programa, entre matemática y casualidad, entre concepción planificada y libre aceptación de lo que va a suceder, suceda como suceda, dado que en el fondo sucederá de acuerdo con precisas líneas formativas predispuestas que no niegan la espontaneidad, pero establecen diques y direcciones posibles»¹⁰.

Las obras cinético-lumínicas se convierten en un *sistema generador de transformaciones en el acontecimiento temporal*. La obra, para conservarse, se autorregula, y de este modo persiste a través de sus modificaciones. Pero nunca podrá traspasar sus propias fronteras, pues esto equivaldría a caer en el desorden, a desembocar en su autodestrucción, desenlace que no permite la rigurosa determinación inicial.

Podríamos concluir: el objeto, en cuanto armazón plástico-espacial o cromático-gráfico, se subordina a un orden estético estructural. Sus movimientos y transformaciones están controlados por reglas sintácticas. Sería posible referirse a una estructura *multimedial*, en cuanto que estas obras implican y exigen la dimensión óptica, la del movimiento y la del tiempo para su estructuración. La antigua relación de orden estático se altera continuamente. Tropezamos con una estructura variable que da origen a nuevos géneros o medios físicos. La relación constante de los infrasignos y datos formales se disuelve en una estructura sucesiva a causa del movimiento y del tiempo reales.

¹⁰ *La definición del arte*, pág. 225.

III. COMBINATORIA Y ESTADÍSTICA

La concepción y realización de estas obras acentúa los procesos racionales, analítico-científicos y previsorios ya apuntados en la constitución de las obras ópticas. La previsibilidad aumenta en función de una determinación creciente. Los sistemas de supersignos, a los que se someten, son los mismos que los del óptico, aunque se alimenten de diferente repertorio material: infrasignos visuales, el movimiento, la luz, el tiempo y el espacio. El sistema más socorrido es la *combinatoria* y, de un modo especial, las *permutaciones*. Dentro de la simetría el subsistema más empleado es el del *desplazamiento*, sobre todo en la modalidad cinética espacial.

Pero en las tendencias cinético-lumínicas alcanza gran relevancia el sistema de *estadística*. En la estadística se refleja el aspecto microestético de la *selección y frecuencia relativa* de cada signo elemental del repertorio material. El predominio de este sistema se explica por su carácter de acontecimiento temporal, como acabamos de examinar.

IV. INNOVACIÓN Y REDUNDANCIA

Estrictamente hablando, las tendencias cinético-lumínicas tienen más consecuencias para la *teoría de la información que para la semiótica*. Su *estructura de acontecimiento temporal ha tenido consecuencias más decisivas en los aspectos informativos que en los propiamente comunicativos*. Como sabemos, la información se entiende en términos cuantitativos, medibles. Y a este nivel se realizan las aportaciones más relevantes de estas obras en sus técnicas informativas.

Sabemos que las técnicas de *innovación* y de *redundancia* son los dos polos informativos. La innovación se relaciona con lo original, lo novedoso, lo imprevisible, es decir, con la perfecta originali-

dad. La redundancia, en cambio, hace referencia a lo trivial, previsible, a lo banal¹¹. Ya hemos sugerido que la innovación privó en la década informalista. La redundancia predomina desde el neoconstructivismo, es proporcional a la instauración de ciertos códigos y, por tanto, a una incipiente inteligibilidad. Hemos visto también cómo la repetición suele ser la técnica redundante óptima. Si en el óptico la mayoría de los efectos se producen por la redundancia, en las modalidades cinético-lumínicas parece existir a primera vista una superación de la dialéctica innovación-redundancia. Y esto se debe al proceso estructural de su acontecimiento temporal.

En una primera fase la obra traduce una estructura de base temporal, establecida, programada con rigor. Es, por tanto, una estructura previsible de relaciones predeterminadas y, por consiguiente, *redundante*. Pero un segundo momento puede conferir a la obra un valor *innovativo*, pues en el transcurso de su desarrollo temporal como acontecimiento puede introducir lo que hemos denominado indeterminismos o factores susceptibles de abrir formas múltiples. En último término podemos afirmar que el valor innovativo se debe, incluso cuando no existen parámetros externos de indeterminación, a la *imposibilidad perceptiva* de reconocer los diferentes momentos temporales como algo subordinado a una estructura determinante. La innovación en estos casos sería más aparente que real.

En atención al carácter de acontecimiento temporal estas obras nos ofrecen, como diría Schöffer, una *información progresiva y direccional*¹². Tienen una duración más o menos predeterminada,

¹¹ Cfr. A. MOLES: *Théorie de l'information et perception esthétique*, pág. 70; *Information und Redundanz*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, pág. 23.

¹² *Le nouvel esprit artistique*, pág. 141.

exigen atenciones y adaptaciones sucesivas.

Llamo la atención sobre lo decisivo de estas experiencias a niveles puramente informativos, sin abordar los contenidos más codificados. La redundancia no sólo transforma la estructura sintáctica, sino que puede afectar a los presupuestos de una futura comunicación. La redundancia es proporcional a la previsión, permite la *identificación* e incoa inevitables procesos comunicativos, aunque sea a niveles muy tenues de significación. La redundancia, como conjunto de reglas sintácticas y expresivas presentes en la obra, nos acerca a una noción básica en la comunicación, al código.

La dialéctica innovación-redundancia, a pesar del predominio o predeterminación de esta última, puede llegar a conjugar desde un punto de vista informativo la originalidad de la innovación con la banalidad e inteligibilidad de la redundancia, en especial a partir del empleo de la electrónica. En esta dialéctica la obra pierde también el carácter de obra *única* —incluso podrá ser retransmitida a grandes distancias— y se asemeja a un *signo-señal*. A causa de la desvalorización del objeto en su sentido material tradicional, la información suministrada dependerá de la naturaleza física y energética de cada obra. En todo ello el carácter *pro-*

cesual desplaza progresivamente al objeto.

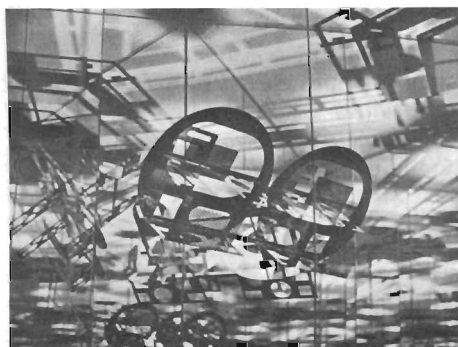
No obstante, puntualizo que esta exploración informativa es en el fondo un análisis fundamentalmente sintáctico que, en su pleno desarrollo, debe ser asumido en el mundo de la comunicación humana. De otro modo, corre el peligro de estancarse en el mundo de las señales, de la pura información cuantitativa. En su momento acentuaré los peligros del puro *informativismo* latentes en las ideologías tecnocráticas.

V. APERTURA Y PERIODICIDAD

1. Si la obra óptica era el último eslabón de la primera apertura y el primero de la segunda, las obras cinético-lumínicas se insertan sin ambigüedades en el marco de la apertura de segundo grado. La virtualidad de una experiencia múltiple se mantiene en el marco permitido por la estructura y deseado por el autor. Frente el espectador se despliega a través de su naturaleza de acontecimiento temporal. Esta apertura de segundo grado es indisociable en las obras cinético-lumínicas de su inestabilidad, y ambas son el resultado de varios factores interdependientes.

Las *transformaciones* se revelan decisivas frente al espectador. La transformación es una noción matemática que corresponde psicológicamente a las diversas manipulaciones que el sujeto efectúa sobre un material dado. La obra cinético-lumínica se halla en perpetua transformación: o bien por sus propios mecanismos o por las manipulaciones virtuales del espectador. En todo caso, comporta dos elementos: algo que cambia y algo que se conserva. Ahora bien, estas transformaciones son indisociables de la *percepción de móviles*, a los que sin duda pertenecen estas obras. En su percepción es evidente la función de actividades perceptivas *estructurantes* y cate-

N. Schöffer, *Chronos 7*, 1965. Proyección lumínico-cinética.



gorías de esquematización. La secuencia temporal o móvil física se acompaña de una duración y actividad psicológica. En estas obras, susceptibles de repetición a través de su acontecer temporal, el sujeto aboca a una esquematización en el sentido de que sus acciones, reproduciéndose por las permutaciones constantes de las mismas obras, se generalizan según una estructura o esquema común. De este modo, las nuevas situaciones se asimilan, en cuanto equivalentes, a las precedentes, al esquema de acciones ya ejercitadas, sobre todo a lo que se denominan «esquemas empíricos», productos de la acción de percepciones anteriores. Esto facilita la inestabilidad de estas obras e impide su desintegración. La observación atenta en presencia de una obra de esta índole confirma estas apreciaciones.

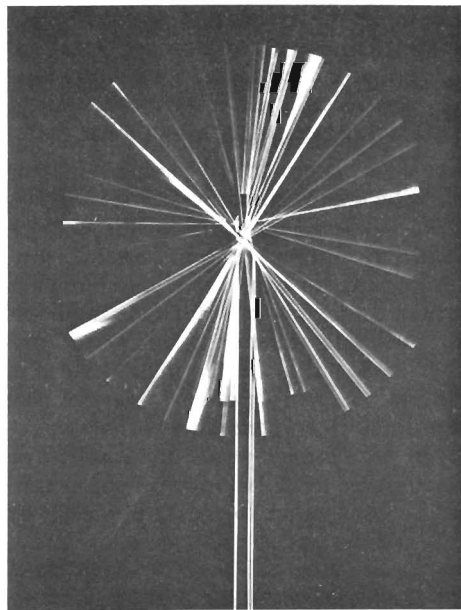
Venimos subrayando que las transformaciones, permutaciones o el movimiento de estas obras no pueden desligarse de su factor temporal. Las definimos estruc-

turalmente como *acontecimiento temporal*. En cuanto tal se insertan en las investigaciones sobre la epistemología del tiempo.

2. El carácter estructural previsible de la obra cinético-lumínica se relaciona con una de las formas temporales más elementales, con la *periodicidad*. Esta es una propiedad métrica y contingente que se revela en fenómenos temporales y desaparece cuando aumentan excesivamente las velocidades, por ejemplo 16 ó 20 cambios o giros por segundo. La periodicidad depende no sólo de la *velocidad-desplazamiento*, o espacio recorrido y número de cambios, tal como observamos en las obras estrictamente cinéticas, sino también de lo que se denomina *velocidad-frecuencia* o *tempo*, de naturaleza no espacial, presente en la modalidad estrictamente lumínica¹³. En ambos casos, la periodicidad está ligada al número de repeticiones de un mismo acontecimiento durante un intervalo temporal dado: por ejemplo, las repeticiones alternativas o intermitentes del movimiento de un elemento que se desplaza en una obra de Le Parc o de Von Graevenitz, o de la luz en una obra de un tubo de neón de Chryssa, una bombilla de Lugán o una proyección de Schöffer.

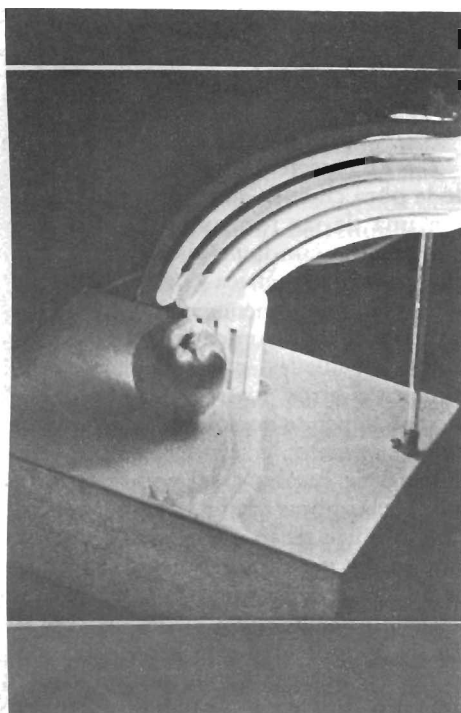
La repetición de un mismo movimiento espacial o de una alternancia o permutación lumínica, si es regular, da lugar a la noción de *ritmo*¹⁴. Este puede ser uno de los valores estéticos más relevantes. El ritmo en una obra cinético-lumínica obedece a la *periodicidad previsible*, a su carácter rígido estructural. La obra en todo el desarrollo de su acontecer temporal se convierte para el espectador en una «Gestalt» —forma— dinámica que

Demarco, *Rotaciones variables*, 1968.



¹³ Cfr. J. B. GRIZE y otros: *L'épistémologie du temps*, Paris, PUF, 1966, pág. 9, *passim*.

¹⁴ Cfr. P. FRAISSES *Les structures ritmiques*, Erasme, 1956; *Psychologie du temps*, Paris, PUF, 1957, págs. 76-82.



Billy Appel, *Escultura con tubos de neón*, 1969.

requiere el estímulo exterior, su propia existencia y la concurrencia del sujeto receptor. Deviene una forma dinámica por un encadenamiento de acontecimientos sucesivos y no por configuraciones estáticas, puramente espaciales, como sucedía en la obra tradicional. La obra, como forma dinámica, abarca un aspecto temporal y una velocidad-desplazamiento, en las propiamente cinéticas, y velocidad-frecuencia, en las lumínicas.

En la periodicidad y en el *ritmo* o *periodicidad regular* de estas obras el espectador pone en juego funciones estructurantes de su actividad perceptiva. No le sería posible experimentar las diversas versiones sin esta activación. Destacan las capacidades de *espera* y de *anticipación* o *previsión*. En la espera se pone de manifiesto la *relación* entre el tiempo y la incertidumbre: el tiempo es una suer-

te de operación que transforma el pasado en presente y futuro; el futuro es un incierto parcialmente controlable en función de una certeza presente y pasada. En las obras cinético-lumínicas hay una esperanza controlable de conocer la evolución futura a partir del desarrollo pasado y presente. Esta esperanza fundamenta una lógica de *previsión*, de anticipación: tras un desplazamiento espacial, una alternancia o una permutación lumínica, se espera el momento siguiente. Ambas operaciones facilitan la estructuración dinámica de la forma inestable del objeto cinético-lumínico.

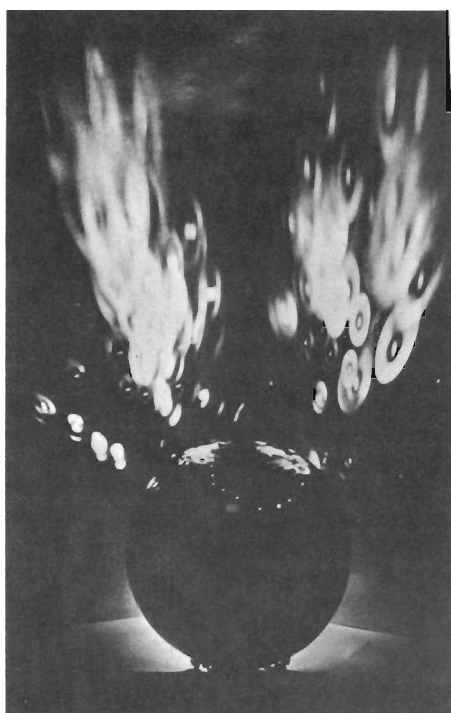
La apertura virtual del óptico se ha convertido en las tendencias cinético-lumínicas en una apertura objetivo-temporal. La base de esta apertura es inconcebible sin la estructuración temporal y sin la introducción de nuevas técnicas, en especial la electrónica. Schöffer apunta en una ocasión: «El artista ya no crea una obra o varias obras; crea la creación»¹⁵, es decir, la posibilidad de transformaciones reales de la obra en su apertura. En los últimos años abundan aún más las experiencias que activan la participación del espectador. En la tendencia cinético-lumínica destacarán los «ambientes lumínicos», a los que me referiré más adelante.

En estas obras el tiempo es indisociable de su contenido. El tiempo coordina las velocidades-frecuencia o los desplazamientos espaciales, aprehende un contenido que «dura», que presenta un movimiento o un cambio. Si se elimina el contenido ya no hay duración ni tiempo, pues éste se refiere a un cambio real y es inseparable del contenido de este cambio. Los contenidos de estas obras se han limitado en general al cultivo de *códigos perceptivos* y de los *códigos de transmisión* en la perspectiva informativa. Se han dedicado más a explorar las

¹⁵ *Le nouvel esprit artistique*, pág. 125.

posibilidades informativas de los nuevos medios tecnológicos que los contenidos de estos medios. Se han preocupado más por la renovación de los canales físicos, de los códigos de transmisión, que de la reintroducción de códigos semánticos precisos y definidos. Sólo de un modo muy tímido y esporádico se ha introducido algún código icónico, en especial en la obra de M. Raysse o Chryssa próximas al «pop».

Las principales connotaciones, como es fácil suponer, son de orden tecnológico, un reflejo de las condiciones de producción. En muchísimas ocasiones han reflejado más una nostalgia tecnológica que la presencia de la misma tecnología. Ello se ha debido a razones objetivas y subjetivas. *Objetivamente* las fuentes económicas no siempre han permitido una investigación seria, en especial cuando esta investigación tecnológica artística se apoya artificialmente en la correspondiente realidad social. *Subjetivamente* la mayoría de los artistas carecen de una preparación científica especializada, a no ser casos excepcionales, como, por ejemplo, el de F. Manila, que ha sido presidente de la Academia Internacional de Astronautas. Parecidas dificultades se han presentado a la hora de querer dirigir las investigaciones hacia el arte «implicado», a pesar de intentos como los de



O. Piene, *Proyección lumínica*, 1969.

Schöffer, por ser los más conocidos, y ciertos logros parciales. Parece que a los poderes establecidos sólo les interesa el arte como entretenimiento y objeto inútil en la dinámica del valor de cambio.



El arte y el computador

Desde hace algunos años se multiplican las manifestaciones sobre «arte y computador», «arte cibernético», «formas computables» y otras expresiones que reflejan una vez más la colaboración interdisciplinaria entre la vanguardia artística de las tendencias tecnológicas y las ciencias contemporáneas. Como sabemos, el computador procesa información y ha tenido su más amplio desarrollo a partir de las investigaciones de la cibernética. 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. El computador es un medio para concebir ordenaciones estructurales y se ha convertido en un instrumento auxiliar para la creación de órdenes estético-artísticos.

Hacia 1960 se realizaron los primeros dibujos y gráficas de computador. En 1965 tuvo lugar en Stuttgart la exposición «*Computer-grafik*». Pero la muestra que consagró la tendencia fue la que tuvo lugar en 1968 bajo el título «*Cybernetic Serendipity*» en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. También en ese año destacó la exposición «*Mind-*

extenders» del Museum of Contemporary Crafts de Londres. En 1969 el Museo Brooklin organizó la muestra «*Some more Beginnings*». En este mismo año, en Buenos Aires y otras ciudades argentinas, se presentaba *Arte y cibernética*, organizada por Jorge Glusberg. En España la primera manifestación fue la de «*Formas computables*» —1969— y «*Generación automática de formas plásticas*» —1970—, ambas organizadas por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En los primeros meses de 1972, el Instituto Alemán de Madrid y de Barcelona ha presentado una de las muestras más completas que ha tenido lugar en España, titulada «*Impulsos: arte y computador*»¹.

¹ Los alemanes F. Nake y G. Nees y el americano A. M. Noll fueron tal vez los primeros en investigar las posibilidades de la gráfica realizada con el computador. Han destacado el «Computer Technique Group» (CTG) de Tokio, ediciones MOTIF de Londres, Grupo Experiencias de Buenos Aires, miembros del grupo americano «Experiments in art and Technology» (EAT). Individualmente: los alemanes Nees, Nake, H. W. Franke; los italianos E. Carmi, A. Lecci; los americanos Wein-Ying Tsai, K. C. Knowlton, A. M. Noll, L. D. Harmon, D. Caskey, T. C. Messinger, E. R. Ashworth; el canadiense L. Mezei; los ingleses D. K. Robbins, L. Hendricks. En España iniciaron su empleo Barbadillo, Yturralde, Sempere, en 1969. Y en 1970, J. L. Alexanco, G. Delgado, T. García, Gómez Morales, Quejido, Soledad Sevilla y otros.

I. MORFOLOGÍA

La mayoría de las obras realizadas con computador se adscriben a la *gráfica*. Los resultados obtenidos hasta el presente son bastante elementales, primerizos. Se han limitado casi siempre a formas geométricas, a reducciones cromáticas al blanco y negro o a combinaciones simples. Aunque también se han realizado obras representativas, como, por ejemplo, las del grupo japonés CTG o los estudios en la percepción del teléfono de Harmon y Knowlton, la mayoría de ellas han sido no-representativas y se las puede adscribir a las tendencias neoconstructivistas. Muchos artistas ópticos han continuado elaborando la misma morfología perceptiva con estos nuevos medios, entendiendo el computador y las aportaciones de la cibernética como instrumentos de trabajo. En especial, la gráfica cibernética guarda estrecho parentesco morfológico con las estructuras de repetición y los microelementos del arte óptico, por ejemplo, la generación de curvas de Jack P. Citron, gráficas de Nees, M. S. Mason. Otras veces reinterpretan a través del computador obras de ciertas tendencias geométricas: la interpretación de A. M. Noll a la obra de Mondrian, la de D. K. Robbins sobre la Harlequinade de J. Steele o L. Hendricks a obras de B. Riley.

La mayoría de estas obras ofrecen las variaciones y permutaciones de las figuras y modelos geométricos. No han rebasado las tendencias ópticas, a no ser en la facilidad y comodidad de realización o de selección de posibilidades.

Los dibujos o gráficas en tinta son producidos por un digitalizador electrónico gráfico, trazadora o «plotter» dirigido por el computador. En muchos casos el computador no ha alterado ningún presupuesto artístico ni formativo. Ha sido un mero instrumento para ayudar al pintor. Una contradicción lamentable es la utilización de este instrumento con



Wen-Ying Tsai y F. T. Turner, *Escultura cibernética*, 1968.

una mentalidad tradicional, anticibernética y refugiada en mitos irracionalistas. Esto ha sucedido con cierta frecuencia en los primeros momentos de la importación «benéfica» de los computadores. En estas circunstancias los logros han solido consolidar una campaña publicitaria de determinadas firmas con aspiraciones «neutralizadoras» tecnocráticas. Así, pues, es necesario reconocer que las aportaciones a una renovación sintáctica de esta vertiente gráfica han sido bastante elementales hasta la fecha.

Mucho más relevante a nivel lingüístico me parece un segundo grupo de obras. Me refiero a las gráficas de computador realizadas sobre pantalla de un tubo de rayos catódicos por un haz electrónico, eléctricamente desviado sobre una pantalla fosforescente para producir la imagen deseada. Este sistema parece ofrecer una amplia gama de posibilidades sobreañadidas a las tendencias lumínicas. La imagen sobre el tubo de rayos catódicos puede ser desplazada, aumentada, vista en perspectiva, almacenada: obras de J. Mott-Smith, A. R. Forrest y otros.

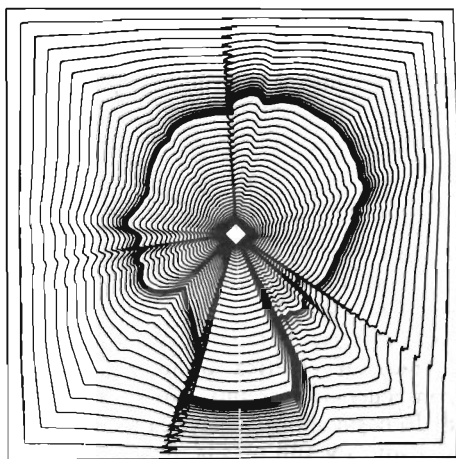
La obra realizada por los computadores es la cumbre de una *ordenación estructuralista* de su temática de orden. En ellas el sistema latente es difícilmente reconocible de un modo perceptivo, pero

fácilmente verificable por el programa estético y matemático empleado.

Siguiendo la trayectoria del progresivo desinterés por el objeto material, que indicábamos en tendencias anteriores y en especial en las lumínicas, en esta modalidad de la forma computable interesa menos la obra terminada que el *proceso* de su constitución. La insistencia en el *proceso* debilita aún más la noción de los canales informativos tradicionales del soporte físico de estas obras. Y a este nivel de la materialidad en estas obras, sobre todo en su segunda modalidad, emerge una novedad sensacional y explícita: en ellas hay un desplazamiento del plano de correlación con las tecnologías de la producción al de la correlación con las *tecnologías de información*. En esta situación explícita, irreversible, deja de poseer una función simplemente instrumental, como algunos creen, para asumir *funciones estructurantes* bajo una nueva perspectiva de la teoría de los medios.

II. UNA ESTÉTICA NUMÉRICA

La cibernética ha resultado del estudio de los problemas técnicos relativos a la utilización de los canales informativos. Pero esta teoría ha desbordado desde sus principios la perspectiva técnica y se ha presentado como una de las grandes disciplinas científicas del mundo tecnológico con rápidas extrapolaciones a otros campos. Incluso, en ocasiones aspira a imponerse abusivamente como modelo social. En el campo estético encontró su formulación en las teorías de Max Bense y Abraham Moles. M. Bense proclama desde hace años una estética exacta, donde todos los valores artísticos puedan ser fijables de un modo matemático. Ambos han sido los apologetas, suficientemente conocidos a estas alturas en las diversas latitudes, los apologetas, digo, de estas máquinas de pensar que parecen instaurar ciertos procesos de creación artificial.



Computer Technique Group, Japón, *Retorno al cuadrado*, 1969.

En especial conocemos la labor de Bense como aglutinador de estas experiencias. Tal vez Moles se ha referido a ellas con más entusiasmo. Ambos se sitúan en la encrucijada del optimismo tecnológico, acrítico, cientifista.

El arte del computador prosigue la *revisión sintáctica* de las obras. Su premisa afirma que las estructuras sintácticas del lenguaje visual, y de los demás, no se conocen con precisión científica. Se las suele describir y enunciar, pero no se conocen reglas científicas matemáticamente verificables. La primera tarea de un arte del computador se centraría en lo que Bense viene denominando *estética numérica*². Esta estética es material, describe primariamente los elementos «materiales» del objeto, está interesada ante todo por los *valores numéricos* y su relación con la complejidad y el orden. Así pues, el objetivo de esta primera fase sería la exploración de los valores numéricos selectivos.

Como segunda tarea se ofrece la *estética semiótica*. Pero en Bense no significa otra cosa a no ser una estética relacio-

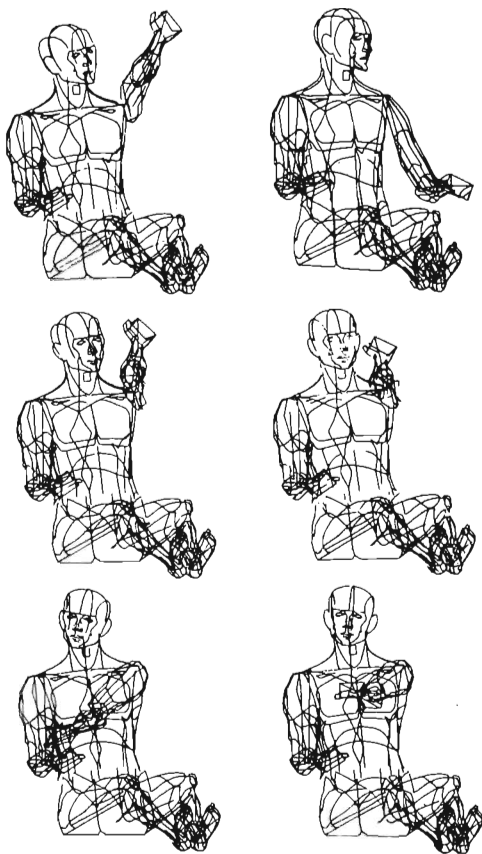
² Cfr. BENSE: *Einführung in...*, págs. 43 y sigs.

nal de signos que atiende a sus diferentes clases. Estas dos estéticas son consideradas como una primera tarea global, como un presupuesto, antes de meterse en complicaciones de la estética semántica.

Ahora bien, en la práctica de esta modalidad artística «cibernética» el interés se ha centrado de un modo muy particular en la *estética numérica* y en la *cantidad* necesaria de elementos del repertorio material para la emisión de una información estética o artística. Como consecuencia, veremos que se ha descuidado hasta ahora la estética propiamente semántica y aún más la pragmática, aunque se insinúan tímidamente. En una primera advertencia, Georg Nees nos da un toque de atención. Tras marcar la relación entre las gráficas de los computadores y la estética de la información, afirma que lo peculiar de ésta estriba en «que ella no se interesa en primer término por el significado que posea la información que investiga, sino por la estructura que tiene esta información como un sistema de signos»³.

III. LA ESTÉTICA GENERATIVA Y EL PROGRAMA

1. La cumbre de la investigación de las formas generadas por el computador es sin duda alguna la *estética generativa*. Esta es la rama más nueva de la estética y la expresión teórica de estos nuevos objetivos artísticos. Se interesa por el *proceso generativo* en sus diversos estadios. Si la elaboración de los sistemas de supersignos en las tendencias anteriores, desde la «nueva abstracción» y el «minimalismo», tematizaban un análisis racional y metódico del proceso creador, en el arte generado por los computadores la estética generativa tiene como fin «la di-



W. A. Fetter, *Gráfica de computador*, 1969.

rección del proceso artístico creador en muchos estadios constructivos»⁴.

Este principio generativo está prefigurado en la estética numérica y semiótica en el sentido de Bense. Max Bense definía en 1965 la estética generativa del siguiente modo: «Por estética generativa hay que entender el conjunto de todas las operaciones, reglas y teoremas, por cuya aplicación a una cantidad de elementos materiales que pueden operar como signo se producen en ella de un modo consciente y metódico estados es-

³ *Generative Computergrafik*, pág. 10.

⁴ BENSE: *Aesthetik und Programmierung*, *Bit International*, núm. 1 (1968), pág. 85.

téticos»⁵. En 1969 el concepto es más explícito e indica que por esta noción «hay que entender una teoría matemático-tecnológica de la transformación de un repertorio en instrucciones, de las instrucciones en procedimientos (*Prozeduren*) y de los procedimientos en realizaciones. El proceso creativo en el sentido de la estética generativa posee, por tanto, una fase *concepcional* y una *realizadora*. La fase concepcional trabaja en el dominio ideal intencional; la fase realizadora en el sector material técnico. La obra ya no se relaciona más de un modo directo al creador. Es *medida* por un sistema de agregados *semióticos* y *mecánicos*»⁶.

El objetivo especial de esta rama desde la perspectiva de la estética de la información es el estudio de la elaboración operativa y numérica de sistemas signícos, de su génesis regularizadora y reflexión científica. El proceso total generador sigue el siguiente esquema:

REPERTORIO MATERIAL → PROGRAMA → PROCEDIMIENTO (Computador + generador de imprevisiones) → REALIZADOR → PRODUCTO.

F. Nake⁷ ha formulado de un modo aún más explícito este proceso. Se puede esquematizar del siguiente modo:

El artista tiene una concepción y es capaz de formularla en un *programa estético*. Este se compone de un repertorio de signos, una cantidad de reglas para unirlos y una intuición para seleccionar signos y reglas a utilizar. El programador recibe el programa estético que debe traducir en un programa de máquinas a través de fórmulas matemáticas. Para ello se ha creado un lenguaje simbólico especial que traduce la estricta formulación matemática del problema. El programa en lenguaje de máquinas se refiere a la serie de operaciones *aritméticas*: adición, sustracción, multiplicación; *lógicas*: comparación, extracción, etcétera, que el programa descompone en varias instrucciones elementales. Las instrucciones son indicaciones operacionales. El ordenador las ejecuta con gran rapidez, pero su número es tan elevado que el programa no sería asimilable por el programador y debe explicitar e inscribir estas operaciones e instrucciones en la *unidad central*, la memoria-operador. Cada secuencia de operaciones se designa por una palabra, constituye un *lenguaje simbólico* preciso: ALGOL —derivado del lenguaje algorítmico o serie de reglas bien definidas para la solución de un problema—, FORTRAN —derivado de FORMula TRANslation— y otros.

	RECIBE	ENTREGA
Artista	(Concepción estética)	programa estético
Programador	Programa estético	Programa de máquinas
Ordenador	Programa de máquinas	<i>Output</i>
Aparato transformador	<i>Output</i>	Dibujo

⁵ *Projekte generativer Aesthetik*, Rot, 19, 1965.

⁶ *Einführung in die...*, pág. 63.

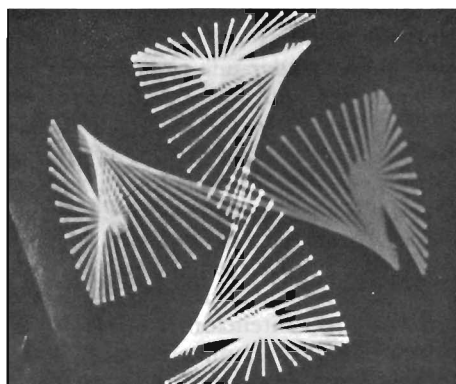
⁷ *Teamwork zwischen Künstler und Computer*, Format, 11 (1967); *Künstliche Kunst-Zur Produktion von computer-Grafiken*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, págs. 128-37.

El ordenador —sea IBM 7090, 7070, HITAC 5020, CDC 1604, Siemens 2002, etc.— realiza los procedimientos algorítmicos prescritos por el programa en for-

ma de desarrollo técnico, opera como autómatas de un modo equivalente y exacto al programa. Junto a la realización del programa han tenido gran importancia en la creación estética los generadores de elementos casuales —*Zufallsgeneratoren*—. De este modo el programador limita su influencia en la estructura generada del cuadro. Se le puede considerar el *segundo factor creador*, junto a la intención del programador. Este generador de imprevisiones permite la afloración de fenómenos imprevistos, números y series numéricas casuales que equivalen a la introducción de elementos aleatorios. Es una simulación de la intuición artística tradicional. Pero no hay que descuidar que la *génesis técnica de lo casual en el ordenador está ya prevista en el propio programa*. En este sentido ya está predeterminado en el procedimiento matemático. Sería más correcto referirse a números pseudocasuales.

El ordenador trabaja el programa de las máquinas y entrega los datos exigidos en lo que se denomina «*output*». El «*output*» es la formulación, la codificación del objeto estético en un lenguaje que entienden los aparatos transformadores: una máquina automática de dibujo —Calcomp 563, por ejemplo—, una pantalla oscilatoria, un oscilógrafo o cualquier aparato apropiado para la elaboración de representaciones visuales o dispositivos de salida, como el Plotter, etcétera.

G. Nees ha definido este esquema creativo como un modelo de *simular* los fenómenos selectivos sobre la base de *decisiones* —expresadas numéricamente— de parámetros. La máquina pretende abordar la obra de todas las maneras posibles, proponer cada vez *simulacros* característicos de una concepción diferente de la obra. En este sentido, indica el mismo Nake: «Con tal programa no se elabora o debe elaborar un dibujo determinado, singular, sino más bien tal programa representa la estructura general



J. Whitney, *Gráfica cibernético-luminica*, 1970.

para todos los dibujos de toda una clase»⁸.

2. Siguiendo a Moles⁹ es posible distinguir dos actitudes de la estética creadora del arte «cibernético», actitudes que con frecuencia se interfieren y complementan:

a) Por la primera actitud, la máquina, amplificador de complejidad, *desarrolla una idea de composición*. El artista no puede elaborar una idea conceptual por el trabajo que exige y el ordenador le ayuda como instrumento técnico. El artista ofrece el programa estético y el repertorio de signos, la máquina se encarga de su desarrollo. El ordenador en tales circunstancias es una herramienta que desvela las posibilidades de desarrollo. A esta actitud nos remiten muchas experiencias de K. O. Goetz, las tablas de Günter Sellung. En España tenemos el ejemplo de las obras de Barbadiello por variaciones combinatorias¹⁰.

⁸ NAKE: *Künstliche Kunst*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, pág. 135.

⁹ Cfr. *Art et ordinateur*, págs. 85 y sigs.

¹⁰ BARBADILLO: *El ordenador. Experiencias de un pintor con una herramienta nueva*, en *Ordenadores en el arte*, págs. 12-16.

b) La máquina explora sistemáticamente un campo de posibles definido por un algoritmo. Es lo que Moles ha denominado «*arte permutacional*» en sentido estricto¹¹. La máquina no sigue todas las implicaciones de una idea abstracta, sino que realiza todas las obras posibles y compone con el creador. Se delimita un campo de combinaciones posibles propias del algoritmo combinatorio. La máquina aplica sistemáticamente el juego combinatorio a todos los elementos del algoritmo, crea un gran número de obras potenciales que podría almacenar, pero las somete a una criba. El artista atiende al concepto de «*filtro*» que regula una multiplicidad discreta. El filtro es un término de la teoría de los circuitos y de la programación que elimina de una serie de combinaciones una parte de ellas. Equivaldría a las tradicionales reglas de gusto, armonía, sensualidad, etc. Esto da origen a la diversidad personal en el marco de la uniformidad de un mismo algoritmo. Y evoca también una nueva idea de *múltiple*.

3. En las obras computables los sistemas de supersignos más socorridos son la *estadística* y la *combinatoria*. La primera se refiere a la elección y a la frecuencia relativa de los elementos del repertorio material. La combinatoria se centra en la realización de algoritmos nuevos y en la exploración permutacional de los mismos. La permutación «combinatoria de elementos simples de variedades limitadas y que abren a la percepción la inmensidad de un campo de posibles»¹² realiza la variedad en la uniformidad del algoritmo. El arte se inserta en la exploración de los posibles.

Las obras «cibernéticas» prosiguen la escalada de programar procesos —insinuado desde el arte mínimo—, introdu-

cir variedades «planificadas» en su realización —presente en las obras del cine-tismo y luminismo—, dejar la realización a otros y acentuar la concepción sobre la realización de la obra, es decir, se *desentienden del objeto en favor del proceso*. Moles subraya que «el arte es ante todo la creación de una *idea*, en el sentido de *eidos*»¹³. El artista crea la idea y no necesita capacidades especiales para la elaboración material de la obra. El desinterés por el objeto se manifiesta en estas palabras de Nake: No se trata tanto de la «realización singular material como de la elaboración de un programa estético general y matemático. Desde el punto de vista de la gráfica de computadores el *proceso de producción carece de interés una vez que se han elaborado los programas*»¹⁴. No se interesa tanto por el objeto estético singular como por el *modelo* real de posibles casos artísticos singulares. El arte, de un modo similar a la teoría de la física y de las ciencias modernas, se convierte en modelo de arte, de obras singulares posibles.

IV. LA INFORMACIÓN ESTÉTICA Y LA REDUCCIÓN COMUNICATIVA

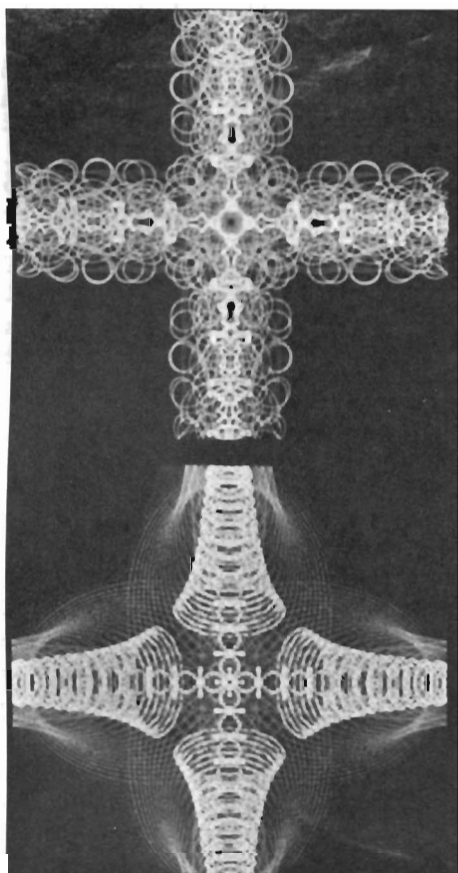
Las obras «cibernéticas» realizadas por ordenadores se centran ante todo en la estética numérica y en la generativa. Cuando la mayoría de estos artistas y teóricos nos hablan de comunicación, entienden la que se maneja en la teoría de la información o transmisión de información de un emisor a un receptor. Interesados por los problemas de la constitución, descuidan los de la comunicación en su sentido semántico y pragmático. Moles es explícito: «El arte permutacional descubre el *signo sin signifi-*

¹¹ Cfr. *Art et ordinateur*, pág. 89.

¹² *Art et ordinateur*, pág. 102.

¹³ *Ibid.*, pág. 108.

¹⁴ NAKE: *Künstliche Kunst*, en RONGE: *Kunst und Kybernetik*, pág. 136.



J. Mott-Smith, *Gráfica cibernético-lumínica*, 1970.

cación y propone una nueva significación del ser artístico totalmente abstracta, la de un *código de reglas*»¹⁵. En consecuencia, la mayoría de los artistas insisten en su interés por la *información estética*, opuesta en la ya clásica terminología de Moles a la *información semántica*. Las siguientes palabras de G. Nees resumen con claridad la posición: «El esteta no se interesa en primer lugar por la significación de la información, sino por cómo está constituida como un sistema

de signos»¹⁶. Como sabemos, esta información estética se adscribe más a la estética numérica y generativa que a la comunicativa y pragmática. Consolidan así una escisión entre dos tipos de informaciones muy discutible desde una perspectiva semiótica global, sobre todo desde la exploración de códigos y sus articulaciones.

La reducción comunicativa a informaciones cuánticas, numéricas, remite en estas obras a un reflejo de la *imagen fisicalista* del neopositivismo y su pretensión de reducir el mundo a una sola dimensión: la de la extensión y de las relaciones cuantitativas. La comunicación queda reducida hasta la fecha, en general, al mundo de las señales. Exacerba el *informativismo* de otras tendencias tecnológicas, acudiendo a todo el engranaje teórico de la estética de la información. Su crítica culminará en la crítica a la ideología de las tendencias tecnológicas que veremos en el próximo capítulo.

V. CONNOTACIONES TECNOLÓGICAS

Más que ninguna de las tendencias estudiadas hasta el momento, las formas computables son indisociables del desarrollo tecnológico en su proceso y en su inteligibilidad. Estas formas no nacieron en el mundo de los artistas profesionales, sino en los laboratorios de las grandes compañías: Bell, Boeing, Westinghouse, General Motors, Siemens, IBM, etc. *Sería tan reaccionario negar sus posibilidades sintácticas como acoger acríticamente sus proposiciones tecnológicas*. El *formalismo sintáctico* en el que se debaten *tiene mucho que ver con la supuesta neutralidad significativa o social y con la manipulación comunicativa de sus posibilidades técnicas*. En coloquios y discusiones públicas ha sido frecuente la

¹⁵ *Art et ordinateur*, pág. 108.

¹⁶ *Generative Computergrafik*, pág. 6.



Computer Technique Group, *Shot Kennedy*, n.º 1, 1968.

acusación de estar «vendidas al capital». Esta expresión no refleja más que un hecho: las relaciones entre arte y tecnología bajo las actuales relaciones de producciones. La tecnología se ha convertido en un medio posible para un arte posible de los que dispongan sobre el capital. El desarrollo del arte cibernético, su formalismo, su neutralidad aparente, tienen que ver con el actual dominio social.

Actualmente son reflejo de unas condiciones determinadas bajo *unas relaciones concretas de producción capitalista*.

Otros apologetas entusiastas han visto en ella posibilidades para una extensión de las artes a las masas. Asoma con frecuencia en Moles¹⁷, y Nake supone que «con el correspondiente interés de la industria llegará un día en que el arte del computador se produzca en gran número, corto tiempo, alta calidad y se pueda poseer a un precio barato»¹⁸. Si este arte se reduce a propagar múltiples baratos, «estampitas tecnológicas», habrá fracasado gloriosamente. No interesa tanto por su producción en masa, que puede lograrse por otros medios, como por las nuevas *estructuras de participación* que pueda ofrecer a través fundamentalmente de su segunda modalidad electrónica. Se trata de las posibilidades públicas de comunicación y de las posibilidades de la cibernética para el arte, el urbanismo, la arquitectura, creación de «ambientes», etc. Un tímido intento parecen ser los proyectos de torres cibernéticas de N. Schöffer.

La cuestión estriba en el aprovechamiento de sus posibilidades sintácticas, de la naturaleza emancipatoria de sus medios y de cómo salvar el escollo de la manipulación y ahogo de sus posibilidades emancipatorias. De ello trataremos en el próximo capítulo.

¹⁷ Cfr. *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, *Bit international*, núm. 2 (1968), págs. 73 y sigs.

¹⁸ *Künstliche Kunst*, en *RONGE: Kunst und Kybernetik*, pág. 138.

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF
COMPARATIVE ZOOLOGY
AT HARVARD UNIVERSITY
61 DIVISION STREET
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138
U.S.A.

Las tendencias tecnológicas, ¿un arte sintáctico?

Tras el análisis de las principales manifestaciones neoconstructivistas y tecnológicas me parece oportuno esbozar algunas cuestiones planteadas por las mismas desde diferentes perspectivas.

Si identificamos toda *significación* con el sentido estrecho neopositivista de *denotación* o con el moderno estructuralista de *significante/significado*, estas tendencias no significarían nada desde una perspectiva semántica. Sin embargo, la denotación, tal como la encontramos explícitamente en las imágenes icónicas de las tendencias representativas, aunque constituye la base semántica más rica del significado, no lo agota. Su imposición sería una reducción unilateral desde la perspectiva semiótica. Por otra parte, no debemos caer en el vicio contrario de la *expresión*. Esta, sobre todo en la crítica fenomenológica francesa, se ha identificado con el «modo de revelación de lo que está sin concepto»¹. La ampliación del campo del significado más allá de la denotación no debe aprovecharse para hipostasiar la expresión. Si pensamos que la obra no se agota en el *significado como pura denotación* y si es preciso introdu-

cir el *sentido*, esta operación traería consecuencias desastrosas si redujéramos el sentido a una entidad misteriosa, inanalizable, como sucede en la tendencia expresada y en muchas críticas habituales. La tarea de restitución semántica del sentido debe insertar el hecho artístico en la totalidad social, en la que la obra opera como medio, como signo de comunicación y hecho social.

El carácter signico de las obras neoconstructivistas y tecnológicas se manifiesta en diferentes notas. Aún más que las obras icónicas representativas, no señala de un modo *literal* y directo ni de un modo *unívoco*, sino que acentúa la nota de *polisentido* o *polisemia*². Estas obras constituyen una *pluralidad añadida de significados* que rebasa la estrechez unívoca de la denotación, pero al mismo tiempo debilitan los nexos pragmáticos por la escasez o determinación cientifista de sus códigos simbólicos. De cualquier modo, estas obras se convierten en artífices comunicativos sobre la base de códigos observados o puestos en crisis. Con la anulación del código fuerte de la denotación emergen los *códigos*

¹ Cfr. M. DUFRENNE: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, I, 1953, pág. 179.

² DELLA VOLPE: *Crítica del gusto*, págs. 120 y sigs.

débiles, más cercanos al sentido y a las connotaciones. El carácter signico polisémico exige una *pluricodificación* a distintos niveles. Estos niveles son los que hemos procurado atender en el análisis específico de las tendencias estudiadas. Ahora se trata de resumir y esbozar las transformaciones habidas en las mismas como conjunto de tendencias tecnológicas.

I. NIVEL FÍSICO-MATERIAL Y CÓDIGOS DE TRANSMISIÓN

El nivel de soporte *físico-material* se individualiza en las estructuras propias de la materia con la que se trabaja, en la tesis de la materialidad y del repertorio material. En estas tendencias ha sido decisiva la introducción de nuevos materiales y sustancias del campo industrial. Pero vinculado al soporte físico-material está el nivel *físico-técnico o códigos de transmisión*. Se los podía agrupar conjuntamente. Son analizables a base de la teoría de la información y atienden al modo de cómo transmitir el mensaje. Afectan, sobre todo, a las posibles variaciones de los canales informativos de la obra.

1. Desde el estructurismo, minimalismo óptico y aún más a partir del cine-tismo se ponen en *crisis los géneros y medios lingüísticos tradicionales*, se abandona el repertorio material de la tradición artística y sus formas, como el cuadro o la escultura. El *experimentalismo* del código de transmisión se ha convertido en una nota definitoria, por la que las tendencias tecnológicas se han dedicado *menos a la búsqueda de contenidos que a la investigación de los «medios» de transmitir posibles contenidos*.

La investigación de los «medios» ha generado en la *promiscuidad y ruptura* de los géneros artísticos tradicionales, en especial la pintura y la escultura. Vasarely

escribía en 1955: «La pintura y la escultura se convierten en términos anacrónicos: es más justo hablar de una plástica bi-, triy-y multidimensional»³. Esto se agudiza aún más en manifestaciones dependientes de la electrónica. En la historia futura del arte del siglo XX se constatará con evidencia que el acontecimiento decisivo no ha sido tanto lo que se ha denominado «abstracción» como la *superación de los límites categoriales de los géneros*. Cada arte ya no es tanto una categoría distinta como un modo diverso de concretizar el universo de formas o de explorar su constitución. Atendiendo a la concepción tradicional de los géneros, estas obras se vuelven *híbridas* y han vuelto a revivir las nociones de *síntesis*, concebida hoy en el contexto más radical del *arte total*, que pretende remover toda clase de fronteras y unirlas en una nueva totalidad, como algunos intentos del luminismo.

En las tendencias tecnológicas el género más castigado ha sido sin duda el *cuadro* y la *pintura tradicional*. Se conservan ciertas reliquias de él en la «nueva abstracción», en el óptico y en la modalidad gráfica «cibernética», pero se neutraliza desde el estructurismo, el minimalismo, los relieves ópticos, las obras cinético-luminicas y las modalidades procesuales del computador. La pérdida de terreno, que podría apoyarse en múltiples síntomas, de la pintura nos situaría en una nueva *teoría de los medios*. Estas cuestiones desbordarían el actual esbozo. Quedan, por tanto, solamente apuntadas.

Todo esto aboca a una primera revisión de la propia *materialidad* del canal físico. Se llega a dudar de este modo del estatuto existencial de la propia obra de arte como *objeto físico*. En diversos momentos —«nueva abstracción», minimalismo, luminismo, arte «cibernético»—

³ VASARELY: *Plasti-cité*, pág. 124.

hemos visto asomar y se ha insistido ya en el carácter *procesual sobre el objetual*. En vez de su naturaleza objetual permanente se acentúa su física energética y procesual. Sobre este particular volveremos muy pronto.

2. *Crisis de la unicidad*. Desde el arte óptico, el cinético-luminico y las formas cibernéticas se acusa una crisis de la singularidad y unicidad de la obra tradicional. Los géneros más tradicionales o los nuevos objetos se refugian en el *múltiple*, repetición definida o indefinida de una misma obra. Vasarely fue también uno de los primeros en llamar la atención sobre esta idea: «La plástica cinética —escribía ya en 1956— es una concepción en plena formación que tiende a transformar la idea de la obra única en múltiple»⁴.

El término *múltiple* tiene dos acepciones: «La obra creadora ya no es un resultado —dice Moles—, sino un *modelo*, y la creación se aleja de la realización»⁵. Pero éste no es el sentido que se ha divulgado y convertido en algo popular.

En el sentido habitual de las tendencias neoconstructivistas el *múltiple* no sólo no ha negado el objeto, sino que se refiere a *objetos tridimensionales multiplicados e idénticos entre sí*. Un caso secundario del múltiple sería la *serigrafía*, infancia del múltiple en su sentido estricto. Se problematizan inicialmente desde 1959 y, sobre todo, desde 1964. Su apogeo internacional parece remitir a 1968.

El «múltiple» se ha defendido acriticamente desde dos proposiciones que conviene esclarecer. La primera proposición subraya el hecho de que los cambios en los modos de producción provocan la transformación de técnicas artísticas. El «múltiple» sería en primer lugar

una *alternativa tecnológica* respecto a los géneros tradicionales e implica el empleo de las técnicas industriales como medio de creación. Esto supondría la producción de objetos idénticos e intercambiables, como toda producción en serie. De este modo se pretende acabar con la obra única y desmitificarla.

La *segunda proposición* incide en la *democratización y en el consumo masivo* por las gentes. Estos argumentos son socorridos en diversas ocasiones por los propios artistas, en especial Vasarely y Schöffer⁶.

Ambas proposiciones confluyen en una alternativa *estética*: salir del ostracismo social de la obra única, y una alternativa *económica*: extensión a capas sociales para las que hasta entonces era inaccesible. En toda la argumentación se han apropiado ideas caricaturizadas de Walter Benjamin sobre la tesis de la reproductibilidad técnica.

No sólo los promotores, los artistas, sino también numerosos críticos pensaron que los «múltiples» solucionarían la complicada situación social de la obra artística ligada a la tradición. Sin embargo, las dos proposiciones debieran someterse a un análisis menos entusiasta con objeto de desvelar falacias y contradicciones.

La *proposición tecnológica*, correcta en sí misma, se ha visto contradicha en la práctica del «múltiple»: la mayoría de los múltiples se han continuado produciendo al *estilo artesanal*. El salto a lo ilimitado de la producción en serie ha sido pura teoría en la mayoría de los casos. Se sigue recreando la obra *original*, garantía de autenticidad y de unicidad. Asimismo, es frecuente la estampación de la firma. «Yo firmo. Esto es lo que cuenta», diría de un modo contradictorio el propio Vasarely⁷. El «múltiple» conser-

⁴ *Plasti-cité*, pág. 105.

⁵ *Art et ordinateur*, pág. 98.

⁶ Cfr. VASARELY: *Plasti-cité*, págs. 101, 102; SCHÖFFER: *Le nouvel esprit artistique*, pág. 39.

⁷ VASARELY, *Op. cit.*, pág. 102.

va la mayor parte de las notas que caracterizan la creación artística tradicional. Como en aquélla, se opera una especie de *sublimación de la producción artística en creación*. La negación de la unicidad entraña sólo de un modo parcial el abandono del concepto tradicional de creación. Y solamente hasta el punto donde se interfiere la realidad productiva —industrial— del objeto artístico y su sublimación. En el fondo se trata de un proceso oscilante entre la sublimación en creación y los inicios de una desublimación, consecuencia de la racionalidad tecnológica del capitalismo tardío.

La falacia de la proposición técnica no se entiende sin la segunda proposición democrática. Frente a los detractores reaccionarios se advierte el duro golpe a la relación *fetichista* de la obra y a su carácter de rareza. En este sentido las obras sufren procesos de *identificación compartida* y, por tanto, desvalorización económica o de «status». Pero, por otra parte, desde una posición crítica es necesario denunciar la aparente democratización y la *cultura de doble tapadera*. Ante la cacareada democratización de los productos artísticos subsiste más pujante que nunca la tradicional escisión entre el gran arte de élite y el arte de masas. El hecho de que los que propugnan el «múltiple» fomenten en la mayoría de los casos el consumo de la obra única confirma su función de protagonismo de la doble tapadera cultural. Esto puede explicar algunas contradicciones de la «práctica democrática» del «múltiple».

La mayoría de los centros productores de «múltiples» han defendido el número *limitado*, entre 100 y 200 ejemplares. La limitación de ejemplares mantiene la rareza artificial. Los precios obedecen a ciertos modelos: los «múltiples» *numerados y firmados* de tirada *limitada* se cotizan a un precio especial —800 a 4.500 Fr. en Francia, 900 a 2.000 DM en Alemania, 100 a 400 \$ en EE UU—. Es frecuente la diferencia de precio según

los artistas sean más o menos conocidos —R. Hamilton, Le Parc, Vasarely, etcétera.

La puesta en cuestión de estas proposiciones aconseja frenar los entusiasmos. Una cuestión son las intenciones subjetivas de muchos artistas e incluso promotores, y otra los condicionamientos objetivos. La sociedad neocapitalista actual, inclinada a todo tipo de compromisos, permite nuevos sistemas de consumo exigidos por la dinámica de su estructura económica, pero al mismo tiempo propugna —en el arte más que en ningún otro producto— las viejas costumbres privilegiadas de recepción en virtud de los privilegios de posesión. Es el reverso de una sana intención a nivel subjetivo de democratización. *El error estriba en creer asociada esta posible democratización a una simple alternativa tecnológica en los modos de producción artística*. Las condiciones tecnológicas de reproducibilidad en el «múltiple» no garantizan una democratización, ni mucho menos una socialización del arte, precisamente porque estas condiciones no se dan en abstracto, sino que en ellas se desvelan las condiciones económicas del correspondiente sistema.

II. EL INFORMATIVISMO

La transformación de los códigos de transmisión es la base de toda la renovación sintáctica. La centración en el medio lingüístico ha presentado una atención desmesurada al *efecto*, al impacto total de los nuevos medios, descuidando los códigos precisos de significación. Se han planteado fundamentalmente en términos de *teoría de la información* —predominio de la redundancia, dialéctica innovación-redundancia en el cinético-luminico y «cibernético»— que se preocupa más por el flujo de la información que atraviesa cada canal. Parece detenerse en las leyes estructurales de transmisión,

conservación y transformación de la información. El contenido de la información se reduce a la correlación entre los elementos y sus alteraciones. En más de una ocasión he insinuado que la teoría estadística de la información investiga los problemas teóricos y prácticos de las posibilidades cuantitativas de transmisión informativa, sin atender al sentido o valor significativo de la información. Muchos de estos nuevos experimentalismos parecen detenerse en la exploración de estas leyes estructurales.

Como ya advertí, no es ajena a estos hechos la insistencia desde Moles en la distinción entre la *información estética* y la *información semántica*⁸. La *información estética*, según él, es intraducible teóricamente, no tiene carácter de intencionalidad y es específica del canal que transmite. La *información semántica*, en cambio, es una lógica universal, estructurada, enunciable, traducible a otro idioma. Esta distinción resulta equívoca una vez que negamos el carácter unívoco del signo artístico y se proclama su polisentido. Como en más de una ocasión se ha señalado, este concepto equívoco se elimina remitiendo la obra a los varios niveles de articulaciones de códigos.

La insistencia en la información estética, esta escisión tan acusada de otros niveles, es deudora a la nueva *mística de los medios*, presente sobre todo en teóricos como McLuhan. Los mensajes de nuestra época no serían los contenidos sino los medios; no lo que estos medios transmiten, sino ellos mismos como «canales mágicos». Los medios son concebidos como algo indiferente, «natural». Atribuyen al medio una calidad esencial, propia, que desemboca en ontologizaciones ahistóricas. Este entusiasmo indiscriminado y acrítico por los medios explica a nivel práctico el interés por los

efectos, por el *informativismo* y su desinterés por otras consideraciones semánticas y significativas. Frente a esta ideología tecnocrática es necesario afirmar que la técnica y los medios se deben en primer lugar al contexto social de reproducción, que la estructura y el contenido de los medios no se disocia de su función y debe interpretarse a la luz de modelos comunicacionales.

La exploración ha subrayado de un modo *experimental* el medio del mensaje, ha buceado en presupuestos sintácticos anteriores a la reintroducción abiertamente semántica, pero ya es hora de que se plantee la participación de toda la persona.

III. NIVEL DE RELACIONES SINTAGMÁTICAS O TEMÁTICAS DE ORDEN

La existencia de sistemas de supersignos que regulan las temáticas de orden desde el minimalismo y, sobre todo, a partir del óptico, nos denuncia la presencia de *códigos sintagmáticos precisos*. Ahora bien, la precisión y el matiz riguroso de los mismos no es siempre patente, como corresponde en los casos más estructurales al carácter latente de los sistemas. Para detectar la vigencia de los diferentes sistemas latentes es preciso recurrir a instrumentos apropiados de la ciencia o a los programas que pueden controlar y verificar su latencia.

La presencia de estos sistemas y códigos de temáticas de orden vincula a las tendencias neoconstructivistas y tecnológicas con las *ciencias estructurales* y lógico-matemáticas. En este sentido podríamos hablar de las relaciones entre el *estructuralismo* y la *vanguardia experimental*. Las relaciones se denuncian en la transición de una determinación débil, como veíamos en el informalismo, a una instauración de estados estéticos de alta determinación próxima a la física.

⁸ Cfr. MOLES: *Théorie de la information et perception esthétique*, páginas 134-35.

Las relaciones se manifiestan aún más en algunos pasos *metódicos*. En primer lugar, por el empleo que hacen de lo *abstracto*, es decir, de los esquemas formales y matemáticos, para analizar y organizar las experiencias formales desde los esquemas lógico-matemáticos más elementales, como sucede con la frecuente aparición del pensamiento binario en los esquemas topológicos o geométricos, hasta una matemática estadística o estrictamente axiomatizada. Esta es la causa del carácter previsorio y analítico-científico.

Las obras de estas tendencias se someten progresivamente a leyes de organización altamente determinadas, a pesar de sus posibles indeterminaciones o anamorfosis permitidas en la autorregulación del propio sistema. Acentúan la primacía de las *relaciones* formales sintagmáticas sobre los propios elementos sujetos a las mismas. Se insiste más en las relaciones de los diversos elementos del repertorio material que en los propios términos de la relación.

Por último, en su constitución es preciso atender a la *procesualidad* y a las acciones del artista, en cuanto sujeto individual y social de un momento temporal y espacial. Incluso en su práctica formalista, estructuralista, no puede darse el inmanentismo. La obra se mueve en la dialéctica de modelos de programación y hechos consumados. El artista es controlado por el destino objetivo de sus programas plásticos y por las técnicas de verificación.

Al abordar el empleo de sistemas en estas tendencias puede suceder que se plantee la cuestión por parte del teórico o del propio artista desde *perspectivas ontológicas*. Pudiera parecer que el artista va desvelando estructuras abstractas en cuanto realidades ontológicas preexistentes, preformadas, ya sea en el objeto de la realidad física o en el propio sujeto, a título de un *a priori*, o en el mundo ideal de los posibles en el sentido platóni-

co. Desde una perspectiva crítico-dialéctica se advierte que estas tres hipótesis son insuficientes. A pesar del formalismo, informativismo, etc., de estas tendencias, vemos en la dimensión procesual y operacionista una *construcción efectivamente constitutiva*⁹ donde se precisa el comportamiento humano. La construcción histórico-genética de estas obras es *constitutiva*. El pensamiento lógico-matemático, científico, o la influencia denunciada en las artes plásticas progresa hacia una sistematización en el conflicto de formulaciones y representaciones plásticas. El sistema no se estanca como codificación acabada, sino que se ofrece como sistematización progresiva y permanente. Las obras, por muy informativas que sean, no son entidades sustraídas a los avatares de la existencia, sino que se originan en el tiempo, insertas en acciones históricas. Sin un desarrollo del pensamiento científico-matemático no hubieran aparecido en el dominio plástico.

Por otra parte, estas estructuras artísticas no son un mero reflejo mecanicista de las lógico-matemáticas. Frente al creador y al espectador desempeñan funciones de comportamiento visual y estético que no poseían en sus orígenes. Diríamos que se convierten en una temática. El programa se apoya en las confirmaciones, verificaciones y reorientaciones que le impone el propio artista o la realidad en el marco de una praxis artística concreta. El programa racional de estas tendencias coordina los modelos científico-matemáticos con los contenidos de las experiencias concretas. Por otro lado, no es posible desligar estas estructuras de las sociedades en las que se manifiestan.

El peligro cientifista de estas tendencias las sitúa al borde de la disociación

⁹ Cfr. N. MOULOU: *Langage et structures*, Paris, Payot, 1969, páginas 44-58; PIAGET; *Epistemología genética*, págs. 116 y sigs.

entre la teoría o la praxis artística y la práctica social. Alcanza gran desarrollo la *metodología artística positiva* sin fijar su conexión social o metodología dialéctica. Los estudios sintácticos de los códigos de transmisión y sintagmáticos analizan el momento científico-positivo, pero se olvidan con frecuencia o no atienden a su inserción social en las totalidades concretas, reales. En el fondo de esta disociación vuelve a aflorar de un modo imperceptible, gradual, la concepción idealista sobre la esencia originaria de lo artístico. En este caso se abocaría a una ontologización de las estructuras artísticas en un sentido apriorístico objetivo o subjetivo.

IV. CÓDIGOS PERCEPTIVOS Y DE RECONOCIMIENTO

Desde una consideración icónica estas obras, al igual que las del informalismo o las tendencias impresionistas abstractas, son formas *anicónicas*. Pero sugiero que desde la perspectiva semiótica, apuntada por Peirce, ¿no sería posible considerarlas como *icono-símbolo* o *legisigno*? Los iconos se habrían desplazado hacia el símbolo. Como ocurre en las matemáticas, se trataría de un *signo formalizado* que formaría parte de un sistema axiomatizado.

No podemos hablar de signos icónicos en el sentido estricto o de códigos iconográficos o unidades temáticas convencionalizadas. Pero creo que en estas tendencias neoconstructivistas sí alcanzan gran relevancia los niveles inferiores de los códigos *perceptivos* y de *reconocimiento*. Abundan sobre todo las *figuras* o condiciones de percepción. Estas tendencias ofrecen un campo ilimitado de exploración de los códigos gestálticos y perceptivos, se apoyan en las unidades pertinentes de los elementos geométricos y de los códigos visuales: significados elementales de fenómenos de superficie,

volumen y espacio en el estructuralismo y la «nueva abstracción», efectos ópticos y sus tematizaciones en el óptico y otras ramas constructivistas, como vimos en su lugar. Los efectos más comunes eran los modelos ondulatorios, ilusiones dinámicas y de movimiento, efectos de posimagen, figuras imposibles, como en Yturralde, efectos intercambiables de figura y fondo, como en Vasarely, Wilding, Yvaral, neoconstructivismo europeo en general. En las obras cinético-luminicas abundan los efectos de *écran*. Las inferencias e interacciones son localizables en casi todas las tendencias. Todos estos fenómenos y otros tienen clara codificación en el campo de los códigos perceptivos.

Estas figuras perceptivas fundamentan la abundancia de códigos de reconocimiento, apoyados en los símbolos geométricos utilizados.

V. CONNOTACIONES TECNOLÓGICAS

Ya hemos visto cómo los diferentes niveles, desde los códigos de transmisión, pasando por los sintagmáticos, son difíciles de comprender sin las connotaciones históricas de diversa índole. En general, no tendrían explicación sin los avances en el campo de las técnicas artísticas dependientes de las condiciones de producción de las sociedades más desarrolladas. Tampoco pueden comprenderse sin las aportaciones interdisciplinarias, en especial la de las ciencias físico-matemáticas. Todas estas convenciones, al ser aceptadas por el arte, ya lo son como algo convencional y articulado en los diferentes niveles, como códigos históricos.

La *promiscuidad* de géneros, la ruptura de fronteras, estudiada en los códigos de transmisión, sintonizan con un momento de la evolución de las capacidades perceptivas de nuestros sentidos. Sabemos que la formación y el desarrollo de

los sentidos es un producto histórico-social de afirmación humana en el mundo objetivo. En estas obras, sobre todo desde las cinético-lumínicas, empiezan a coexistir, como en la teoría de los nuevos medios, percepciones de diversos sentidos. Se instaura una dialéctica entre su *unidad y su diversidad*. Ahora bien, esta coexistencia no se desliga del desarrollo *objetivo* de las nuevas técnicas, fundamentalmente de las electrónicas. Estas han implicado una ampliación de nuestro sistema nervioso y receptivo que exige nuevos planteamientos subjetivos y un equilibrio entre los órganos. Los nuevos medios productivos han incidido sobre las artes y han alterado las relaciones perceptivas del espacio privado tradicional a favor de un *espacio público*.

Las tendencias estudiadas, sobre todo las últimas manifestaciones desde las obras cinéticos-lumínicas, se insertan en la evolución del arte bajo las *actuales condiciones de producción*. Este es el principal condicionamiento objetivo de la crisis sintáctica tradicional y de la promiscuidad de los géneros. Refleja una de las características de las sociedades más desarrolladas. Della Volpe apuntó en más de una ocasión: «El problema de las relaciones entre arte y sociedad se convierte en el problema de la relación entre varios lenguajes artísticos y la sociedad»¹⁰. El concepto tradicional de obra cerrada se ha superado y abandonado, los materiales y las técnicas ofrecidas por la industria moderna y configuradas por las ciencias representan una suma de posibilidades formales y se comportan de un modo activo en la transformación del medio. Como las fuerzas materiales de producción poseen un carácter histórico, los medios lingüísticos del arte, apoyados en ellos, también lo tendrán. El recuento de las técnicas artísticas a los me-

dios productivos de estas sociedades desarrolladas manifiesta la dependencia de las técnicas y de la estructura artística respecto a la totalidad social. En los países donde no se han desarrollado los modos productivos subyacentes han florecido con mayores dificultades. O, mejor dicho, han llegado a ser en algunos casos importaciones culturalistas y contradictorias. Las artes tecnológicas son, por tanto, *superestructuras artísticas de las sociedades más desarrolladas tecnológicamente bajo las relaciones actuales de producción del capitalismo tardío*.

VI. ¿UNA IDEOLOGÍA TECNOCRÁTICA?

El pensamiento artístico tecnológico corre el riesgo, y en general así ha sucedido, de que el *medio-signo* se estanque en sí mismo. Su connotación última y global, su ideología presenta todos los síntomas de una ideología tecnocrática. Esta se ha manifestado objetivamente en los siguientes fenómenos:

—El frecuente *informativismo*, su centricidad en el puro efecto es una expresión tecnocrática de esta ideología.

Esto ha conducido a una escisión entre la dimensión *sintáctica* y la semántica y, sobre todo, la pragmática. Desde los inicios de la década pasada asistimos a la instauración en la praxis artística productiva de un arte que podríamos denominar *sintáctico*. Este ordena estructuras, de las que se forman elementos que no se interpretan por sus contenidos. Con la introducción del principio de constitución de estructuras por encima de los contenidos de las mismas, las obras documentan un proceso estético que abarca la concepción, la realización y la interpretación. Así como en la formulación abstracta de las ciencias naturales la realidad aflora en el marco de una teoría como valor límite de concepción y de los

¹⁰ *Crítica del gusto*, pág. 233; cfr. *ibíd.*, págs. 203-16, 218 y sigs.

modelos teóricos, del mismo modo la realidad de la obra de arte sintáctico deviene en función de un proceso estético total. Como todo experimento se realiza en el marco de una concepción teórica, el arte como modelo de arte y el creador se entregan a la exploración sistemática para desvelar los posibles subyacentes a una idea, al programa.

Los defensores a ultranza del *arte sintáctico* han pensado que las estructuras ofrecidas permiten siempre, por la utilización de códigos débiles, una amplia gama de posibilidades en su traducción semántica. Esta exige del receptor, como se veía en las obras ópticas, cinético-lumínicas o cibernéticas, capacidades de proyectar posibilidades semánticas. Ahora bien, el escepticismo semántico y pragmático ante este modelo es similar al que asomaba en la concepción utópica de la vanguardia desde Malewitsch o Mondrian. Su creencia de que la sociedad está en condiciones de comprender o asimilar este arte sintáctico y sus esperanzas puestas en el espectador han fallado hasta hoy. Los receptores siguen exigiendo informaciones inmediatas, códigos fuertes, con suficiente carga semántica para poder sintonizar con las realidades concretas sociales. En este abismo no supe-

rado se resumen las dificultades de un arte sintáctico.

Las técnicas artísticas, tan ligadas a la tecnología, pueden llegar a perder su precisa internacionalidad y caer en lo que G. Dorfles ha denominado en alguna ocasión «*banausia o técnica alienada*», es decir, una técnica desintencionalizada y alieanante. Esta técnica corre el peligro de convertirse en ideología si pierde de vista el fin-pensamiento: semántico o pragmático —incluso como se manifestaría en el arte «implicado»—. Adopta una función engañosa de ideología. Tiene lugar la escisión entre el medio-signo —nivel sintáctico— y el fin-pensamiento o entre un *proceso generativo* racional e instrumental, legítimo metódicamente y científico-positivo, y la *acción comunicativa* o interacción mediada simbólicamente por relación a los espectadores. A las tendencias tecnológicas les amenaza y sucumben con frecuencia a un peligro constante: separar la sociedad del sistema de relaciones de la acción comunicativo-pragmática y de los conceptos de interacción social simbólicamente mediada y sustituirlo por un modelo puramente científico, unidimensional, que hipostasie la totalidad concreta social en un todo indiferenciado. *

* Hasta aquí el texto íntegro de la primera edición (1972), reproducido sin alteración alguna en la segunda.

III. Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte (1974) *

* Esta parte fue redactada en 1974, ampliando y corrigiendo el texto de la primera edición.

1011911

1011911

* (4)

Introducción

Continúa vigente y abierta la provisionalidad atribuida a las manifestaciones estudiadas en estas dos partes. Pero acontecimientos posteriores a la primera edición de esta obra —sobre todo, la 5 Documenta de Kassel, 1972; la Bienal de París o Prospect de Düsseldorf, 1973; Nuevos Comportamientos Artísticos, Madrid, 1974— permiten perfilar con más nitidez los precedentes y el estado actual de la *extensión del arte*.

Desde hace varios años asistimos a la aparición y desarrollo de *nuevos comportamientos artísticos* que emergieron en la década anterior e incluso antes, pero que no se manifestaron operativos hasta fechas más recientes. Las tendencias dominantes, que alcanzaron reconocimiento en los años sesenta, no disimulaban en general la euforia tecnológica o consumista propia del momento histórico de sus respectivas sociedades. Tanto los neoconstructivismos y sus derivaciones en las tendencias tecnológicas como el «pop» se convirtieron en reflejos superestructurales de las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío. En los años setenta, algunas manifestaciones, como por ejemplo los ambientes tecnológicos e implicados, son un desarrollo de estas premisas, pero en general se han recuperado y consolidado manifestacio-

nes que no fueron comprendidas o reconocidas en sus virtualidades o lo fueron cuando ya estaban a punto de extinguirse. Por esta razón insisto en el estudio de las diversas facetas del *arte objetual* (entendido como apropiación de fragmentos de la realidad predada, pero enfrentado al optimismo señalado), de los ambientes neodadaístas, de los «happenings», espacios lúdicos y arte de acción en general. Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la *representación* de la realidad objetiva ha sido sustituida por la *presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*. El objetualismo artístico es reflejo de un fenómeno histórico-social más amplio y profundo de nuestra época. Ahora bien, si ya el «pop» aceptaba en ocasiones con entusiasmo este mundo objetual y su instrumentalización consumista, las manifestaciones que estudiaremos lo ponen en cuestión. Esta recuperación se ha visto acompañada de la de otros movimientos más alejados, como los diversos dadaísmos, y, en menor medida, el surrealismo objetual.

Fue sintomático que la Documenta de Kassel tuviera como polos de atracción y confrontación el «realismo» —identificado en general con el cuadro tradicio-

nal— y el «conceptualismo». El arte «objetual», en el sentido estricto de la década anterior, había puesto en cuestión el objeto artístico tradicional y el arte aislado de caballete, ya que pronto desbordó los límites del objeto para extenderse a acontecimientos —happenings y fluxus—, ambientes de diversa índole, espacios lúcidos y de acción, acciones, etc. En los años setenta, la polarización ha girado en torno a la *recuperación* del objeto artístico tradicional, por un lado, y, con más frecuencia, a su *superación* a través de las últimas manifestaciones «objetuales» —por ejemplo, el arte «povera», procesual, ecológico «land art»— y, sobre todo, de sus desmaterializaciones: arte de comportamiento, «body art» y, en particular, arte conceptual, por otro. En términos polémicos, la cuestión se ha planteado a veces como una contraposición simplista objeto-antiobjeto. No creo que esta alternativa pueda defenderse en términos absolutos y radicalmente excluyentes, sobre todo cuando el primero es tratado mecanicísticamente en toda su carga peyorativa y el segundo como solución mágica de todos los problemas. Pero, dejando a un lado maximalismos, esta polaridad es reflejo de dos actitudes que desbordan el campo específico de la actividad artística. Por un lado fue evidente la recuperación del objeto tradicional, dada la situación crítica en que se encontraba a nivel de vanguardias, no de mercados. Además, en la actualidad, frente a las propuestas de desmaterialización, se buscan diversas alternativas en los *valores culturalizados de situaciones históricas precedentes*. Está claro que no toda obra que utilice los medios tradicionales es desdeñable, ni la desmaterialización o lo «conceptual» se reduce a lo antiobjetual. La obra tradicional seguirá teniendo sentido dentro de una clara conciencia de sus propios límites y en el marco de la recuperación de su valor de uso estético-social, opuesto a su reducción capitalista a valor de cam-

bio¹. Pero, precisamente, la recuperación de tendencias como el realismo de la «USA west coast» —deformación vergonzante del concepto de «realismo»—, así como el silencio de otras de contenidos semánticos diferentes y opuestos —aunque sea débilmente— a la ideología dominante, levantan muchas sospechas en esta política de recuperaciones «vanguardistas». Como no deja de suscitarlas la más reciente recuperación de la pintura «colorfield» del nuevo reduccionismo, presente en la Bienal de París o en Prospect de Düsseldorf en 1973. Sin culpar de complicidades con el sistema establecido de canales institucionales, estas tendencias, tanto desde su infraestructura cosal, desde su condición de objetos como desde sus contenidos, son más aptas para identificarse con o para ser apropiadas por el aparato artístico e ideológico imperante. En el otro polo, no creo que el factor determinante de la desmaterialización haya sido *en general* una conciencia explícita de oposición al «status» social del arte, ni de que esté exento de los peligros de la asimilación. Pero sus diferentes propuestas, a pesar de todas sus ambigüedades y contradicciones, ponen en cuestión las funciones dominantes de la actividad artística en los diversos estratos materiales, creativos y receptivos y, sobre todo, en las posibilidades menores de convertirse en valor de cambio.

En la alternativa objetual-antiobjetual asistimos más a un cuestionamiento del objeto artístico tradicional que a una superación absoluta del objeto. Frente a un reduccionismo y concepto estrecho de arte, ligado al arte de caballete de un modo casi exclusivo, se aboga por la *expansión* de los dominios del arte. Esta ex-

¹ Cfr. S. MARCHÁN: *El objetivo artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista*, en AA. VV. *El arte en la sociedad contemporánea*, págs. 17 sigs.

pansión puede analizarse en términos de una *desestetización de lo estético*, entendida como esta apropiación de realidades no artísticas tan característica desde la experiencia de M. Duchamp. Se trata de una recuperación teórica y práctica de aspectos extra-artísticos, incluidos los antropológicos o sociológicos. Frente a la mentalidad optimista del arte tecnológico (cuyas huellas se advierten en algunos de los «ambientes») y su subordinación a la razón instrumental, se ha afianzado la tendencia antitecnológica. Paralelo a esto alcanza relevancia la noción del *azar* o lo *casual* como principio compositivo de una parte de estas manifestaciones. La recuperación del azar —no en sentido matemático-físico sino en el psicológico— equivale a una vuelta a las fuentes de la vivencia, a la naturaleza. En movimientos como el ambiente psicodélico, algunas modalidades del arte «objetual», los happenings, el accionismo, la vertiente antropológica del «body art» y otras, se denuncia la vuelta al descubrimiento y presencia del sujeto de un modo similar a las tesis de la «New Left». La revalorización del sujeto ha devenido en algunos casos, como las mitologías individuales, un individualismo cerrado. Y, en general, la relación a la naturaleza es doble: a la del individuo y a la ambiental. Desde una perspectiva operacional y creativa esto se ha traducido en la afloración de la *nueva sensibilidad* que, como en la Nueva Izquierda, ha tendido a convertirse en el factor de cambio social cualitativo. A grandes rasgos, la «nueva sensibilidad» ha sido un reflejo más o menos explícito de la ideología ambiental subyacente, de la transición, propia del movimiento estudiantil y, en menor medida, del campo artístico, de Marx a Fourier, de Marx a Breton o la más contemporánea de «Marx a Marcuse». Precisamente, este último ha sido el intérprete teórico más acertado de esta nueva sensibilidad que ha pretendido aliar la revolución con la utopía estética,

recordando la propuesta inicial del surrealismo. Esta tendencia culminó a finales de los años sesenta.

Ya en nuestra década se ha experimentado un desplazamiento de la subjetividad a la objetividad, como puede apreciarse en el arte «procesual», arte de comportamiento, «body art» fenomenológico y, aún más, cinésico, es decir, en la «*conceptual performance*» y, en general, en el arte conceptual. Incluso algunos, como el «conceptualismo lingüístico», se adscriben a ideologías neopositivistas muy en la línea del convencionalismo lingüístico. Pero aun teniendo en cuenta estos estancamientos neopositivistas (que en el plano artístico traducen un formalismo que paradójicamente no posee forma), las propuestas unidimensionales sintácticas se están superando por la semiótica, auxiliada por las ciencias interdisciplinarias de la percepción, del comportamiento, antropológicas, etc. Y en los casos más lúcidos, la autorreflexión supera la *tautología*, aprovecha las metodologías, pero no se estanca en ellas, analiza las propias condiciones históricas en su sentido específico y general, consciente de que las alternativas no pueden resolverse exclusivamente en el terreno de la propia actividad y en la unidimensionalidad de alguno de sus niveles sino en la dialéctica histórica más amplia. La apropiación de la realidad como elemento artístico se realiza con todas las cargas de significantes del fragmento, declarado arte.

La hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto, y en la *práctica teórica de los sentidos*, reivindicando los *comportamientos perceptivos* y creativos de la generalidad.

«*L'imagination prend le pouvoir*» del mayo francés era una de las primeras llamadas de atención sobre la desafección del mundo artístico con el sistema establecido tras la luna de miel consumista y tecnológica, aunque el objetivo artístico fuese ante todo el cambio del mundo en el campo moral y espiritual. Desengañado de su colaboración con las clases dominantes, el mundo artístico participa en la revuelta biológica, casi instintiva, que sacudía los «campus» universitarios. La crisis del 68 encontraba su reflejo artístico en muchas de las experiencias neodadaístas, happenings, accionismos, etc., y otras más vinculadas a las aspiraciones del movimiento estudiantil que del proletariado. La reacción de los artistas durante el mayo francés, el Comité para el sabotaje y ocupación de la Bienal de Venecia de 1968, las protestas airadas de la «contestación» estudiantil y los artistas «progresistas» contra la Documenta del mismo año, las reivindicaciones profesionales, la creación en 1969 de AWC en USA, el Congreso de Francfort o los intentos de Asociación de Artistas en países como España, son otros tantos síntomas que ponían en cuestión la situación del artista en sus respectivas sociedades. La «*New York Painting and Sculpture: 1940-1970*» del Metropolitan Museum de Nueva York y la *Bienal de Venecia de 1970* marcaron respectivamente en América y en Europa el fin de una época. De todos es sabido que la cultura americana se desarrolla y difunde a la velocidad del dólar, como ha habido ocasión de comprobar entre 1960 y 1970. La inversión cultural se convertía en la justificación moral de una promoción social. La crisis financiera de 1970 emerge en el momento en que las diversas instituciones (departamentos de arte, de psicología, sociología, museos experimentales, etc.) empezaban a sustituir el mecenazgo privado y a favorecer las experiencias recientes de la *desmaterialización*. Como contrapartida, pasada la cri-

sis, pronto entran en juego los procesos de recuperación privada. Por otro lado, en la presente etapa del capitalismo monopolista, se tiende a convertir la propia vanguardia en arte «oficial», como sucedería con la Exposición Pompidou en 1972 respecto a la vanguardia de la década precedente. Las diferentes crisis vuelven a recordar la ambigüedad de intenciones y a combatir la ilusión de que se haya resuelto la contradicción abstracta clásica artista-público.

Desde principios de nuestra década se acusa una tensión entre los diversos intentos de *recuperación* y asimilación por parte del establecimiento y clases dominantes y la actitud, la conciencia implícita, en muchos de estos comportamientos nuevos. En el primer polo tensional quedan al descubierto los condicionamientos objetivos, impuestos estructuralmente por el sistema social a los objetos artísticos, a las actividades creativas y a la propia situación social del artista. De un modo más concreto se denuncia el enfrentamiento entre la *concepción dominante* de la función del objeto artístico y las propuestas de transformación propugnadas por algunas tendencias a nivel del objeto, de la creación y de la recepción. En este sentido, el hecho decisivo y el grado de evolución artística no se manifiestan tanto ni tan sólo en las aportaciones específicas de cada tendencia como en las transformaciones que en su conjunto, desde las diversas propuestas, está sufriendo el *concepto, la extensión y la función del arte* en nuestro contexto histórico. Reconocer las funciones y la situación del objeto artístico o de la actividad en las diversas proposiciones es comprenderlas socialmente. En el dominio artístico está apareciendo un movimiento social (entendido como sistema de prácticas que tienden objetivamente a la transformación cualitativa del orden social) *específico y parcial* que acusa convergencias, y no tanto alianzas explícitas, con ciertas propuestas emancipatorias de

algunos movimientos sociales recientes, en general con lo que se viene denominando la «Nueva Izquierda» (y sólo en ocasiones excepcionales con los movimientos proletarios). En ambos casos, se trata más de la proclama de una revolución espiritual y cultural que de la material. Y de un modo similar, los problemas de la *dialéctica de la liberación y emancipación artística* respecto a los condicionamientos estructurales, a la ideología y funciones dominantes, se ven amenazados por la ambivalencia y ambigüedad de muchos de sus planteamientos específicos, por un lado, y por los intentos de asimilación del establecimiento, por otro.

La reacción antigalería, antimuseo, antiobjeto, antivalor de cambio de muchas de estas experiencias, es una protesta contra la reducción y el aislamiento de «bella apariencia» de la obra de arte. La posibilidad de encontrar nuevos canales de distribución frente a los mecanismos habituales es lo que más preocupa a los creadores más conscientes. Pero en esta operación se corre el peligro de precipitaciones demasiado utópicas, como ya sucedió en Nueva York tras las euforias de acción colectiva hacia 1970. La discusión sólo tendrá sentido desde un análisis de las condiciones concretas, ya que es tentadora la extrapolación utópica sin pasar por mediaciones concretas, sin bucear en la más elemental crítica de lo existente. La ilusión que parecen alimentar en ocasiones estas propuestas es in-

tentar resolver las diversas contradicciones en el terreno específico y de una vez para siempre, cuando es evidente que la solución, parcial o total, sólo tiene lugar en la dialéctica histórica más amplia. No obstante, la actual afloración de formas nuevas, a pesar del curso complejo y contradictorio de su evolución, parece prefigurar movimientos futuros. Y no sólo como negación de los presupuestos dominantes de creación y apropiación privadas, sino como reflejo de fuerzas latentes, en gestación, de movimientos sociales. De movimientos sociales que pugnan por abrirse camino en la dialéctica histórica más amplia y por resolver la contradicción social principal, ya que en la base de toda transformación cultural se encuentran de un modo más o menos directo los movimientos sociales y, desde luego, necesita a éstos para su pleno desarrollo. En líneas generales, estas prácticas, en sus dimensiones creativas, receptivas y en los niveles de sus obras están poniendo en cuestión la práctica dominante del arte, es decir, la *burguesa y capitalista*, y apuntan tímidamente a una actividad artística *protosocialista*. Y como ya pudimos apreciar en las dos partes anteriores con alguna de sus manifestaciones, veremos reiteradamente cómo sus propuestas emancipatorias tropiezan con los condicionamientos objetivos de nuestro sistema social o recurren a soluciones utópicas. Su potencial emancipador sufre constantes frenazos.

El «principio collage» y el arte objetual

I. LA RECUPERACIÓN DEL «COLLAGE»

1. «Collage». En los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del *principio «collage»* como categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días. El lugar ocupado hasta ahora por la «abstracción», en cuanto principio que no imita la realidad ni produce sus ilusiones sino que la instaura, está a punto de ser sustituido por el «collage». Ni Picasso con su *Nature morte à la chaise cannée* (1912) y aun más con *Relieve con guitarra* (1912), ni Braque con sus *Naturalezas muertas con guitarra* (1912-13) podían sospechar que la acentuación del aspecto material del cuadro, de su infraestructura cosal, era algo más decisivo que un golpe asestado a la pintura tradicional. No se trataba sólo de un rasgo más de la ruptura cubista, sino del principio de una serie de acontecimientos en cadena del arte de nuestro siglo.

M. Raynal no aprobaba esta innovación, pero ya en 1912 sugería que la aparición se debía al disgusto de los artistas por el ilusionismo fotográfico y que a una copia exacta de un objeto preferían

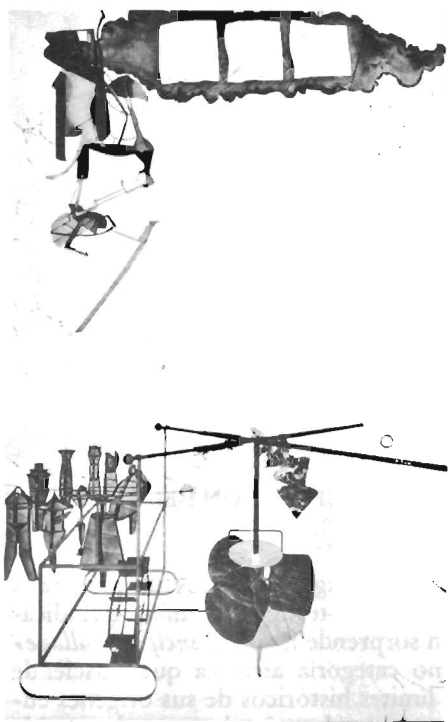
sustituir una parte del objeto mismo en una identificación de lo representado y la representación. A partir de ahora, el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto del arte, se declaraba obra de arte, dándose así los primeros pasos para el *arte objetual independiente*. El «collage» insertaba los materiales reales en el ámbito del cuadro y una elaboración de los mismos en este contexto. El «collage» era consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado. Y si Braque subrayaba aún su función referencial de representación, Picasso le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual, se interesa por sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones, tal como se advierte en *Le Violon* (1913). Los fragmentos introducidos, sin modificaciones, ya se dan la mano en cierto sentido con los «ready-made». Otro aspecto a subrayar es la significación alcanzada por el *material* en cuanto sustancia, manteniéndose como tal. No sólo en sus aspectos visuales, sino en todas sus cualidades sensibles. Más preocupado aún por el valor propio del material, el cubo-futurismo ruso desarrolla el «principio collage» en algunas composiciones suprematistas de Malewitsch, I. Puni y, sobre todo, en los «contrarrelieves» de

Tatlin. Para ellos, el desarrollo de la creatividad se vinculaba a las condiciones dadas con antelación por las propiedades del material a configurar.

Estas experiencias cubistas son los albores del desarrollo del «principio collage» que se extenderá durante todo el siglo XX: desde los pictóricos a los plásticos (*ready-made*, *objet trouvé*, surrealista, construcciones y «*assemblage*»), del «collage», de acontecimientos como el «*happening*» a los espaciales como los «*ambientes*» objetuales. El «collage» inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.

2. *El objeto es declarado arte.* Entre 1912 y 1924 se experimentaron prácticamente las técnicas futuras del «collage» en un sentido amplio y se establecieron las bases del nuevo género vigentes en las últimas manifestaciones. La capacidad de explorar estas cualidades materiales y desvelar las estéticas en objetos desprovistos hasta entonces de ellas, relaciona la práctica de Picasso con el arte objetual de los «*ready-made*» dadaístas y el «*objet trouvé*» surrealista. El paso decisivo corrió a cargo de M. Duchamp (bajo el pseudónimo de R. Mutt), cuya recuperación está siendo de lo más espectacular, tanto en el campo del arte «*objetual*» como en el del «*conceptual*».

Duchamp ofrecía en 1913 al público la «*Rueda de una bicicleta*», algo cotidiana, profano, desprovisto de la aureola artística y con una clara intención provocatoria. En 1917 abandonó la pintura y



M. Duchamp, *Le Grand Verre*, 1915-23.

envió a una exposición la famosa obra «*Urinoir*» o *Fuente*, siendo miembro del jurado. Con motivo de su rechazo escribió: «Algunos afirman que la *Fuente* de R. Mutt es inmortal, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la *Fuente* del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la *Fuente* con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto»¹. La

¹ Citado en W. ROTZLER, *Objekt-Kunst*, pág. 31.

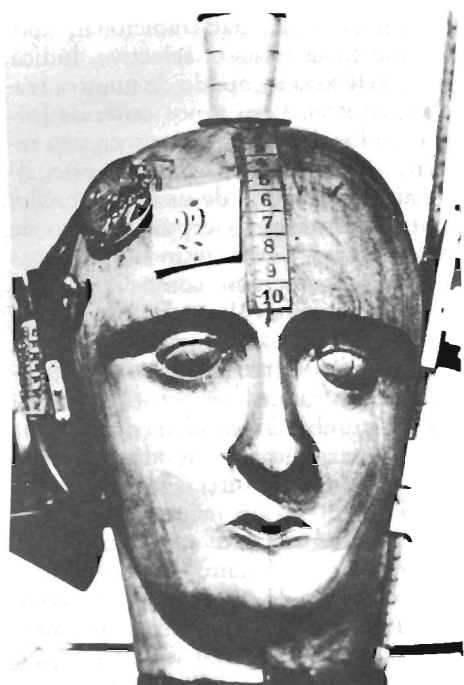
fuelle fue uno de tantos objetos que Duchamp seleccionó y declaró obras propias, «ready-made» o «ready-made ai-dés», si añadía alguna otra cosa.

La acción de Duchamp ha estado preñada de consecuencias para el arte del siglo XX. Profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y aún más en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos ésta es representada sin residuos imitativos. De este modo se inaugura la práctica tan habitual hoy día de las *declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad*, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte = vida. En segundo lugar, Duchamp libera a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo. Los objetos de la realidad artificial e industrial alcanzan, bajo las relaciones económicas del sistema capitalista, un carácter de fetichismo («el carácter-fetichístico de la mercancía» que diría Marx). Este transforma la vivencia fetichista de los pueblos primitivos con los objetos a favor de los aspectos funcionales-utilitarios o funcionales sociales, como objetos-signos diferenciadores y distintivos desde un punto de vista clasista. Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso. Pero en esta operación no liquida solamente las categorías tradicionales, sino que instaura una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material y proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística. En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del

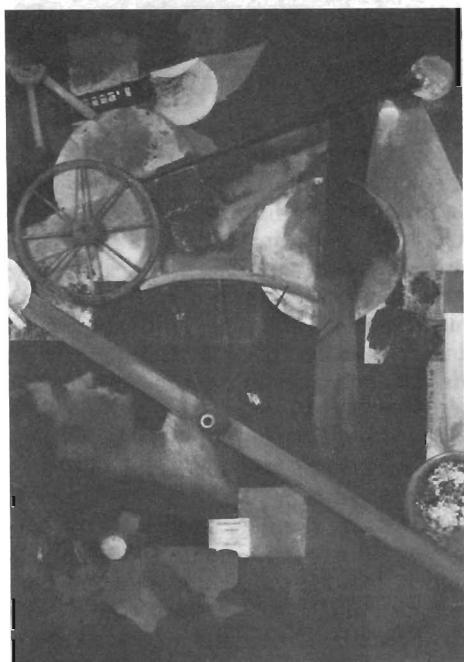
conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial. Pero ni los criterios formales ni los de contenido poseen una relevancia decisiva. Y para él, el gesto alcanzaba la categoría de una *provocación* artística contra el concepto y objeto de arte burgués. Y este gesto de provocación es considerado como arte. Duchamp acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador, que declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real. Y en esta operación se convierte en el pionero del arte «objetual» y del «conceptual», en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo *físico de la permanencia* y el *mental* de la elección y metamorfosis significativa. De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad.

Los dadaístas consideraron la *simultaneidad*, entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominante en la vida cotidiana. Aceptándola como principio en la vida y en el arte, acudieron al «collage» en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al «anti-arte», a una superación de la frontera «arte-vida». Pero mientras el grupo berlinés liberó el «principio collage» de lo puramente estético (sobre todo, G. Grosz y J. Heartfield, orientándole a unos fotomontajes políticamente provocativos²), la provocación de K. Schwitters se mantuvo celosamente en el reino del arte. En

²Cfr. Heartfield. *El fotomontaje como arma...*, Madrid, Galería Redor, 1973. Cfr. S. MARCHÁN: *La actualidad de K. Schwitters*, Goya, n. 121 (1974), págs. 22-31.



R. Hausmann, *Cabeza de madera*. 1918. Assemblage.



K. Schwitters, *Construcción «Merz»*, 1919.

los últimos años se ha convertido en otro de los grandes pioneros del arte objetual neodadaísta. Desde 1914, en sus obras «Merz», se aprovechó del ritual de la destrucción de los objetos, pues para él «merz» significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra. Deshechos de materiales, pequeños objetos encontrados, sus fragmentos, etc., son pegados o clavados, montados en el cuadro, la plástica o el relieve. Su objetivo es la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, la superación de las fronteras entre las artes (en especial, entre la literatura y las artes plásticas, y entre éstas y la arquitectura), con la pretensión de unir arte y no-arte en la imagen total «Merz». Schwitters crea los primeros «*objet trouvé*» y «*assemblages*» (ensamblados) a base de cerillas, etiquetas, alambres,

carretes de coser, productos textiles o metálicos, etcétera.

En la recuperación dadaísta se ha prestado cada vez más atención a Picabia y, sobre todo, a Man Ray. Este último ha sido uno de los manipuladores más atrevidos del «*ready-made aidé*». En la obra *Cadeau* (o *Regalo*, 1921), el gesto provocador de la plancha introduce la asociación e ironía surrealista por medio de la fila de clavos. Inaugura así una *desfuncionalización* del objeto de uso, siendo un predecesor del «*objet désagréable*» u «*objet dangereuse*» del surrealismo o de los objetos insólitos de experiencias actuales de R. Aeschlimann. En el *Mango* (1921) descubría el humor del efecto de inutilidad en los objetos útiles como la botella y un martillo dentro.

3. El «*objet trouvé*» y el azar. El

surrealismo continúa la tradición anti-burguesa y antiartística del dadaísmo. Está más interesado en una revolución del espíritu, en el acto y la provocación permanente de la liberación individual. El arte objetual surrealista, el «collage» material, responde a su práctica general. El surrealismo se sirve del concepto de azar, tal como cristaliza en el «*objet trouvé*». En éste se desconoce su fin y utilidad o son rechazados para subrayar en su encuentro casual con el sujeto el efecto específico de la reunión alegórica. En 1936 tuvo lugar, en la galería Charles Ratton de París, una famosa exposición de objetos surrealistas. H. Bellmer y S. Dalí sentían fascinación por las muñecas y maniquíes como elementos de su erótica objetual. *El Homenaje a Lautremont* (1933), de Man Ray, traducía la unión de varias realidades extrañas, situadas en un mismo plano, parafraseando visualmente la conocida definición del poeta sobre la belleza: «Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección» o la no menos famosa afirmación del primer Manifiesto surrealista de A. Breton: «El surrealismo se apoya en la creencia, en la realidad superior de ciertas formas de asociación descuidadas hasta hoy día, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento». Tanto en *El Sillón* (1937), de O. Domínguez; el *Ultramueble* (1938), de Kurt Seligmann; los objetos oníricos y poéticos de Miró, o *El desayuno en piel* (1936), de Meret Oppenheim, el objeto está desvinculado de su contexto designativo, está enajenado, privado de su sentido, sacado de su marco habitual, alienado de su utilidad. En cuanto «trouvé» se encuentra liberado de toda determinación específica funcional, rechazando cualquier residuo de operaciones instrumentales racionales, orientadas a un fin.

El «objetualismo» surrealista puso gran énfasis en el *azar* como relación in-

dividual del hombre con sus vivencias, el *azar* entendido como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El «*objet trouvé*» se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial desatada se orienta a una ampliación relativa de la conciencia, y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual con las cosas. En definitiva, este retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial.

II. EL ARTE «OBJETUAL» DESDE 1960

Desde 1960, el arte «objetual», paralelo a las diversas recuperaciones y a la vigencia de diferentes neodadaísmos, ha sido uno de los polos de atención de las experiencias creativas. Ya he señalado que desbordará los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos (*happenings*) y ambientes hasta llegar a los bordes del mismo arte «conceptual». Asimismo, exposiciones como «*La cosa como objeto*», en Nuremberg y Oslo, o la «*Metamorfosis de los objetos*», presentada en varios países y ciudades entre 1970-1971, han demostrado el interés reciente por este capítulo del arte. El dadaísmo había sido redescubierto a partir de la publicación en 1951 de la antología de R. Motherwell³, de la exposición de K. Schwitters en 1956 en Hannover y, sobre todo, la muestra dadaísta de 1958 en Düsseldorf⁴.

1. *El arte del «assemblage»*. Aunque en el capítulo dedicado al «pop» se alu-

³ Cfr. *The Dada painters and poets*, R. Motherwell editor, New York, Wittenborn, 1951.

⁴ Cfr. Dada. *Dokumente einer Bewegung*, Düsseldorf Kunstverein, 1958.

día brevemente a la relevancia alcanzada por el «assemblage» desde la exposición *The art of assemblage* (1961), me parece oportuno abordarlo de nuevo desde la perspectiva más explícita de la recuperación objetual.

El «assemblage» está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. Puede subrayar más la herencia de Duchamp, de Schwitters o del surrealismo. Suele preferir los fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir, en los que el origen y la finalidad no saltan siempre a la vista. Así pues, está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo. Los fragmentos de realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado como, por ejemplo, los vestidos, máscaras, fotografías, palabras impresas o significados menos específicos, indiciales, que pueden afectar a las mismas sustancias y a sus modos de transformación, inaugurando una práctica que tendría gran desarrollo en la faceta procesual del arte «povera».

El «assemblage» supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un «medio mezclado». Puede estar colgado en el techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupos de objetos.

En la escena americana durante la fase neodadaísta del «pop» se advierte un interés por la *estética del desperdicio*, vinculada a los intentos de unir el arte y la vida. El instigador de todo ello fue el músico J. Cage, y el organizador efectivo Allan Kaprow. El objeto cotidiano, y aún más sus fragmentos, volvió a ser objeto de una atención especial tras el pa-



R. Rauschenberg, *Monograma*, 1959. Pintura combinada.

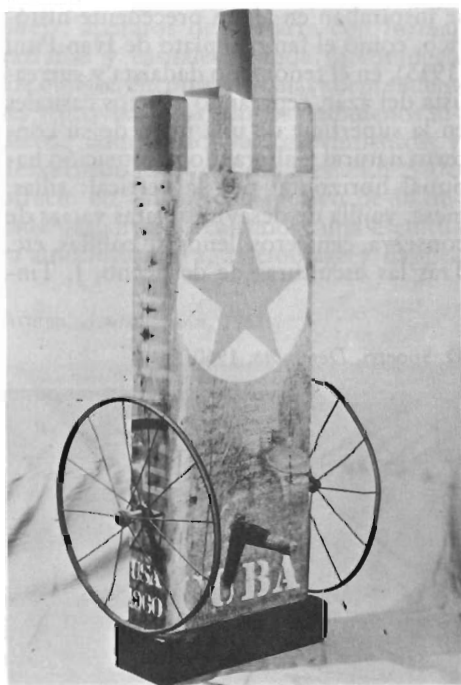
réntesis del expresionismo abstracto. La vuelta a un comportamiento «natural» con las cosas fue la chispa del renacimiento del arte objetual, convencido de la fuerza expresiva de la propia cosa. En algunos casos⁵, las obras permanecieron esencialmente murales, en otros la superficie pictórica es interrumpida por la adición de sustancias y objetos extraños a su soporte físico, como en la obra *Wall* (1957-59), de A. Kaprow. En otras ocasiones se recurre a objetos encontrados, como sucede en obras de J. Follet o en *Five feels of colorfull* (1962), de J. Dine, y otras de J. Johns. No obstante, la tendencia general es a extenderse, a expandirse en el espacio circundante.

Las obras más conocidas del arte objetual americano son las «combine-painting» o «pinturas-combinadas» de R. Rauschenberg, síntesis de pintura y de montajes materiales. En ellas se introducen objetos de la producción de consumo que provocan a veces efectos mágicos y fetichistas como, por ejemplo, en la conocida obra *Monograma* (1959). Las composiciones casuales, deudoras a la «action painting», acogen fragmentos de

⁵ Cfr. Numerosos ejemplos en la obra de A. Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*, passim.

carteles, fotografías, manteles, toallas, matrículas de coches, anuncios, artículos standard, etc., que muestran sus aspectos formales y significativos liberados del dirigismo consumista, a veces con una gran carga de humor e ironía, como ocurre en *Odalisca* (1955-58), cuyo protagonista es una gallina. Los fragmentos pegados, contruidos o contiguos dejan un ámbito de acción al gesto pictórico, incluso a veces se convierten en elementos pictóricos, fomentando las interferencias y superposiciones continuas. El objeto real se desplaza hacia adelante, hacia arriba o al lado del cuadro más tradicional. Las «combine-painting» denunciaban la transformación experimentada en el neodadaísmo de las propuestas originarias de los «ready-mades», «objet trouvé» y la reunión al azar de Schwitters, con quien se han comparado estas obras. Mientras a este último le in-

R. Indiana, *Cuba*, 1960, Assemblage.



L. Nevelson, *Royal Tide I*, 1960, Assemblage.

teresa solamente el concepto estético y poético, Rauschenberg atiende a lo existencial, en una actitud irónica y dramática, evocadora de la vida americana contemporánea. Mientras Rauschenberg o J. Dine subrayan el lado existencial, el arte «objetual» de un Wesselmann, por ejemplo, trasciende las referencias neodadaístas a favor del mundo optimista de la mercancía y del consumo. Por su parte, G. Segal o Kienholz en sus «esculturas ambientales» pueden considerarse un paso intermedio en dirección al «ambiente», mientras otros han estado más ligados al *junk* o *funk art*, del que ya hemos hablado en el «schoker pop» (I, cap. IV). En la pasada década alcanzó gran renombre Louise Nevelson, que desarro-

lló el montaje de madera encontrada (prosiguiendo las experiencias de Arp y, sobre todo, las de K. Schwitters y sus «*Merzbauten*»), en una convergencia dadaísta y constructivista. Los armarios, mobiliarios no sometidos al uso práctico, cargados de un pasado y destino desconocidos, producen confrontaciones mágicas, usos misteriosos en una práctica ocultadora de las cosas.

El «*assemblage*» americano es deudor como punto de partida a Duchamp, recibió un estímulo estilístico de la «*action painting*» y la poética del azar y conectó con una realidad sociológica concreta amenazada por la civilización mecánica. En cualquier caso, el «*ready-made*» no es considerado en la tradición de la negación dadaísta del arte, sino como elemento morfológico que sirve como punto de partida para un nuevo repertorio. El mismo arsenal del «*schock*» y la sorpresa está ligado a la generación expresionista-abstracta y a su concepto de expresividad vinculada a la rebeldía. No tiene contacto con la fase objetivista y optimista del «pop».

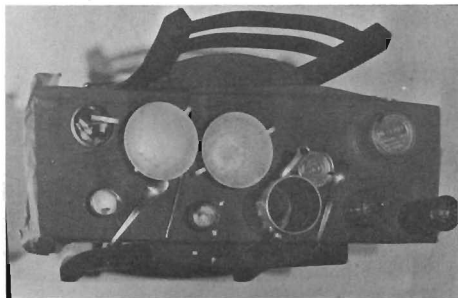
Gran parte del arte «objetual» subraya el aspecto groseramente «Kitsch» de la mayoría de los objetos que nos rodean. Por esta razón, no debe sorprender la recuperación reciente de la categoría «*Kitsch*»⁶, tanto a nivel teórico como práctico. En la Documenta del 72 fue ofrecido como categoría respetable y producto de la sociedad de consumo, síntoma de la alienación del hombre frente al fetiche de la mercancía. En algunos de estos casos y aún más en el «*schocker pop*» se ha recurrido incluso a notas peculiares del «kitsch», como la imposición de efecto, subrayando las actitudes y modos de comportamiento estéticos e incluso antropológicos de inau-

tenticidad y alienación de relaciones humanas bajo las actuales condiciones de producción. Desde perspectivas más alejadas del neodadaísmo, en la Bienal de París de 1973, se encuentran ejemplos esclarecedores del recurso a las categorías del «Kitsch» como elemento de crítica y sátira, por ejemplo, en Weber de la Escena de Düsseldorf.

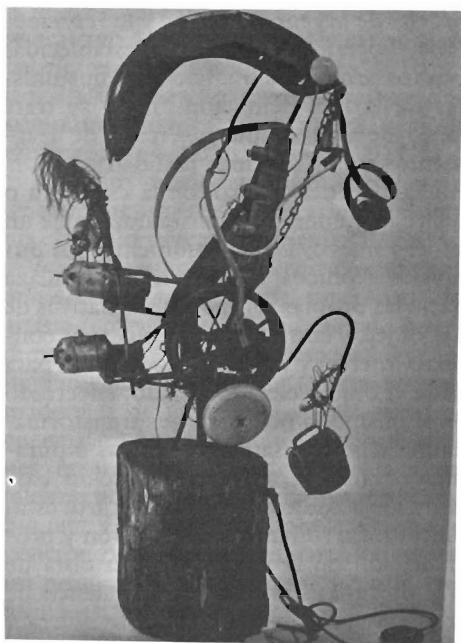
2. *La acumulación* en los «nuevos realistas». La acumulación es una modalidad «objetual», próxima al «*assemblage*», en la que los objetos de uso de igual o de distinta naturaleza son amontonados en una disposición en relieve o son coleccionados en cajones y cofrecillos de plexiglás. Ha sido el método preferido por los escultores del «nuevo realismo» francés de los sesenta. En la época del teatro del absurdo de Ionesco y Beckett se sintió gran fascinación por los métodos neodadaístas de confrontación y constelación de los objetos.

Las «*tableaux pièges*», de D. Spoerri, se inspiraban en algún precedente histórico, como el famoso plato de Ivan Puni (1915), en el fenómeno dadaísta y surrealista del azar, separando objetos casuales en la superficie de una mesa de su contexto natural y alterando su situación habitual horizontal por la vertical: sillas, mesa, vajilla de desayuno, latas vacías de conserva, ceniceros llenos de colillas, etc. Tras las esculturas de deshecho, J. Tin-

D. Spoerri, *Desayuno*, 1960.



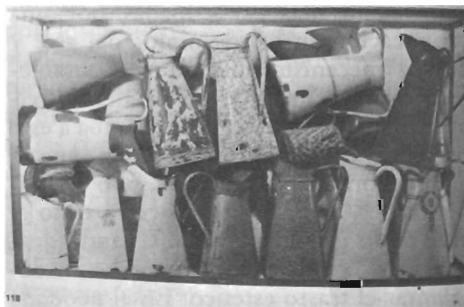
⁶ Cfr. las conocidas obras de H. BROCH, L. GIESZ, W. KILLY, U. ECO y G. DORFLES sobre el Kitsch.



J. Tinguely, *Baluba n.º 2*, 1959.

guely se dedicó a realizar «méta-mécaniques», aparatos de chatarra con formas extrañas y casuales, donde se conjugan los objetos encontrados más sorprendentes y provocativos con los fenómenos lúdicos, admirando sus movimientos y desvelando sus debilidades. En 1970 ofreció en Milán, con motivo de la década del «nuevo realismo», una escultura autodestructiva, assemblage y happe-

Arman, *Acumulación*, 1961.



ning, en una actitud ambivalente de acto de destrucción y de gratificación o placer. Y mientras M. Raysse se centraba y realizaba sus montajes en la «*Higiène de la vision*» (una purificación y sensibilización de la capacidad visual) y César se entretenía con diversas sustancias próximas a la industria de los plásticos en sus «*expansiones*», Arman se convertía en el protagonista más calificado de la *acumulación*. Arman sistematizaba el «objet trouvé» no como algo aislado en confrontación, sino multiplicando los objetos idénticos: cepillos de dientes, despertadores, máquinas de escribir, cabezas de muñecas, aparatos de fotos, etcétera. La acumulación de objetos de la misma familia, conservando cada uno sus peculiaridades de forma, color, dimensión, configuran un todo plástico, apto para hacer germinar un mundo de fantasía, atractivo dentro de sus posibilidades asociativas, recurriendo a principios compositivos repetitivos o caóticos y casuales.

«El nuevo realismo» sintió la influencia dadaísta y, sobre todo, surrealista, pero ha retrocedido hacia los objetos encontrados con gran valor estético y formal. Asimismo, en esta integración de fragmentos u objetos reales tiene como trasfondo histórico la existencia del informalismo (sobre todo Tinguely) y la pintura matérica europea. No es preciso insistir en la incidencia que tuvo en Europa la relevancia concedida por la pintura matérica a la *estética del material*, en especial Tapies y Burri, como posibilidad objetiva de forma. Por esto no debe extrañar que el último Tapies esté cultivando un peculiar arte objetual, cosificando la materia en una síntesis entre objetos usuales (mesas, sillas, etc.) y materiales amorfos como paja o paño. No existe una contradicción con su trayectoria anterior. E inversamente, la propia antigua pintura matérica se ha sentido estimulada por el actual arte objetual en general y, en concreto, por el «povera». El «nuevo realismo» considera la trans-

formación estética del objeto como algo decisivo, le saca de su contingencia mediante la elección, atribuyendo a este acto una expresividad potencial y una «elevación-declaración» a obra de arte. Los dos momentos determinantes son: la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica.

Recientemente, algunos artistas europeos han sentido atracción de una manera más explícita por la polivalencia asociativa del surrealismo. Así sucede, por ejemplo, en el sueco C. F. Reuterwård, en los «*objets-poèmes*» de Le Yaouanc y, sobre todo, en las «*situaciones humanas*» entre irónicas y macabras de Curt Stenvert. Este transforma el objetualismo «pop» en conciencia crítica, mezclando el fetichismo objetual con las técnicas asociativas surrealistas. Destacó de un modo muy peculiar el alemán Hans Peter Alvermann, autor entre 1963-1973 de más de cien «*objetos sociográficos y políticos*», referidos a mecanismos de la economía, de la miseria y la prosperidad, del racismo y del sexo. Alvermann, próximo a la «contracultura» alemana politizada, propone la sustitución del arte privilegiado por un arte de uso reproducible que podría ser comprendido por los no iniciados, como un sociograma de la situación política y social de un modo similar a lo que presenta V. Vostell en los ciclos «Calatayud» o «*Manía, policía, terror*» (1973).

niveles de la representación y lo representado, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación. Y no se trata tanto de una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro, de la escultura o del relieve como de la instauración de un género nuevo. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido. En su famosa declaración y proclamación de la realidad como obra de arte subraya asimismo la ambivalencia de la integración arte-vida. *El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente.*

En el «assemblage», las «acumulaciones» y otras manifestaciones recientes se ha perdido una gran dosis de su virulencia originaria. Si las vanguardias primitivas se consideraban como una demostración antiarte, una provocación, y su inclusión en la «vida real» era como una garantía para un arte antiartístico y antiburgués, las experiencias neodadaístas han estado más preocupadas por una provocación en los dominios del arte y de sus mecanismos, aunque inevitablemente hayan incidido en los demás reinos. El propio Duchamp declaraba a este respecto en 1962: «Este neodadá, que se llama ahora nuevo realismo, pop art, assemblages, etc., es un placer barato y vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los «ready-made», pensaba en desalentar el trasto estético. En el neodada

III. EL ARTE OBJETUAL Y SU CONTEXTO

1. Las diferentes modalidades resenadas del arte «objetual», desde el «collage» cubista, los «ready-made» hasta los movimientos recientes, *identifican los*

se utilizan los "ready-mades" para descubrir en ellos "valor estético". Yo les lancé a la cara el sacacorchos y la taza como una provocación, y ahora lo admiran como lo bello estético»⁷.

El «ready-made» y cualquier otro tipo de montaje objetual se ha convertido en un estímulo perceptivo y mental. *La actividad disminuida del artista ha exigido una elevada actividad del espectador*. El artista, en su sentido tradicional, determina el desarrollo en una especie de inactividad y autorrenuncia que se ha aproximado a la de Duchamp o, con más frecuencia, se ha limitado a transformaciones escasas, conjugándose operaciones tales como selección, combinación, cambio, etc. En el «assemblage», tal como lo concibe A. Kaprow⁸, el cambio sugiere un principio de forma para un arte que nunca está acabado, cuyas partes son alterables. En consecuencia, la intensidad máxima de lo *objetual* y cosal provoca un efecto aparentemente contrario: lo «conceptual», en cuanto remite más allá de sí mismo y deviene instrumento de ampliación y extensión de la conciencia.

2. Creo que, aunque sea de un modo fugaz, es preciso detenerse en algunas *cargas sociológicas del arte objetual* que le contextualizan en sus connotaciones dentro de nuestro sistema social global. El arte objetual nos llama la atención sobre un hecho de la civilización consumista, formulado por G. Dorfles como sigue: «Hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodean se ha vuelto casi tan grande como los de la naturaleza que nos ha creado.»⁹ Sin duda alguna, estas experiencias deben situarse en las coordenadas históricas de este *uni-*

verso artificial, producido por la intervención del hombre. Pero la relación de estas tendencias con el panorama objetual podrá pecar, en ocasiones, de esteticismos y formalismo, pero no es de la misma naturaleza que en el «pop»¹⁰. A la inversa de las fases objetivas «pop», no sólo no refleja el *fetichismo de la mercancía*, sino que con frecuencia aprovecha de un modo representativo los cadáveres objetuales proporcionados por el ritual de la destrucción y del consumo, liberados de su funcionalidad fetichista. Así pues, en estas manifestaciones de impronta neodadaísta y neosurrealista, no presenciamos la *glorificación de la estética de la mercancía* ni de los nuevos iconos de nuestras sociedades (como se advertía en las obras objetuales de T. Wesselmann, por ejemplo *Baño* o la serie del *Gran desnudo americano*). Y frente a la variedad uniforme, seriada, de objetos se proclama una reconquista de lo individual en cada uno de ellos. Frente a la vida cotidiana y el trabajo alineado se propugna el juego lúdico con objetos y fragmentos de la realidad, portadores de significados sometidos a un proceso de degradación semántica y social.

Naturalmente, el arte objetual reconoce la realidad sociológica concreta de los objetos, pero al mismo tiempo rechaza las connotaciones optimistas y conformistas implícitas, así como los valores simbólicos del sistema establecido. En especial, se alza contra la identidad del mundo del arte y la mercancía, ya que en esta apropiación objetual se niega tanto la hipótesis tradicionalista empirista de la prioridad del valor puramente utilitario de los objetos como la de la función social del objeto, convertido en signo en su doble vertiente de función social distintiva como *política o discriminatoria de clase*. El arte «objetual» se ha

⁷ Cit. por H. RICHTER, *Dada-Kunst und Anti-kunst*, 1. c., pág. 212.

⁸ Cfr. KAPROW, *Assemblage, Environments & Happenings*, pág. 169.

⁹ *Naturaleza y artificio*, pág. 56.

¹⁰ Cfr. G. DORFLES, *Nuevos ritos nuevos mitos*, págs. 202 sigs.; véase lo que ya hemos dicho sobre el «pop» págs. 51 y sigs.

situado en el polo «no afirmativo» de la ideología del consumo. Si en el arte optimista y consumista el objeto es aceptado, manipulado en su *función-signo*, es decir, como diferencia social descodificada, aquí desaparecen estas determinaciones, que no son más que una relación social reificada. Ya no importa, como en el «pop», el nombre propio o la marca (por ejemplo, *Brillo*, sopas *Campbell*, coca-cola y los demás iconos); ya no interesa tanto el estatuto del objeto (la identificación social, no la icónica, entre lo representado y la representación) según la lógica específica social de cada objeto de consumo. Y se opone tanto a la mirada conformista de consagración formal de la estética de la mercancía como a la opuesta reducción semiótica, no sólo cuantitativa sino también cualitativa, de la «abstracción objetual», tal como se manifestaba, por ejemplo, en el *minimalismo* (donde la obra convertida en puro objeto acaba desde esta perspectiva celebrando la pura cosificación). El arte objetual, aquí analizado, vuelve a recuperar el carácter alegórico o metafórico, los significados antropológicos más amplios. Despreciando el conformismo formal ha reflejado el aspecto menos agradable. No ha apropiado los objetos en el momento de su glorificación consumista sino en el de su decadencia, resaltando su nota de *efimericidad*, tras haber perdido la función social de la que alardeaban anteriormente como símbolos de «status». Precisamente un rasgo fundamental del «assemblage» para Kaprow es su *gran fragilidad física*. «En un número creciente de ejemplos, nos dice, se intenta que la obra dure un tiempo breve y se destruya inmediatamente después de su exposición. En casi todos, si su obsolescencia no está planificada deliberadamente, es esperada.»¹¹ La variedad y ambigüedad

de sus proposiciones han sido un antídoto contra numerosos aspectos de la sociedad de consumo y contra el obrar operacional instrumental y social.

El arte «objetual», examinado en este capítulo, ha sido el primer punto de partida de la reivindicación del «*principio collage*» y de la apropiación de la realidad convertida en obra de arte. El arte objetual ha tenido su desarrollo en los «ambientes», happenings, fluxus y otras manifestaciones que iremos analizando en los próximos capítulos de esta parte.

IV. ARTE OBJETUAL Y OTRAS RECUPERACIONES ANTROPOLÓGICAS

La recuperación del *principio collage* y la ampliación de la sensibilidad, derivada del mismo, está suscitando toda una serie de reivindicaciones de ámbitos descuidados hasta fechas recientes en sus posibilidades creativas. La práctica de la declaración artística de realidades extraartísticas desde la normativa tradicional, la recuperación práctica y teórica de factores extraartísticos de índole antropológica fue una nota que rompió la estructura celosamente «artística» de la Documenta de Kassel en 1972. En este contexto despertaban un interés particular las secciones dedicadas al «kitsch», al arte de los enfermos mentales y al arte infantil. El atractivo ejercido por estas manifestaciones no es gratuito. Desde una perspectiva objetiva responde a la extensión de la aplicación del concepto de arte, mientras que desde un ángulo subjetivo vuelve a suscitar los problemas antropológicos e históricos de la ampliación de las fronteras en el análisis de los fenómenos que desbordan los planteamientos de estas notas. Pero es aconsejable dejar constancia, al menos, de algunos paralelismos con el arte reciente que contribuyen a descifrar el atractivo. Ya

¹¹ *Assemblage, environments & happenings*, pág. 167.

he señalado que ciertos «assemblages», sobre todo del *funk art* y del *schocker pop*, presuponían el horizonte del «kitsch» (por no referirme a la glorificación realizada por D. Oldenburg en el *Museo del Ratón*, 1972). Sin entrar en un análisis de esta categoría, su mayor sugestión se debe al desinterés por el aspecto decorativo-formal, a sus transformaciones significativas e incluso a las recuperaciones de diversos rituales. En la hipersensibilidad por lo vulgar no se trata de una glorificación, sino de una inversión de sus notas alienantes, asumiendo el «kitsch» en lo que puede poseer de sentido crítico, satírico o existencial. En él se acentúa también su perspectiva antropológica, tal como se acusa en la posesión y significación de las diferentes familias de esta clase de objetos como símbolos de identificación personal.

En el arte infantil ha cautivado la vivencia lúdica de los objetos, sus colecciones y amontonamientos, sus combinaciones, en atención a los contenidos anímicos provocados por las formas y los colores y no por su mero valor de uso funcional. Por último, desde la época clásica del surrealismo, se ha suscitado un interés por el arte de los enfermos mentales. Esta atención se centra en los problemas de la apropiación de la realidad y, más en concreto, en la identidad de la vivencia del mundo con la conciencia del yo. Esto da como resultado, desde otro ángulo, la señalada identidad de la representación y lo representado, en cuanto las realidades extraartísticas, las

acciones, los conceptos y las situaciones se convierten o pueden convertirse en material artístico. En todo caso, sorprende el frecuente recurso a objetos cotidianos encontrados como materia formativa de estas experiencias. Desde las modalidades más recientes del arte objetual, desde el arte «*povera y procesual*» (Cap. IV de esta parte), se ha insistido en la relación triádica instaurada entre la actitud interior, la obra y su interpretación, así como en el carácter procesual y el hecho de que el resultado final no sea lo decisivo. Las implicaciones son de toda índole, desde las propiamente psiquiátricas y antropológicas hasta las sociológicas y estéticas.

En resumen, el vivo interés despertado por estas formas expresivas posee sin duda razones sociológicas e históricas. Son una reacción típica a la racionalidad instrumental operante e imperante se, apoyan en el rechazo, sobre todo por parte de los enfermos mentales, de los convencionalismos y la normativa del rendimiento, se ofrecen como ejemplos reales o ilusorios —para el caso da igual— de liberación frente a las funciones de adaptación del yo, como mecanismos de defensa frente a unas normativas sociales, sin llegar a esclarecer las causas socioeconómicas y sociopolíticas en las que se fundamentan las experiencias psicológicas individuales. Tal vez un caso extremo de estas preferencias sea la aparición de lo que se ha dado en llamar *mitologías individuales*, objeto de análisis posterior (Cap. IV de esta parte).

«Ambientes» y espacios lúdicos

El término *ambiente* (*environment*) puede emplearse como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior. En cualquier caso implica un *espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse*. Tal vez la nota fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. 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. Este 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.

En muchos casos puede conservar las reliquias tradicionales por su subordinación e instalación en el espacio preestablecido de una galería o del espacio arquitectónico. Pero puede ser construido en cualquier otra parte, sin limitarse a los lugares convencionales de exposición. En los últimos años se ha formado una auténtica mística del ambiente en los más

diversos campos, desde el diseño a la arquitectura, desde los problemas de contaminación a los ecológicos. Veremos cómo esta teoría «ambiental», sobre todo en alguna de sus modalidades, se asemeja a veces a una mística dirigida del ambiente con implicaciones ideológicas, políticas y sociales.

En los «*ready-made*», M. Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en contexto circundante. Poco antes, el futurismo había lanzado la idea de meter al espectador en el propio cuadro. Naturalmente, desde la práctica tradicional de la pintura esto no era posible de un modo literal, pero de Boccioni procede el pensamiento de que la plástica futurista tenía que ser arquitectónica y su objetivo se cifraba en la creación de la plástica ambiental. Esta propuesta futurista apuntaba a una configuración del espacio y de los objetos en él situados, incluido el propio espectador. Desde la perspectiva arquitectónica, los visionarios utópicos berlineses, entre 1918-1922, son los primeros en confiar la construcción del medio ambiente a las *fuerzas de la fantasía y de la imaginación artística*, libre de toda imposición,

coacción y canon formal, como se aprecia en los proyectos de los hermanos Taut, Paul Gösch y, sobre todo, *El espacio dormitorio* de H. Finsterlin¹. Pero los «ambientes» de los años sesenta sintonizan ante todo con K. Schwitters. Ampliando sus «collages», sus «*Merzbilder*», conquistando la pared, desembocan en la construcción «Merz» (*Merzbau*) o «ambiente» construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo es la obra de arte total, en donde desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. De este modo se desarrollaba el «principio collage» y el espectador cesaba de *estar frente a* para *situarse en*, moviéndose a través del espacio y entre los objetos. El «Merzbau» (1920-1936), con sus diversas versiones, culmina en la arquitectura: «La utilización de materiales arbitrarios significa una ampliación de la fantasía. La fantasía en estos casos trabaja rítmicamente con ritmos ya dados. La transposición del proyecto al material, así como a las posibilidades constructivas, es cuestión de la realización. El proyecto da la sugerencia. La arquitectura es en sí misma el género artístico más orientado a los pensamientos «Merz»².

Desde una perspectiva «productivista», en una confluencia suprematista y ciertos aspectos de la integración de las artes, destacaron los espacios *Prounen*, de El Lissitzky, no muy distanciado de los planteamientos que se venían insinuando desde 1919 y aún más desde 1923

en las obras de Van Doesburg, Van Eesteren, G. Th. Rietveld, etcétera³.

Por último, la Gran Exposición surrealista de 1938 ofrece ejemplos de la extensión del arte «objetual» al espacio como el *Taxi pluvieux* o las *Maniqués*, de S. Dalí. Aquí ya no se trata de una mera técnica de exposición en el sentido tradicional, sino de una configuración surrealista del entorno circundante.

La reanudación del «ambiente» en sus diversas modalidades aflora aproximadamente al mismo tiempo que el arte «objetual», tanto en el neodadaísmo como en los neoconstructivismos.

I. DE LOS «AMBIENTES» NEODADAÍSTAS A LOS HIPERREALISTAS

1. «*Ambientes neodadaístas*» y «*pop*». El «ambiente» contemporáneo aflora en el contexto neodadaísta y «pop», ramificándose y practicándose después por otras tendencias. Cuando A. Kaprow (1927) realiza en 1958 sus primeros «*environments*», definía este concepto a partir del propio «*assemblage*» que alcanza mayores dimensiones hasta convertirse en capilla o gruta: *An apple shrine* (1960), del propio Kaprow. En unos casos surge como discrepancia entre el arte y el espacio arquitectónico circundante; en otros, se trata de una evolución interior de una obra, en donde un objeto sugiere a otro y éste a otro, y así sucesivamente, hasta que «extendiendo la obra, hasta que llenan un espacio entero, se convierte en un ambiente»⁴. En consecuencia, el «ambiente» es una forma artística que ocupa un espacio determinado y envuelve al espectador, el cual

¹ Cfr. SIMÓN MARCHÁN, *Arquitectura visionario-utópica en Berlín, 1918-1922*, Revista «Goya», núm. 115 (1973), págs. 16-23; Der: *Arquitectura del siglo XX. Documentos*, Madrid, A. Corazón, 1974, págs. 93-117.

² Cfr. SCHWITTERS, *Arquitectura Merz*, en *Arquitectura del siglo XX. Documentos*, pág. 118.

³ Cfr. S. MARCHÁN, *El Lissitzky (1890-1941): De la pintura a la arquitectura*, «Goya», núm. 108 (1972), pág. 362-369.

⁴ Cfr. KAPROW, l. c., pág. 165.

ya no está *frente a*, sino *en* la obra. Esta, por su parte, está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos, auditivos, etc. No es una casualidad la referencia histórica de Kaprow al «collage» cubista y a la obra de Pollock⁵. En efecto, las dimensiones monumentales de algunas obras de J. Pollock, sobre todo en 1950, llamaron la atención, ya que los cuadros perdían *movilidad* y provocaban efectos en el espacio ambiental.

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*. De este modo, la transición entre ambos tiene lugar gracias a la *extensión*, a la ocupación completa del espacio actual. Por otro lado, el «ambiente» continúa practicando la preferencia neodadaísta por lo «dado» y la aceptación literal de los fragmentos de la realidad, así como su iconografía de animales disecados, fotografías, libros viejos, utensilios de todo tipo, juguetes convertidos en fetiches, etc. Los objetos elegidos no son algo indiferente o neutral, sino que denuncian algunos principios recurrentes como, por ejemplo, objetos de uso cotidiano, desperdicios industriales u otros referidos a aspectos específicos de nuestra vida cotidiana, conservando notas de su fragilidad física y la expectativa en su obsolescencia.

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. Desde una consideración de su «composición» (si es que puede hablarse de ésta), recurre con frecuencia a la *acumulación de objetos diversos*, como sucede en *An*

apple Shrine (1960), de Kaprow; *La casa* (1960), de J. Dine; la *Tienda* (1961), de C. Oldenburg, o el *Funk art*. En otras ocasiones se trata de una combinación casual de objetos similares, como *El patio* (1961), de A. Kaprow. De cualquier manera, el «ambiente» tiende al abandono de la estructuración estético-formal y sus métodos más frecuentes de agrupación han sido la *mezcla* y la *yuxtaposición casual*. No obstante, a pesar del predominio de operaciones como el *azar* y el *cambio*, el «ambiente» se ha creado generalmente con arreglo a un plan, por impreciso que fuese.

Los «ambientes» neodadaístas (y en una proporción relativa los de otras modalidades) se orientan ante todo a los sentidos —en especial el visual y el táctil— y a la manipulación de los objetos. El espectador no es invitado sólo a participar, sino a recrear y proseguir el proceso inherente a la misma obra. Por otro lado, a medida que aumenta su participación, su actividad creativa en los fragmentos informes de la realidad, se acrecienta su potencia directa y designativa de la realidad extraartística, consolidándose así las tesis de la identidad ambivalente entre arte y vida. En la escenificación de los objetos reales en un espacio envolvente los objetos son presentados sin apenas transformaciones, a no ser las de su nueva disposición. Se colocan varios objetos en el espacio hasta identificarlos mutuamente. El «ambiente» se convierte en un estimulante de la conciencia del espectador como fruto de una operación reductora de la propia actividad del artista.

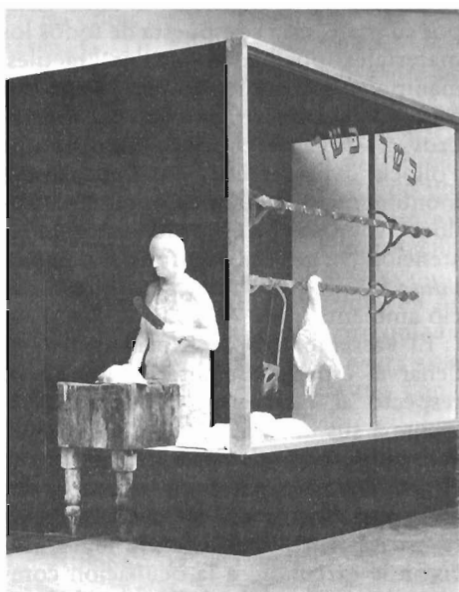
El «ambiente», desde sus orígenes, pretende la superación de los géneros establecidos y no ha disimulado su enemistad hacia los canales institucionalizados de comunicación artística, en especial hacia las limitaciones impuestas por las galerías y los museos. «La nueva dirección fructífera a tomar, escribía Kaprow, es hacia aquellas áreas del mundo cotidiana-

⁵ Cfr. *ibid.*, págs. 159-160.

no que son menos abstractas, menos similares a un cajón, tales como los exteriores, el cruce de una calle, una fábrica o las orillas del mar. Las formas y los temas presentes ya en estos lugares pueden indicar la idea de la obra de arte y generar no sólo su resultado sino un dar y tomar entre el artista y el mundo físico.»⁶ No obstante, incluso los que no han traspasado el espacio tradicional, inciden en el cuestionamiento de la movilidad propia del objeto artístico tradicional y en todo lo que ella lleva implícito.

2. La evolución posterior del «ambiente» ha cristalizado en dos tendencias cuyas estribaciones llegan hasta nuestros días.

En el «pop» sufre una inversión objetivista. Así, por ejemplo, en *Solsticio* (1968), de Rauschenberg, o en los ambientes de T. Wesselmann, en 1970, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, los objetos «encontrados» y los materiales de deshecho son sustituidos por el material artísticamente transformado según las técnicas lingüísticas propias del «pop», con unas coordenadas evocativas acordes con sus connotaciones. Las obras que han suscitado mayor interés, objeto de posteriores apropiaciones, han sido las de G. Segal y E. Kienholz. Segal, amigo de Kaprow, está en contacto con la vanguardia objetual desde 1958. Se interesaba por ella en la articulación de las formas y temas del mundo real, pero le disgustaba su condición efímera, el papel del azar. Desde 1961 empieza a realizar sus esculturas ambientales, relacionadas con el comportamiento habitual cotidiano, con la actualización íntima, interiorizada, del instante, con los gestos de la acción y la experiencia. El punto de partida es la situación cotidiana presentada a dos niveles de realidad: la realidad cosal (muebles



G. Segal, *La pollería*, 1966.

reales usados y gastados por el tiempo, anticonsumistas) está dotada de una gran plasticidad y precisión, la figura humana en yeso en una actitud absorta, distanciada. Las relaciones básicas se establecen entre estas figuras transformadas escultóricamente y el contexto de los objetos y las cosas, ya sea en *La estación de servicio* (1964), *Artista en su estudio* (1968) o *Alicia escuchando su poesía y música* (1970). Todas ellas son un comentario psicológico y evocativo a la existencia actual, con una gran estratificación de significados⁷.

La segunda tendencia derivada del «pop» está representada por E. Kienholz, famoso por «ambientes» como *Roxy's* (1961), referido a un burdel provinciano, o *The Wait* (1964-65). Inicia unas obras provocativas que traspasan los límites más bien formalistas y percep-

⁷ Cfr. J. L. BARRIO-GALAY, *La escultura de G. Segal: Imágenes de amor y muerte*, Revista «Goya», núm. 108 (1972), págs. 370-377.

⁶ KAPROW, I. C., págs. 182-183.



E. Kienholz, *Ambiente «Roxy»*, 1960-61.

tivos del primer momento o los existenciales de Segal, más próximo a la estética del desprecio, de lo encontrado, del «kitsch», al surrealismo (por su empleo de muñecas y maniqués a lo Dalí). Kienholz, en la tradición del «funk», está atento a lo efímero, no sólo de los objetos, sino también de las situaciones y de la vida. En la presentación de lo reproducido de un modo idéntico, cada objeto es legible en su contexto. Y en la combinación de elementos disparatados, de una manera alegórica, no sólo se preocupa por lo visual, sino por las calidades, hasta olfativas, de lo viejo, de lo apollado, por las peripecias del desgaste y abandono del objeto encontrado. La influencia de Kienholz fue decisiva en todo el «shocker pop», como se advirtió en la exposición *Pure Terror* (1970). La cultura «funk» (de Kienholz a Ben Yehuda o B. Stewart, de B. Conner a P. Theck) reúne los objetos desgastados por el mecanismo consumista, formulando una crítica al modo de vida pequeño-burgués a través del «shock» provocativo.

El impacto de las guerras imperialistas o de los disturbios raciales se dejó sentir en el abandono de las técnicas neodadaístas y en la preocupación por la *temática social*. El propio Segal, tan existencial y neutral, comentando los horrores de los



W. Vostell, *Auto-Fieber*, 1974. Ambiente neodadaísta.

prejuicios raciales, presentó *La ejecución* en la exposición *Protesta y esperanza* (1967). Kienholz abandonó también las técnicas neodadaístas y las temáticas un tanto «camp» para detenerse críticamente en la propia historia militarista americana, como en su famosa obra *Portable memorial* (1968) o en las cuestiones raciales, como en *Five car stud* (1972), obra rechazada en Los Angeles y Londres, y que a punto estuvo de serlo en Kassel. En 1973 ha escrito: «En mis trabajos deseo expresar mis sentimientos sobre los prejuicios y la opresión de las minorías. Con ello quiero sondear sentimentalmente quién soy yo realmente, cómo veo las cosas, cómo las percibo. Esta es la base de mis trabajos»⁸. W. Vostell, en ambientes como *Chewing-gum termoelectrique* (1970) o *Desastres* (1972), aprovecha técnicas del happening o fluxus y amplía el principio «collage». A través de la *simultaneidad* y confrontación de fragmentos de la realidad diferentes y hasta contradictorios socialmente, el espectador descubre analogías y relaciones que le hacen reflexionar estéticamente sobre la realidad histórica. El ambiente realista más politizado ha sido sin duda el *Pabellón de la participación del pueblo*

⁸ Entrevista con Kienholz, *Das Kunstwerk*, (1973), pág. 49.



D. Hanson, *Ambiente hiperrealista*, 1972.

(1972), de J. Dugger y D. Medalla, desde una postura de alineamiento con la revolución proletaria mundial y una concepción de la actividad artística inserta en la lucha de clases. Duane Hanson ha sentido gran fascinación por situaciones extremas como la guerra, la muerte, la pobreza (1967), la vida cotidiana (1970), pero desde 1971 ha neutralizado su temática en un sentido hiperrealista, como se apreciaba en Kassel. Esta línea hiperrealista ha tenido ulterior desarrollo en el propio Hanson, J. Haworth o J. de Andrea. P. Theck, partiendo del «schock», ha derivado al mundo de la contracultura, las mitologías individuales y el arte «povera», como se veía en el ambiente la «Pirámide» ($5 \times 14 \times 14$ m.), 1972.

En la actualidad, los «ambientes» oscilan entre las alternativas *realista crítica*, *hiperrealista* y de *mitologías individuales*, junto con las de *nueva abstracción*. En la Bienal de París (1973) han destacado en una síntesis de las dos primeras alternativas la *Carnicería* de Prent, *La tienda* de Weber o el ambiente de Davies. En todas es evidente el distanciamiento respecto a las propuestas neodaísta iniciales, sobre todo en lo referente a la transformación de los objetos encontrados y fragmentos de la realidad.

La tendencia *realista* está teniendo en

España dos representantes distinguidos: Tino Calabuig y Javier Morrás. *Los recorridos* y los *Desastres de la paz* de Calabuig (1972 y 1974) recurren indistintamente a objetos encontrados o transformados, así como a otros medios tales como diapositivas, sonidos, films, etc. Su objetivo es provocar una conciencia clara de los acontecimientos cotidianos, una reflexión y potenciación de la capacidad crítica sobre el entorno social, sobre la alineación cotidiana de la ciudad histórica clasista o de los medios de comunicación. Por su parte, J. Morrás, en la *Serie España* (1973), es más emotivo y directo en su lenguaje de grandes ampliaciones fotográficas, montajes y otras manipulaciones, conjugadas con residuos matéricos e incluso expresionistas de fragmentos de la realidad encontrada. A partir de experiencias vividas, de las que se advierte su huella, el tema urbano es abordado desde coordenadas de conflictos sociales explícitos, de represiones localizables, resultado del dominio de estructuras históricamente identificables.

II. AMBIENTES PSICODÉLICOS

La tendencia psicodélica ha conocido un amplio desarrollo en los «ambientes». Estos renunciaron a los medios gráficos tradicionales y aceptaron todas las posibilidades de los medios mezclados. Dado su interés originario por la extensión de la conciencia, era previsible que aprovecharan los aspectos polisensoriales de las experiencias de los «intermedios». En ellos ha existido un intercambio entre pintura, plástica, cine y arte lumínico. Un ambiente es *psicodélico* cuando reconstruye los efectos de una experiencia psicodélica o intenta inducir a un estado anímico psicodélico. En general, todo ambiente lumínico tiene algo de psicodélico en cuanto tiende a una experiencia de la conciencia transformada. Sin embargo, el psicodélico acentúa esta trans-

formación, introduce la espontaneidad y la creación de una situación no-racional, provocando ilusiones placenteras y agradables.

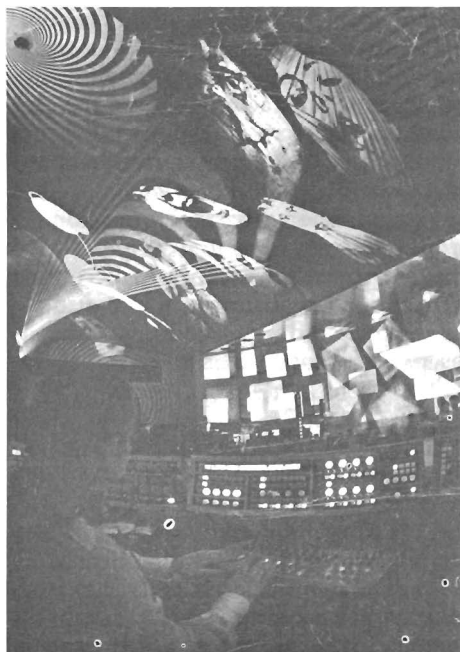
No debe sorprender el éxito de los medios lumínicos si pensamos en la capacidad transformadora de la percepción propia de los mismos. Esta capacidad está presente en la obra de E. Rاندell o R. Aldcroft, atentos a las variaciones cromático-lumínicas de las formas y a la unificación de imágenes reales con formas abstractas para despertar diversos estados de experiencia psicodélica de la imagen. J. Cassen y R. Stern han recurrido a técnicas del «teatro de luz»: *Muerte del alma*, 1966, era una producción cinético-lumínica de varios proyectores de diapositivas y figuras dinámicas en la luz proyectada. Don Snyder ha recurrido también desde 1967 a proyecciones psicodélicas programadas en intensidad. So-

bresalen, asimismo, las proyecciones cristalinas de E. Reiback, obtenidas con interrupción, inflexión y polarización luminosa. El Grupo USCO conjuga medios estilísticos orientales con efectos cromáticos y luminosos en sus ambientes estroboscópicos.

La intención de estos «ambientes», donde coexisten películas, diapositivas, música, bailes, diferentes instrumentos, así como los gritos, las risas, la respiración, los ruidos de la multitud e incluso, a veces, el acto sexual, es comprometer al espectador de un modo total. Los diferentes medios se integran, provocan reacciones sobre el sistema nervioso o emociones asociadas a experiencias psicodélicas, a evocaciones psicosomáticas. Los objetos y las personas se deforman y alteran. Emergen en secuencias alógicas, rompen con las constancias de las facultades perceptivas. El cerebro dominará con dificultad esta abundancia de provocaciones sensoriales con sus categorías habituales. Sin ser una experiencia directamente psicodélica, alcanza una intensidad tal que puede asociarse con ella y afecta a la regulación de las funciones cerebrales: aprendizaje y memoria intensiva, pensamiento rápido, agudización de los procesos eidéticos. Así pues, aunque no transmitan o provoquen directamente los estados psicodélicos, pueden afectar a los mismos estratos psicosomáticos con sus intensas experiencias sensoriales.

Ya indiqué que el movimiento psicodélico ha sido una corriente subterránea del «underground», derivado de la subcultura «hippie». Asimismo llamé la atención sobre los resultados de asimilación e integración en el mundo de la comercialización a través de la «diversión». La *discoteca*, que exige una participación activa de todos los presentes, ha sido el campo de aplicación preferido del psicodelismo, instrumentalizado y descontextualizado de sus premisas antiburguesas primerizas. La discoteca es la mejor expresión de los ambientes psicodélicos y

E. Reiback, Discoteca *Electric Circus*, 1967, Nueva York.



de su integración al sistema establecido. El ambiente de la discoteca afecta a todos los sentidos, excita al público por una inmersión en los acontecimientos totales del espacio. Sus experiencias son con preferencia sensoriales, ya sean visuales, auditivas, táctiles o cinéticas, y tienden a la provocación de estados similares al éxtasis o al trance sensorial. No es extraño que muchas discotecas fueran diseñadas por artistas psicodélicos. Así sucedió en «*Cheetah*» de Nueva York —de Cassen y Stern—. E. Reiback trabajó en el «*Electric Circus*», también de Nueva York. En este sentido, los ambientes psicodélicos se han impuesto como moda, tal como podemos constatar en cualquiera de nuestras ciudades. Incluso se acusan destellos y tímidos intentos en zonas rurales, en marcos incomparables de calles y plazas abandonadas en muchas ocasiones a causa de la emigración y del subdesarrollo. Así, pues, los «ambientes» populares en todas estas manifestaciones han transformado el entorno de la vida cotidiana de un modo parcial, conjugando el «negocio y la belleza» (Marcuse).

Los «ambientes» psicodélicos, en general, han sido uno de los fenómenos más decisivos de los «*intermedia*»: operantes en los dominios visual, sonoro, olfativo, táctil, etc., sobre todo a través de la utilización del film y las diapositivas. Sin duda, posibilitan una amplia gama de experiencias sensibles, de ampliación de la sensibilidad. Ya dejó esbozada la liberación implícita en las propuestas psicodélicas, la revolución de los sentidos y de la sensibilidad, tal como apuntaba el propio Marcuse. Esto se intensificó aún más con la naturaleza «*intermedial*» de los ambientes. Contribuyen, pues, a la expansión del arte, se familiarizan con la utopía del *cambio en la percepción y comportamiento*, ya que tienden a la liberación de la *funcionalidad* y la técnica utilizada. En vez de potenciar sus dependencias económico-sociales, parecían

trascender en las propuestas originarias las relaciones tecnológicas de dominio. Los contenidos más «revolucionarios» de los ambientes psicodélicos afectarían a la ruptura con los modos rutinarios del ver, oír, sentir, etc. La percepción se vería orientada constantemente a lo nuevo, no podría reducirse al esquema de un aprendizaje perceptivo, ya que de otro modo se anularían los factores de espontaneidad, cambio y azar. Pero, por otro lado, esta irrupción y bombardeo de estímulos asintácticos deviene con cierta facilidad un ataque a la capacidad de la conciencia en su imposibilidad de elaborar las informaciones recibidas. Y esto obstaculiza el distanciamiento y la crítica, abocando, en cambio, al agotamiento y desgaste de la propia percepción. De esta manera la experiencia puede caer, y de hecho así ha sucedido con frecuencia (no digamos su manipulación), en un fetichismo de la producción material que sólo en *apariencia* refleja las posibilidades emancipatorias, pero que por una reacción a mecanismos manipulativos desemboca en una inversión irracional que ha preocupado muy poco a la sociedad industrial basada en el rendimiento. La supuesta liberación creativa del singular, tan característica del psicodelismo, de ser un acicate para una nueva sensibilidad ha devenido *instrumento político* de hipnotización y hasta idiotización del propio sistema sensorial y perceptivo que se pretendía recuperar. Pero esta evolución no es abstracta, sino indisociable del propio destino de los movimientos psicodélicos y su supervivencia social.

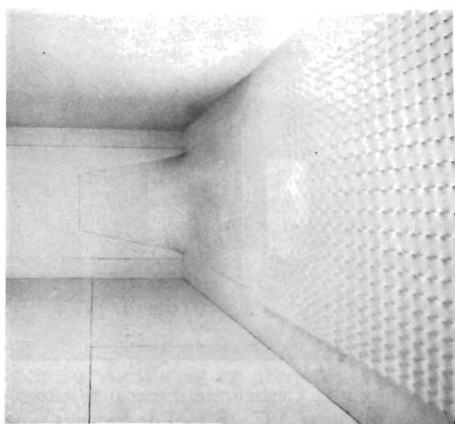
III. AMBIENTES NEOCONSTRUCTIVISTAS Y TECNOLÓGICOS

En el marco de las experiencias neoconstructivistas hemos visto cómo los «minimalistas» aspiraban a la ocupación

del espacio total. Ciertas realizaciones, sobre todo las de dimensiones gigantes, por ejemplo, *Smoke*, 1967, de T. Smith. *X* de R. Bladen, 1967, y en general toda la exposición *Scale as content*, 1967, invadían el espacio circundante en su puesta en escena. Destacó el ambiente minimalista del propio T. Smith para la *Expo de 1970* y para la de *Art and technology* de Los Angeles en 1971. Recientemente, como se ha visto en la Bienal de París de 1973, parece existir una cierta convergencia entre ambientes minimalistas e intimistas, procedentes de las *mitologías individuales*, a las que más adelante me referiré.

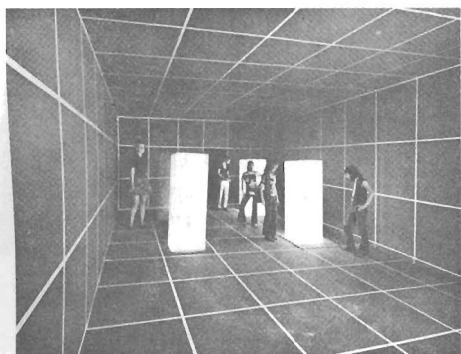
La propuesta «ambiental» se ha manifestado con vigor en las modalidades ópticas y aún más en las cinético-lumínicas y tecnológicas. La proposición implícita a todas ellas parece ser: el arte debe ofrecer un juego de estímulos que el espectador se encargará de estructurar. Como se advertía desde fechas tempranas en los relieves ópticos de un Alviani, Tomasello, E. Mari, Camargo y otros, estas tendencias poseían una predisposición estructural a la ocupación del espacio. Y esto se vio con más claridad en las obras lumínicas de Agam, P. Bury, Takis, Gerstner, etc. Ya desde 1965 se acusaba una tendencia a aumentar las dimensiones físicas de las obras e incluso a concebirlas en función del espacio existente. No se trataba tan sólo de agrandarlas, sino de fijar la relación entre las mismas y los movimientos, entre la acción o reacción del espectador. Destacó en este sentido la exposición *Cinetismo, espectáculo, ambiente*, de Grenoble en 1968. Cada modalidad ha ofrecido sus particularidades.

1. En primer lugar, ciertas experiencias se han ocupado del espacio interno en el marco de la *tradición óptica y perceptiva*. Duarte, por ejemplo, ha profundizado en la deformación topológica, en el movimiento y en la percepción, así



E. Castellani, *Espacio ambiente*, 1967.

como en la investigación de las superficies orientables. Demarco se ha preocupado por la creación de volúmenes, y ya son clásicos los intentos del «minimalista» lumínico Dan Flavin por instaurar un sistema coherente de iluminación de espacios internos. Alviani, en *Cubo con textura gráfica* o *Compenetración interrelación de agua/fuego* (1970), se interesa por la activación del espacio, por las deformaciones ópticas con efectos de dilatación y contracción, fenómenos de pulsaciones del espacio óptico, etc. El resultado es un espacio ambiguo por la inversión aparente de valores perceptivos y volumétricos. En las *Cromosaturaciones* (1970), Cruz-Díez se apropia del espacio tridimensional con objeto de suscitar la experiencia del color puro, trata de modificar el color natural de tal modo que sea posible la percepción del mismo en el espacio, intentando demostrar los diferentes aspectos del color aislado a favor de una experiencia cromática pura del espectador, que se ve envuelto por el color en actos sucesivos de percepción. Han tenido gran resonancia desde 1969-1970 los *Penetrables* de Soto en nylon, metal, agua, vapor, donde se pretende obtener un espacio lúdico, sensorial y meditativo. Sin duda, uno de



D. Boriani y L. Castiglione, *Espacio de estimulación perceptiva*, 1970, Bienal de Venecia.

los espacios ambientales más conseguidos ha sido el *Espacio de estimulación perceptiva*, de D. Boriani y L. Castiglioni, en la Bienal de Venecia de 1970. Es el intento más logrado por integrar y sintetizar las estimulaciones perceptivas más diversas: ópticas, auditivas, táctiles, de orientación en el espacio, etc.⁹.

2. *Ambientes lumínicos y cibernéticos*. En los años recientes se han multiplicado las experiencias de una praxis estética orientada a la comunicación entre el arte y el medio ambiente. Asimismo se acusa una tendencia metódica y científica a una visualización más sistemática de los contextos complejos de función entre *movimiento, luz, color y el espacio circundante*. Los cinéticos-lumínicos se han pasado progresivamente a los «ambientes» desde la Documenta de Kassel en 1968 y la Bienal de Venecia de 1979.

Ya desde los primeros años de la década anterior destacaban los *espectáculos* de N. Schöffer. Los mayores exponentes han sido los realizados por el Light-sound Workshop (C. Latimer, M. Leonard y D. Crompton) de Londres desde 1967. Las experiencias más decisivas ha-

cia un ambiente intermedial y espectáculo total han recurrido a otros sentidos, en especial el oído y el olfato, a la integración de las diferentes percepciones, como se aprecia en las obras de J. Good-year, P. Matisse, L. Lyle, la exposición *El teatro mágico* de Kansas en 1967, etcétera.

Un grupo de artistas se ha centrado en el estudio de los *modos puros de aparición de la luz*. Entre otros, el Grupo Cero, A. Luther, los ambientes cibernéticos de Wen-Ying Tsai, el Tele-arte de Agam o los campos magnéticos de Takis. En todos estos casos se acentúa aún más la liberación de luz de todo material en el espacio y, con ello, la liberación del propio objeto.

El empleo de las técnicas más avanzadas, ya sea la cibernética, los rayos láser o la holografía, está influyendo poderosamente en los «ambientes» tecnológicos más recientes. Y éstos han roto de un modo progresivo con los límites impuestos por una galería o museo para inundar el espacio exterior o el espacio urbano. En el empleo de rayos láser u holografía, o ambos, han destacado, entre otros, algunos experimentos de EAT¹⁰, J. Stein, E. Knoop, G. F. Reuterswärd y G. Minkoff, J. Pethick, M. Benyon, grupo Intersystems, Centre for Advanced Study of Science in Art de Londres y otros¹¹. El grupo PULSA ha presentado una de las experiencias más ambiciosas en la aplicación de métodos cibernéticos a «ambientes» lumínicos. La *Instalación de luz y sonido* (1969) es el programa más amplio en el uso de componentes de computadores digitales y analógicos para producir configuraciones de luz y sonido.

¹⁰ Cfr. A. Report on the Art and Technology Program, Los Angeles Country Museum of Art, 1971, passim.

¹¹ Cfr. F. POPPER, *L'Arte cinética*, pág. 271 y sigs.; J. BENTHALL, *Science and technology in art today*, págs. 85 y sig.

⁹ Cfr. U. POLLONIO y otros, *Ricerca e progettazione*, págs. 176-181.

Estos diversos ambientes profundizan en la apertura de la obra y en la participación del espectador, que tiende cada vez más a convertirse en co-creador. Con los nuevos medios técnicos pueden lograrse efectos aparentemente deslumbradores. Pero, a decir verdad, no es posible hablar con excesivo optimismo de una participación del público a no ser en el marco de las posibilidades planificadas de antemano, pues realmente aquél no puede decidir sobre la forma ni el contenido, y mucho menos sobre el destino y función. El objeto sigue condicionando más al público que éste al objeto. La pretensión optimista sobre la libertad del espectador sólo es pensable desde la tendencia acrítica a la estetización del ambiente humano, sin interrogarse por otras cuestiones. La libertad altamente condicionada del espectador ha desencadenado, en el mejor de los casos, un mecanismo de *aprendizaje* más que de *creación* propiamente dicha.

Estos ambientes, a pesar de sus limitaciones, tienden a una superación de los objetos artísticos tradicionales. La obra deja de ser un objeto terminado para el mercado y pasa a convertirse en configuradora de un medio humano, orientándose hacia la obra de arte total, propugnada por Schwitters desde el *dadáismo*, o El Lissitzky desde el constructivismo. Pero por las condiciones impuestas objetivamente por el sistema de producción artística han seguido siendo, en su mayor parte, «ambientes» de obras de arte, y paradójicamente han continuado siendo consideradas obras de arte *aisladas*, movibles, es decir, subordinadas a la servidumbre acostumbrada.

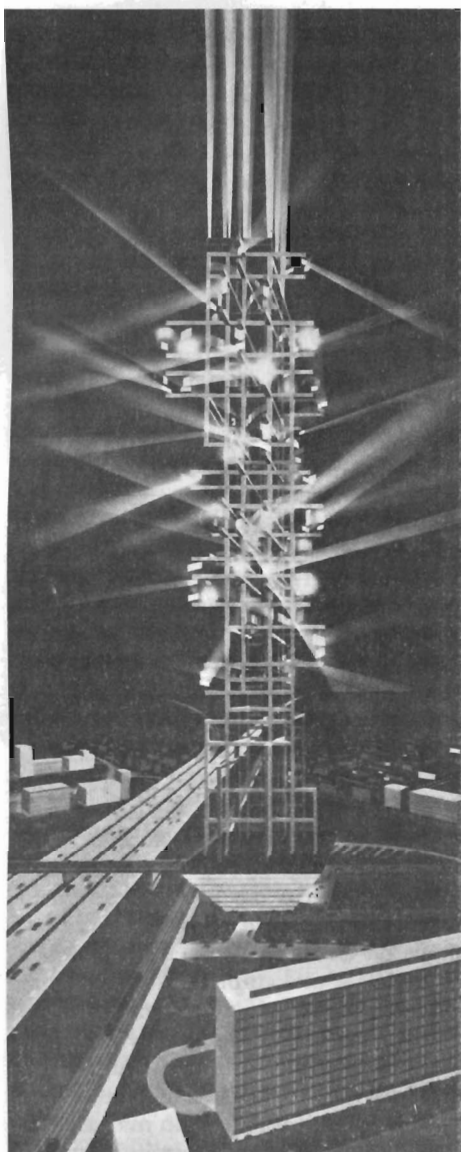
IV. AMBIENTES «IMPLICADOS» Y SU ESTRATEGIA TRANSFORMADORA

Tensando aún más la superación y discrepancia con las notas determinantes de la obra de arte tradicional, sobre todo de

la movilidad incondicional, algunas experiencias han abordado su inserción en la arquitectura y el urbanismo. Consecuentes con las premisas del arte «implicado», vuelven a suscitar pálidamente las propuestas constructivistas y productivistas de los años veinte. Y surgidas del ambiente tecnológico no puede sorprender que hayan denunciado con frecuencia un optimismo ingenuo y precipitado de la transformación radical del espacio urbano mediante el arte, sin preguntarse por su viabilidad en atención a las condiciones socioeconómicas o considerándolas de un modo excesivamente unilateral.

Las *fisicromías* de Cruz-Díez, generadoras de atmósferas cromáticas, se han aplicado a algunas obras arquitectónicas, así como a las obras hidrocineáticas de Kosice o los muros cinéticos de von Graevenitz. Han tenido gran resonancia propagandística las *Integraciones arquitectónicas* en aluminio de Vasarely en la Facultad de Ciencias de la Universidad de París (1966) o la *Tribuna Olímpica* de Grenoble (1969). Otros ejemplos notorios han sido los trabajos de Y. Agam para el Centro Cultural de Leverkusen, las paredes de cristal traslúcido de A. Luther, en Bochum (1971), etc. Diversas experiencias han partido del campo lumínico, como *La forma de la ciudad nocturna*, de G. Kepes, en la Trienal de Milán de 1968, o el ambiente lumínico para el teatro de Ingolstadt, realizado por Hausmann. Desde las perspectivas tecnológicas se han ofrecido sugerencias para una transformación más radical del espacio urbano. El ejemplo más espectacular ha sido la torre cibernético-lumínica de N. Schöffler¹². Y O. Piene ya preconizaba desde 1966 que los nuevos símbolos de la luz serían los nuevos monumentos de las ciudades, así como sus se-

¹² Cfr. *La Villa cybernétique*, París, Ed. Denôel, 1972.



N. Schöffer, *Torre luminica controlada cibernéticamente*, París, 1972.

ñales de tráfico. En 1969 realizaba en Cambridge su *Ballet de luz*, y en 1970, en Washington, su *Sky Ballet*.

Estas propuestas tratan de romper los canales institucionalizados de distribu-

ción e invadir el espacio arquitectónico e incluso urbano. En teoría, contribuyen a configurar la estructura del *contexto semiótico* de la ciudad, pueden devenir un punto de *densidad semántica*. Pero este movimiento inicial se ha visto entorpecido por la continuada *neutralización* formalista y pragmática. La obra no ha surgido de la necesidad de ser un signo, un acontecer, encarnador de una nueva época en atención a la dinámica de los movimientos sociales, como fue el caso palpable en Francia. La estrategia transformadora del espacio urbano, aquí propugnada, ha denunciado el marcado carácter «afirmativo» tecnocrático, reproduciendo el informativismo imperante en las tendencias aisladamente tomadas (lo que da lugar a las escisiones entre sintáctica y semántica y, aún más, entre la primera y la pragmática). Las ideologías artísticas tecnocráticas han surgido en el contexto social de la reciente evolución técnica y económica, por un lado, y la político-social, por otro. Así que pronto alcanzaron un reconocimiento oficial en los países más desarrollados del capitalismo tardío, cosa muy comprensible si tenemos en cuenta que, una vez superados los escándalos de la ruptura con los códigos artísticos informalistas dominantes, están muy próximas a los intereses del sistema. En especial, mucho más cerca de lo que se pensaba, de la *estética de la mercancía* en el sentido de configuración de la apariencia de la realidad, no de la misma realidad. Las obras han perdido su potencialidad simbólica en aras de una *pureza* que tiene mucho que ver con el proceso paralelo del desplazamiento del valor de uso de la mercancía hacia la utopía de la *mercancía absoluta*, mediadora de un placer puro gracias al atractivo de su apariencia. Admitiendo los valores específicos, propios de estas obras a nivel sintáctico, es evidente que desde una consideración pragmática la estrategia transformadora se ha limitado a servir a la *atractividad urbana*, sin po-

der incidir en el propio espacio urbano. En países como el nuestro se debaten aún en términos de superación de la mentalidad artística tradicional y se ven obstaculizados por todo tipo de trabas y dificultades, incluso en las conquistas más tímidas, pues su sola existencia sigue considerándose en muchos ámbitos como un atentado al arte inefable.

Sin embargo, no todas las propuestas de «ambientes» como estrategia transformadora se mueven en las coordenadas neoconstructivistas. Toda otra serie de experiencias (como *El Monumento al consumidor desconocido* [1967] para el Támesis de Londres, de C. Oldenburg; *La ciudad de portaaviones*, de H. Holllein [1964], o *Autopista alrededor de la Catedral de Colonia* [1967], de Vostell) ponen el acento, partiendo de sugerencias neodadaístas y «objetuales», sobre la *transformación*, es decir, la ampliación de la sensibilidad, buscando la liberación del hombre ¹³. El «ambiente» reproduciría de nuevo la tesis de la unión completa entre el arte y la vida, con el objetivo de transformar todo nuestro entorno en una obra de arte y sin plantearse excesivas reflexiones sobre las condiciones de su realización. En general, se han mantenido en los límites de las numerosas propuestas *utópicas recientes*. Y en esta línea se mueven también los proyectos de la *estrategia de la transformación* ¹⁴, atenta a una investigación metódica del medio ambiente, tal como podemos apreciar en las *Estructuras submarinas* (1972), de J. Claus ¹⁵, los proyectos de Haus-Rucker Co. (1972), de HA Schult (1972) y sus viajes arqueológicos en la actualidad, los proyectos de paisajes artificiales de F. Spinder, etc. Todas

estas diversas propuestas presentan rasgos utópicos, próximos a las tendencias arquitectónicas de tipo orgánico (Katavolos, P. Soleri, etcétera).

Junto a las diversas propuestas artísticas se extiende cada día más una concepción *intervencionista* sobre la *expansión del arte*, que considera como una función social la apropiación y cambio estratégico futuro de la realidad. En una sociedad futura, naturalmente aun sin una definición precisa, el arte será una parte del sistema social y cultural que afectará a todos los dominios como configuradora del medio ambiente, creando modelos y estructuras para el espacio urbano y ambiental. Aunque sean propuestas aún bastante confusas, avanzan hacia un replanteamiento utópico de una transformación del mundo real a través del mundo de las formas, apoyadas en las nuevas tecnologías. En general, los «ambientes» como estrategia planificadora pertenecen en muchos casos a las utopías arquitectónicas recientes (arquitecturas móviles, ciudades espaciales, sistemas de la ciudad, etc.) o a formulaciones teóricas o imaginativas, como es el caso del Grupo Archigram. Pero en estas propuestas la renovación de las formas del espacio urbano, suponiendo que lo permitiesen los modos de producción, no estaría ligada a los procesos pluridimensionales del cambio social, sino básicamente a la propia inmanencia formal o a sus premisas tecnológicas. Las diversas ideologías tecnocráticas utópicas parecen soslayar la coyuntura de un espacio urbano ambiental subordinado al espacio económico, resultado del descarrado valor de cambio del espacio por todos conocido. La estrategia transformadora del espacio urbano se simplificaría si en vez de pretenderla confiar a complejidades tecnocráticas, se comprometiese en una lucha por frenar la cinica especulación del suelo. Si el «ambiente urbano» es una relación social a ciertas formas artísticas, la innovación de estas for-

¹³ Cfr. W. VOSTELL, *Pop Architektur. Concept Art*, prólogo.

¹⁴ Cfr. KARIN THOMAS, *Kunst Praxis heute*, págs. 179 y sigs.

¹⁵ Cfr. J. CLAUS, *Planet Meer. Kunst und Umweltforschung Unterwasser*, Köln, Du Mont, 1972.

mas no puede venir unilateralmente del lenguaje de las mismas o de las consideraciones tecnológicas, sino de su vinculación a la transformación de una significación social y, en consecuencia, al proceso de cambio social, parcial o total, que la presupone.

La estrategia transformadora del arte se está extendiendo también al «ambiente» natural, a la propia naturaleza. Hoy día, en diversos medios artísticos, se habla de la *transformación estética del medio ecológico* como otro de los campos de la extensión del arte. A medida que parece el verdadero significado de la Naturaleza, el ambiente ecológico intenta su reconstitución, su *simulación*. La respuesta a este reto es la *ideología ecológica*, auténtica mística del «ambiente» natural. Por supuesto, se apoya en problemas reales que se han convertido en motivo de reivindicación social desde la contracultura y la «Nueva Izquierda» hasta situaciones literalmente insostenibles a nivel físico. Pero en cuanto se apoya en hechos concretos, evidentes, para transformarlos en técnicos, que encubren las ligazones con el modo social de producción, se opera un fenómeno ideológico engañoso. La ordenación del medio ambiente, convertida en ideología, se asemeja en sus formas más evolucionadas a una *mitología naturalista*, a una verdadera *ideología del patrón*, del deber ser abstracto, contrapuesto sentimentalmente a las necesidades socio-económicas del sistema vigente. Y a esta ideología pueden aliarse con asombrosa facilidad muchas de las propuestas artísticas de *extensión del arte* desde perspectivas tecnológicas u organicistas.

V. ESPACIOS LÚDICOS

Una de las secciones más interesantes de la Bienal de Venecia en 1970 fue la dedicada a espacios lúdicos y de relax. Algo similar ocurrió en la Documenta de Kas-

sel de 1972, en su departamento «*Juego y realidad*». El siglo XX nos tenía acostumbrados a algunas formas artísticas lúdicas: Macke, Chagall, Matisse, Dufy, Klee, Miró, etc. Pero siempre se trataba de formas ilusorias muy discutibles. Ahora, en cambio, las formas y los espacios lúdicos se entienden en el sentido literal y propio del término.

Desde Platón, pasando por Schiller, hasta C. Groos, E. Grosse y el psicoanálisis, conocemos la tendencia a relacionar la actividad artística con el juego, así como las suspicacias que esto ha suscitado. La relación arte-juego polariza en *dos posiciones críticas*: la primera considera el juego como uno de los aspectos fenoménicos con los que el arte se expresa. La segunda concibe el arte como uno de los momentos de la actividad lúdica del hombre. Pero en ambos casos subyace la premisa de que las dos actividades se ejercitan por el puro placer en el juego y en la creación, como satisfacciones en sí misma. Sólo el psicoanálisis elaboró una teoría del juego que los considera como una forma de conquista, de apropiación, y una actividad humana seria como otra cualquiera. En el arte, la producción de objetos lúdicos, con finalidad precisa didáctica o de goce estético, recurre a disciplinas que determinan su forma y contenido.

En los últimos años, H. Marcuse, reivindicando ciertas ideas de Freud, pero sobre todo reasumiendo la estética del juego formulada por Schiller, ha puesto al día esta dimensión, actualizada desde la práctica artística por las diversas propuestas lúdicas. Marcuse ha propugnado la *estética lúdica* al servicio de la política, en cuanto el juego puede liberar al hombre, y entiende la «dimensión estética como una especie de patrón para una sociedad libre»¹⁶. Esta dimensión es rei-

¹⁶ MARCUSE, *Versuch über die Befreiung*, pág. 48.

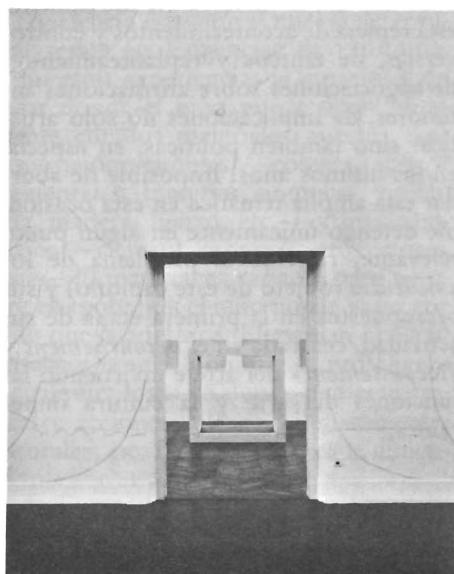
vindicada como un juego libre de la imaginación, con toda su carga de fuerza liberadora e impulsora de un nuevo principio de realidad. El impulso del juego, mediador y reconciliador entre el impulso sensual y el impulso de la forma, es el vehículo de esta liberación¹⁷. Sabemos que históricamente el surrealismo fue el movimiento más preocupado por abrir una brecha entre la separación entre trabajo y creación. Y la reflexión antropológica de Marcuse, apoyada en el principio individual de la revolución, en la fantasía y en la nueva «sensibilidad», estaba presente en el surrealismo. Este movimiento descubre que el juego es una psicoterapia tanto para el niño como para el adulto. El movimiento de la «*Internationale Situationniste*» se apropia, desde 1958, del lado más progresista del surrealismo (en especial de la reivindicación de la libertad total y los intentos de intervención en la vida cotidiana), redescubriendo a su vez el juego, la experimentación permanente de novedades y posibilidades lúdicas del futuro, no como un principio puramente estético sino de gobierno de la propia existencia¹⁸, con deudas a la tradición desde Schiller o a la moderna teoría del *homo ludens* de Huizinga¹⁹.

1. *Manifestaciones*. Las propuestas «situacionistas» no tuvieron tanta repercusión como se podía esperar en el campo de las experiencias concretas, sobre todo en el momento de su aparición. Con el transcurso de los años han sido uno de los principales estímulos de reivindicaciones lúdicas posteriores o generalizadas. En las experiencias recientes, el elemento lúdico está presente en nu-

merosas ocasiones. Menos como algo explícito que como una especie de *nueva ideología ambiental*, se aprecia en diferentes tendencias, distanciadas entre sí, y referidas a la introducción del azar, ampliación de la fantasía y nueva «sensibilidad». Asimismo ha alcanzado relevancia en algunos aspectos de los «ambientes psicodélicos», de los «cinético-lumínicos» o del «happening». Las experiencias centradas explícitamente en el problema lúdico se han manifestado en diferentes direcciones.

La fe entusiasta en la tecnología era combatida ya a finales de los años cincuenta desde las perspectivas del automatismo surrealista y tachista por el pintor *Hundertwasser*, entre otros. Del tachismo europeo procede precisamente la «*Internationale Situationniste*» (1958), constituida por antiguos miembros del grupo *Cobra* (Constant, A. Jorn) y de la fusión del «*Lettriste Internationale*» y de la «*Union Internationale pour une Bauhaus Imaginiste*». En el propio grupo *Cobra* se venían discutiendo problemas

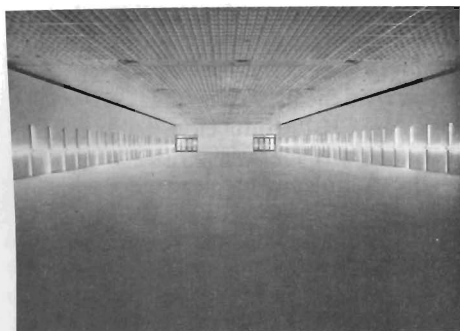
Sol LeWitt, *instalación ambiente*, 1972.



¹⁷ Cfr. MARCUSE, *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral, 1968, págs. 176-7; 164-84.

¹⁸ Cfr. *Internationale Situationniste*, núm. 1, junio (1958), págs. 9-10; núm. 2, December (1958), págs. 32-34.

¹⁹ Cfr. *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.



Dan Flavin, *Ambiente*, 1973.

sobre el arte en los niños y en los pueblos primitivos, la espontaneidad creativa y otras cuestiones de la extensión del arte y de la actividad creadora. La Internationale Situationniste (G. E. Debord, M. Dahou, G. Pinot-Gallizio, M. Wyckaert, A. Jorn, Constant, Sturm, Kotanyi, R. Vaneigem, R. Viénet y otros) inicia sus actividades bajo la noción de «*situation construite*», definida como el «momento de la vida, construido concreta y deliberadamente por la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos»²⁰. De 1958 a 1969, la historia del movimiento está repleta de acontecimientos y controversias, de tanteos y replanteamientos, de negociaciones sobre afirmaciones anteriores, de implicaciones no sólo artísticas sino también políticas, en especial en los últimos años. Imposible de abordar esta amplia temática en esta ocasión, me detengo únicamente en algún punto relevante, referido al problema de los *ambientes* (objeto de este capítulo) y sus presupuestos en la primera etapa de su actividad, centrada en el *détournement* y «*Dépassement*» del arte e invirtiendo las funciones del arte y la cultura imperantes.

Las propuestas finales de la superación del arte, tal como se conoce en sus formas tradicionales, desembocan en el ambiente y el urbanismo generalizados. La instauración de ambientes favorables a la creación colectiva de tipo nuevo, en donde la «construcción de una situación es la edificación de un microacontecimiento transitorio y de un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas. Ella es inseparable de la construcción de un ambiente general relativamente más durable en el urbanismo unitario»²¹. No es ninguna casualidad la recuperación de tradiciones manieristas como, por ejemplo, la del *laberinto*, uno de los arquetipos de las artes en el espacio, modelo de lo que se empieza a llamar la «*topoestética*». A esto respondió la propuesta de 1959 en el Stedelijk Museum de Amsterdam: la transformación de algunas salas en laberinto desde una concepción del mundo como laberinto²². El objetivo final era el *urbanismo unitario*, una especie de «ambiente implicado» y la teoría del conjunto de artes y técnicas concurrentes a la construcción integral de un medio en ligazón dinámica con experiencias del comportamiento y de la creatividad lúdica. El urbanismo unitario se convierte para ellos en la base indispensable del desarrollo de situaciones como juego y algo serio de una sociedad más libre. No es una doctrina urbanística, sino más bien una *crítica del urbanismo*; apenas existen proyectos y, menos, realizaciones. Los únicos existentes, la *Nueva Babilonia* de Constant, son de dudosa ortodoxia²³ y fueron realizados cuando su autor había abandonado el grupo. La *Nueva Babilonia* atiende al *espacio social* como tema central. En ella el vivir se identifica con el ser creativo de las masas,

²⁰ *Définitions*, en *Internationale Situationniste*, núm. 1 (1958), pág. 13; edición completa de la revista en Amsterdam, Van Gennepe, 1972.

²¹ *Ibid.*, pág. 32.

²² Cfr. *Internationale Situationniste*, núm. 4 (1960), págs. 5-7.

²³ Cfr. *ibid.*, núm. 9 (1964), pág. 3.

con el ambiente creado por el *homo ludens*, con la obra de arte total y comunitaria, síntesis de la misma sociedad como obra de arte.

Desde perspectivas menos ambiciosas, el portugués Costa Pinheiro ha trabajado en proyectos ambientales lúdicos. Su *Citymobil* es un proyecto en el que la ciudad es transformada por sus habitantes, dando la oportunidad de jugar con elementos móviles para excitar la fantasía colectiva²⁴.

- La segunda modalidad lúdica está representada por todas aquellas experiencias que profundizan en la superación de la contemplación pasiva, en los diseños de objetos industriales realizados con pretensiones didácticas, en la creación de objetos y situaciones lúdicas, previa descontextualización y reestructuración de elementos preexistentes, como se vio en la exposición *Arte como juego-juego como arte*, de la Bienal de Nuremberg en 1968. Con esta modalidad se relacionan también las obras cinético-lumínicas, en donde se aboga por un contacto de tipo manual o perceptivo sensorial global, como se advierte en obras aisladas de Agam, Alvin, Le Parc, O. Piene, Verdane y Luis Lugán y Ramón de Soto, este último dedicado desde 1973 a problemas pedagógicos. P. Reich, mediante el empleo de la tabla de juego *Zahlen-Kipp* (1970), lleva a cabo una integración de juego, estética y matemática. En muchos casos, la sorpresa y el juego son las categorías predominantes respecto a la activación del espectador, sobre todo desde la citada exposición de *Cinetismo, espectáculo y ambiente*, de 1968, con la participación del grupo italiano (Boriani, Colombo, Mari, etc.), el grupo suizo Y (Duarte, Fischer, Tanner), el *Space limited*, el *Atelier de Recherche* parisino

(J. Hermann, C. Valette, P. Lemaire) o el Grupo Lúdico (D. Roditi, X. de la Salle, S. Koszel). Estos grupos son cada vez más conscientes de las implicaciones y mediaciones sociales de su práctica y favorecen la liquidación del sistema cultural vigente.

Por último, toda una serie de experiencias se están orientando al instinto lúdico del hombre, en especial de los niños. Ha destacado el grupo *Keks* —arte/didáctica/cibernética/sociología—, formado por profesores y estudiantes, operante hacia 1970 en Nuremberg y Munich. En la Bienal veneciana de este mismo año causó gran interés su «espacio activo para la acción didáctica», donde la relación arte-público no pretendía tanto intensificarse como integrarse en un proceso de modificación regulado por la acción: análisis de la eficacia del arte sobre el público, activación de los niños a través de la acción, destrucción del comportamiento consumista y, por último, documentar toda actividad a través de la imagen y de la palabra, teniendo como finalidad la reflexión crítica²⁵. Esto tiende a una reestructuración de la relación arte-didáctica y la acción crea en la conciencia estructuras nuevas determinadas por las exigencias de cada uno.

En estas experiencias el espacio es un lugar donde el niño puede obrar libremente con los materiales puestos a su disposición: simples —colores, formas elementales, materias sintéticas, nylon, tela, madera, hierro, etc.— y más complejos —ciclostil, monitor, proyectores, etc.—. El material es variado, pero siempre es «pobre» y el niño puede hacer con él lo que le apetezca. El espacio no se limitaba a la sala, sino que se prolongaba a cualquier lugar en donde pudieran realizarse acciones: plaza, calle, ambientes naturales, etc. La insistencia en la dimen-

²⁴ Cfr. COSTA PINHEIRO, *Imagination und Ironie*, Höhr-Grenzhausen, Starzewski Verlag, 1970, págs. 70 y sigs.

²⁵ Cfr. APOLLONIO y otros, *Ricerca e progettazione*, págs. 239 y sigs.

sión activa tiende, como en otras experiencias artísticas, a superar la tradicional escisión creación-recepción, estimulando la *potencialidad formativo-artística* de toda persona. Se trata de crear situaciones de estímulos a través de una sistematización del material y de posibles acciones sobre las cosas. Son decisivas la acción y posición respecto a sus compañeros y la exigencia de participación. Ambas remiten a relaciones lúdico-creativas, instauradas entre el niño y el material. En la documenta de Kassel de 1972, toda una sección estaba dedicada a *Juego y realidad*²⁶, teniendo como punto de partida una concepción pedagógica del juego, la hostilidad del medio ambiente a los tiempos o espacios lúdicos del niño y la crítica social a la actual manipulación de los juegos y juguetes infantiles.

Las bases pedagógicas de todas estas experiencias están tomadas de las investigaciones de Freud, Klein, Piaget y su escuela. En todas ellas se subraya la dimensión activa, libre en la relación del niño al adulto, con objeto de que la educación sea un proceso de autoformación. Esto permite una manifestación de la personalidad y de la espontaneidad sin imposiciones autoritarias. En segundo lugar, trabajando con materiales «*po-bres*», se da un amplio margen a la destrucción de lo realizado, como posibilidad de experimentar momentos de antítesis y diversas opciones, en procedimientos no muy distantes del arte «objetual». Ya señalé que el arte infantil es una de las recuperaciones antropológicas actuales (Cap. I de esta parte). Por último, se pretende dilatar no sólo la experiencia lúdica, sino todas las actividades estructurales y formativas del niño. Recientemente se están intensificando las experiencias sobre «*acciones lúdicas*» y

situaciones de aprendizaje, concebidas como proyectos de educación estética, como demuestran H. Mayrhofer y W. Zacharias en 1973²⁷. En la «acción lúdica» del grupo se elaboran *nuevos modelos* de aprendizaje y se desarrolla espontáneamente una necesidad de comunicación que exige y practica una conducta social. Creo que en el marco de las limitaciones objetivas existentes, éste es uno de los campos más sugestivos de la creatividad. Muchas de sus propuestas sintonizan con las prácticas del arte objetual y, sobre todo, del reciente «*arte de acción*». Numerosos artistas empiezan a percatarse de las posibilidades abiertas en este decisivo campo que requiere, sin lugar a duda, trabajos interdisciplinarios.

2. *Paréntesis sobre «arte y juego»*. La referencia a los espacios lúdicos remite a dos hechos. Por un lado, este reciente interés por los problemas de la educación y práctica estética o artística infantil está ligado a los posibles desarrollos de la creatividad y a las concepciones del juego desde perspectivas pedagógicas y estéticas. Por otro lado, la concepción artístico-teórica del juego se está convirtiendo en una de las premisas de numerosos movimientos: happenings, arte de comportamiento, acciones, arte procesual, etc., que iremos analizando más adelante. *En ambos casos pienso que estas experiencias son de las más fructíferas de la actualidad y prometedoras en la recuperación del valor de uso de la obra artística*. Sin embargo, aquí me interesa hacer unas observaciones menos en términos de experiencias concretas que en los de la *nueva ideología ambiental lúdica*, vulgarizada en ciertos círculos artísticos extraños y propios en dispersas manifestaciones. No trato de entrar en discusión

²⁶ Cfr. Catálogo de *Documenta de Kassel*, 1972, págs. 10, 1-10-14.

²⁷ Cfr. G. GRÜNEISL, H. MAYRHOFFER y W. ZACHARIAS, *Umwelt als Lernraum. Organisation von Spiel- und Lernsituationen. Projekte ästhetischer Erziehung*, Köln, Du Mont Schauberg, 1973.

con las aportaciones dignas de atención ni mucho menos negarlas, sino de atender a sus *derivaciones maximalistas*, que tienen que ver poco con experiencias concretas y afloran cuando menos se espera, a las razones de su reproducción y la ideología en la que se apoyan.

Una nota común a ciertas concepciones sociológicas, pedagógicas o psicosociales, y aún más a las artísticas, es que el juego tiene lugar fuera de las condiciones existenciales reales y que, por tanto, para reproducir obras de arte es preciso abstraer de la realidad cotidiana profana. En la concepción teórico-artística imperante el juego está muy vinculado a la expresión libre, sin ligazones. El juego se convertiría en la forma sin objetivo, ni finalidad, en el comportamiento humano más elevado y fundado en sí mismo. La creación de la obra deviene una actividad lúdica, desligada y enfrentada al trabajo. La autorrealización del hombre, el desarrollo libre de su personalidad sólo sería posible en el juego como algo opuesto al trabajo. La tensión se establece entre el juego y el trabajo, entre la vida real y la ideal, entre el reino de la necesidad y el de la libertad.

La referencia a las diversas *manifestaciones lúdicas* replantea la afirmación de Schiller, expresada con los términos clásicos de la belleza: «El hombre sólo debe jugar con la belleza y debe jugar solamente con la belleza»²⁸. Pero en el propio Schiller este concepto no es un hecho de la vida ni una simple forma de la fantasía, sino un pensamiento que debe ser realizado primeramente, es decir, un *ideal*. Con anterioridad acababa de decir que el hombre «juega con la belleza. Ahora bien: aquí no debemos pensar en juegos que están en curso en la vida real... En la vida real buscaríamos en

vano la belleza de la que hablamos aquí». La contraposición de Schiller entre lo *real* y lo *ideal* nos hace sospechar que la creación artística de estructuras lúdicas está determinada por una serie de problemas inherentes al equilibrio hombre-sociedad. El arte en este contexto o bien es un reflejo de la realidad existente o una anticipación —el *ideal*— de lo que aún no existe. Todo depende de su realizabilidad en la vida real o de que deba acudir a otra realidad independientemente del mundo cotidiano. La contraposición realidad/ideal, implícita en Schiller, reaparece en los ambientes y concepciones lúdicas y se fundamenta en una experiencia histórico-social concreta que obstaculiza la realización del ideal.

En la actualidad, las propuestas lúdicas pueden tener tanto un *carácter anticipatorio* —como utopía de la libertad en términos de E. Bloch y consciente de sus límites y contradicciones— como ser una *ilusión* tomada de un medio maximalista y, por ende, convertirse con facilidad en una *manipulación estética*. El desajuste y separación entre el trabajo y el juego (como productividad totalmente libre y vehículo de liberación universal) no obedece a la naturaleza abstracta del trabajo o del juego, sino a unas relaciones históricas muy concretas: la organización social actual, el carácter del trabajo no permite en general el desarrollo del juego, la actividad artística es privilegio de minorías, así como el carácter mercantil de sus productos. Como consecuencia, la experiencia artística, tematizada como lúdica, arrastra consigo una contradicción entre la belleza y la vida real, como diría el propio Schiller. Los espacios y cualquier otra actividad lúdica apuntan a lo estético y artístico como *forma posible* de una sociedad libre. Pero una sociedad del *ludismo total* sólo puede concebirse y existir cuando hayan sido superadas las contradicciones de la «vida real». De este modo, lo *estético se identificaría sin estridencias con la vida*. La

²⁸ SCHILLER, *Über die ästhetischen Erziehung des Menschen*. Carta 15, *Schriften zur Philosophie und Kunst*, München, W. Goldmann, 1959, pág. 197.

transformación de esta vida real schilleriana no es proceso que discurre automáticamente, sino una acción consciente de los hombres en su praxis social. El arte descubre de este modo elementos de una sociedad nueva en el seno de la antigua, se convierte en una *figura tendencial* hacia el pleno desarrollo de las fuerzas productivas de la fantasía, centrada no tanto en la creación objetual aislada como en la ordenación de los ámbitos de existencia. No sólo los espacios y manifestaciones lúdicas sino los ambientes en general denuncian una *tendencia* a una configuración de la praxis colectiva de la producción material y psíquica del entorno, del medio ambiente. La realidad se convertiría en una obra de arte y el arte sería una *fuerza productiva* de la transformación cultural y material. Sería, como ha dicho Marcuse, «un factor integral en la configuración de la cualidad y en la apariencia de las cosas, de la realidad, de la forma de vida. Esto implicaría la superación del arte: el fin de la separación de lo estético y lo real, así como el fin de la unión comercial del negocio y la belleza, de la explotación y de la alegría»²⁹.

La práctica artística lúdica sólo tendrá un sentido en la actualidad si intenta realizar una *mediación* entre vida real/ideal, trabajo/juego, en el presente momento histórico, si es consciente de sus condicionamientos y de su carácter anticipatorio, no como la aspiración global, a no ser que la *ilusión* sea considerada como

la verdadera realidad. En la *ideología ambiental* el concepto de juego no suele atender a las condiciones existenciales reales, abstrae de la realidad cotidiana profana de las masas, opera como si se hubiera producido ya una superación del reino de la *necesidad* por el de la *libertad*. Esta actividad, si no está atenta a las mediaciones, se convierte con facilidad en algo enfrentado al trabajo y puede llegar a atribuir una función política a la *liberación lúdica*, sin preocuparse en exceso, a veces nada, de las trágicas condiciones objetivas de la colectividad bajo las actuales relaciones de producción. Olvidando esto, la supuesta reconciliación revolucionaria entre arte y vida deriva hacia un problema formal, y la supuesta revolución estética de la nueva sensibilidad acaba por encubrir la realidad de una verdadera contrarrevolución social. Este sería el sentido *ideológico*, subyacente a ciertas experiencias y concepciones, sobre la *estética lúdica al servicio de la política*, un sentido opuesto a las intenciones originarias, pero que se desprende lógicamente de sus propias ambigüedades o maximalismos. Sólo tras la superación del reino de la necesidad y el paso a un sistema sin contradicciones clasistas lo lúdico ocupará un lugar destacado como *categoría antropológica de la libertad*, tendría satisfacción el *entusiasmo utópico* que encontró ya en el propio Marx su fundamentación materialista³⁰.

²⁹ MARCUSE, *Versuch über Befreiung*, pág. 54.

³⁰ Cfr. *Textos sobre la producción artística*, pág. 99.

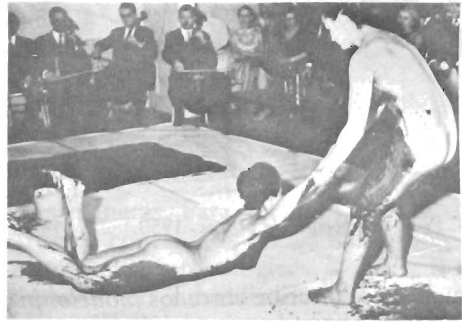
Arte de acción: happenings, fluxus y el accionismo

Los intentos apuntados, referidos a la superación del arte tradicional mediante la declaración de la realidad en arte y su ampliación en los «ambientes», desembocan en la *acción* en el espacio, en los «*happenings*». El propio Kaprow los considera una derivación del «ambiente». Fundamentalmente son lo mismo: los lados pasivo y activo de un único cuño, cuyo principio determinante es la *extensión*¹. Y aunque es precipitado hablar de un desarrollo rectilíneo y, sobre todo, causal (collage-assemblage-ambiente-happening), es indudable que se inserta en una tradición de acontecimientos que recurren a los procesos composicionales del *collage*. Naturalmente, no se trata de «collage» como técnica limitada, sino en el sentido amplio explicado, referido tanto a fragmentos u objetos de la realidad natural o artificial como a acciones o personas.

I. EL HAPPENING Y SUS DETERMINACIONES

El *happening* —acontecimiento—, forma privilegiada del neodadaísmo, es

¹ Cfr. A. KAPROW, *Assemblage, environments & happenings*, pág. 184.



Y. Klein, *Antropometrías de la época azul*, 1960.

una prolongación lógica de los «ambientes», tal como acabamos de señalar. Si en estos últimos los objetos se escenificaban como realidad objetual, en el «*happening*» se convierten en un elemento constitutivo de la acción. De esta manera la escenificación se extiende a una acción, con objetos de la realidad, que es proclamada un acontecimiento artístico. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no experimentan una estructuración artística consciente. El «*happening*» responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción. En conse-



J. Pollock, *Acción de pintar*, 1950.

cuencia, se inscribe entre los *modelos intervencionistas de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento*.

- 1. *Precedentes históricos*. Los precedentes lejanos se remontan a la tesis general de la anulación de distancias entre lo estético y real, a la declaración dadaísta de la realidad en obra de arte. Pero la prehistoria concreta se gestó entre 1950 y 1958. El estímulo proviene del trabajo musical de John Cage, que desde hacía algún tiempo venía utilizando tanto el azar como los sonidos «no artísticos» (Conciertos en *Black Mountain*, Collage, 1951/52). En 1959, en la Galería Reuben de Nueva York, tuvo lugar el primer «happening» de Kaprow, titulado posteriormente: *18 happenings in 6 parts*. Se trataba de elementos combinados de

los diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la demostración. Se realizó al mismo tiempo en tres espacios y seis partes sucesivas. Así se produjo la estructura departamental en donde no existía un intercambio lógico entre las partes, sino que actuaban separadas. A Kaprow le preocupaba la creación de un espectáculo que conjugase elementos más diversos con la intensidad de la acción vivida. Lo plástico, acústico, visual, etc., tienden más a la *acción* que al fundamento y producto terminado. En este sentido, el happening ha proseguido experiencias de la *pintura de acción* y del automatismo de Pollock, de quien Kaprow se siente deudor. Es preciso señalar la relevancia de la «action painting» no tanto en sus propuestas ex-



A. Kaprow en la preparación del espacio para *18 Happenings en seis partes*, octubre, 1959.

plicitas como en las implícitas, que son las que se han mostrado más fructíferas. Sabemos que para Pollock importaba más la *acción pictórica que el producto terminado*; el acto de la acción pasaba cada vez más al primer plano. La proximidad de las dos experiencias afecta a las notas de *reducción* (de códigos tradicionales en el abandono de la pintura por el happening) y de *expansión* (superación de los mismos) por relación al principio formal. Y se advierte una diferencia espacial: mientras la «action painting» elimina de raíz la capacidad crítica de reflexión (tanto en el creador como en el espectador) como factor determinante del acontecimiento, el «happening» y el arte de acción activan tanto la imaginación como la potencia crítica de reflexión.

Respecto a la interferencia *pop-happening* se acusa en las obras de Oldenburg o Dine, quienes convierten a los objetos en protagonistas tan relevantes como los actores humanos. El objeto ha desempeñado gran importancia en el «happening».

2. *Definiciones del «happening»*. Este género ha sido definido de diferen-



J. Dine, *Happening Car Crash*, noviembre, 1960.

tes maneras. Para Kirby es «una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en compartimentos»². Para Lebel «es ante todo un medio de expresión plástica. Al colocarse físicamente a la pintura *en* (y no a la manera de Pollock, por encima de) su verdadero contexto subconsciente, el happening efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento»³, o «el happening es un arte plástico, pero su naturaleza no es exclusivamente «pictórica»; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social-dramática, musical, política, erótica, psicoquímica»⁴. Su estructura general es un «medio mezclado» (*mixed-media*), una síntesis interdisciplinar de

² Cit. por PELLEGRINI, *Nuevas tendencias en la pintura*, pág. 238.

³ LEBEL, *El happening*, pág. 49.

⁴ *Ibid.*, págs. 73-74.

configuración espacial «ambiental», arte objetual, sonido, proyecciones filmicas o diapositivas, teatro, acción, etc. Como ha señalado con razón J. Claus⁵, es el punto de intersección de tres medios: *plástico-visual, musical y teatral*, predominando en cada caso una faceta. Algunos, como el propio Kirby, lo relacionan con una nueva forma del teatro bajo la influencia de los escritos de A. Artaud. Desde luego, no es pensable sin la influencia surrealista, sobre todo, del teatro de la «crueldad» y de su investigación de los efectos psíquicos del «shock» por la crueldad absurda. Y en este sentido afecta en primer lugar al espectador por el shock provocativo. Pero su carácter compartimental le diferencia de la «acción» teatral, pues en el «happening» no se escenifica una acción, sino que más bien es una escenificación del material complejo, como *collage del material*, donde se introduce también el movimiento y la acción humana.

3. *Composición del happening*. En su variedad, cuya descripción no es posible aquí⁶, pueden observarse unas notas suficientemente elásticas que definen con más precisión esta práctica.

Por lo que afecta a su estructura es una

forma abierta, sin un comienzo, un medio y un final estructurados. Para Vostell no existe una determinación, pero puede hacerse un *plan*, seguirse ideas que pueden ser vivenciadas por el público e incluso realizarse un esbozo tipográfico del ambiente, un psicograma⁷. De este modo se prepararía una especie de guión, donde se formularía la idea de la acción, pero cuyos detalles quedarían reservados a la evolución ulterior. Muy unido al problema de la estructura está el de la *materialidad*. Kaprow ha dicho a este respecto: «La fuente de temas, materiales, acciones y las relaciones entre ellos deben derivarse de cualquier lugar o período, a excepción de las artes, de sus derivados y de su medio ambiente»⁸. Así pues, cualquier cosa, objeto, fragmento o momento de una acción puede devenir material a configurar. Y aquí se ve proclamada la tesis de la realidad declarada arte y una tendencia a evitar todo medio artístico tradicional con la intención de desarrollar un nuevo lenguaje con sus propias peculiaridades: golpear un metal o madera, el sentarse, los efectos de luz, subir o bajar una escalera; cualquier estímulo sensible de un acto cotidiano puede devenir material. Así, por ejemplo, en *Funeral del antiproceso*, de Lebel, se recurre a un globo hinchado, la acción de romper paneles de cartón o de papel, las luces eléctricas, los utensilios de un funeral, una página del Marqués de Sade, etc. En otros casos podrán ser objetos, como máquinas, neumáticos, ruedas, muñecos, confites, anillos de boda, cinturones, cortinas o personas, animales etcétera.

En cualquier caso, la composición no obedece a los formalismos tradicionales, sino que la forma emerge de lo que per-

⁵ Cfr. *Kunst heute*, pág. 210.

⁶ Entre los happenings han destacado, casi todos entre 1960-1965: *18 happenings in 6 parts*, *A spring happening*, *A service for the Dead*, *The Courtyard*, de A. KAPROW; *The Car Crash*, *The Smiling workman*, *The shining Bed*, de J. DINE; *World's fair II*, *Injun*, *Foto-Death*, de OLDDENBURG; *Ceremonia del funeral del antiproceso*, *Para exorcizar el espíritu de catástrofe*, de LEBEL; *Cityrama 1*, *No: life as a picture-picture as life*, *You*, *Im Ulm, um Ulm und Ulm herum*, de VOSTELL, etc. Han realizado happenings, además de los citados, J. BEUYS, G. BRECHT, B. BROCK, R. FILLIOU, YOKO ONO, NAUM JUNE PAIK, R. RAUSCHENBERG, C. SCHNEEMANN, R. WATS, ETC. Cfr. KAPROW, I. c., pp. 209-339; J. J. LEBEL, *El happening*, pp. 81 ss.; J. BECKFR/W. VOSTELL, *Happenings*, passim; *Happenings & Fluxus*, *Materialen*, Kunstverein de Colonia, passim.

⁷ *El arte del happenings*, en *Happening*, pág. 409.

⁸ *Assemblage, environments & happenings*, pág. 189.

mite el material, en la tradición del «principio collage». «La composición del happening, dice Kaprow, procede exactamente como en el «assemblage» y los «ambientes», es decir, se desarrolla como un collage de sucesos con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios»⁹. La reafirmación del principio del «collage» es contundente. La composición, pues, depende de los materiales y en realidad apenas se distingue de ellos; sus asociaciones y significados engendran las relaciones del happening. En el espíritu dadaísta, las transformaciones se llevan a cabo mediante el *cambio*, la *yuxtaposición* y el *azar*, a través del espacio y del tiempo.

La estructura abierta, indeterminada y espacio-temporal denuncia su inadecuación al marco clásico de las instituciones culturales, galería o museo. El happening ha sido otro de los intentos de romper con la mercantilización del producto artístico aislado, con el privilegio indiscriminado de especular con el valor de cambio. Incluso algunos de sus protagonistas han protestado más de una vez contra el «happening» por encargo, tal como se ha practicado en universidades, en especial en USA. Respecto al espacio, desde 1962 tiene lugar también en lugares «encontrados» de antemano, apropiados por sus estímulos sensibles, acústicos, visuales, hápticos, etc., como por ejemplo, la tienda, los almacenes o al aire libre (*House-hold*, de Kaprow; *You*, 1964; o *No*, 1963, de Vostell). La representación ha tenido lugar a veces en varios locales, distantes y cambiables, con objeto de luchar contra el carácter estático de la acción teatral tradicional; e incluso en diversas ciudades: Nueva York, Luxemburgo, pasando por otras ciudades. Vostell, en 1963, por ejemplo, realiza un happening ambulante en Colonia, *Cityrama*. Asimismo, el *tiempo* es variable,

discontinuo y no depende tanto del desarrollo regular como del carácter de los movimientos en el marco ambiental del espacio. Importa, sobre todo, el tiempo real vivenciado. «El tiempo del happening, dirá Lebel, es un tiempo «fuerte», sagrado, mítico, en el curso del cual nuestra percepción, nuestro comportamiento, nuestra identidad misma es modificada»¹⁰.

4. *Ampliación de la percepción.* El «happening» se ofrece como un estímulo, no fija definitivamente el curso de una vivencia, sino que provoca una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia, suscita una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales de la experiencia perceptiva y creativa. Un primer momento de su creatividad estibaría en un *aprovechamiento consciente* de los materiales predados, de los mecanismos estimulantes y el recurso a sus efectos de sorpresa. Superada la irritación inicial, se despierta un segundo momento: el *distanciamiento*¹¹, una especie de acto de emancipación de lo que ocurre ante el espectador a través de una reflexión independiente que cuestiona la irritación experimental. El comportamiento convencional y lo presentado por el happening pueden entrar en conflicto. El «happening» se convierte en acontecimientos «casuales», improvisados en una vida cotidiana monótona, en algo inesperado en un mundo dirigido por las expectativas calculadas.

Creo que el «happening» no puede comprenderse en términos de agrado o desagrado, sino en el marco de una iniciación a una *autoactividad práctica* y a una *concienciación del individuo*; a un *entrenamiento práctico de la conciencia* a través de la activación de una observa-

⁹ *Ibid.*, pág. 198; Cfr. págs. 190 y sigs.

¹⁰ LEBEL, *El happening*, pág. 47.

¹¹ Cfr. K. THOMAS, *Kunst, Praxis*, págs. 15-16.

ción que intenta liberarse de los prejuicios habituales, de los condicionamientos, de las intencionalidades (en un sentido fenomenológico) *socializadas* de nuestra percepción y comportamiento. Por este motivo, algunos protagonistas han subrayado la recuperación y *ampliación de la percepción*, «problema clave del arte contemporáneo», en palabras de Lebel, pues «la renovación e intensificación de la percepción ha llegado a ser la cuestión más urgente del arte contemporáneo»¹². La ampliación perceptiva, dirigida a varios sentidos, se conjuga con la liberación del funcionamiento de la extensión de las actividades creadoras. El hecho de que la autoactividad estimulada sea crítica o emancipatoria en un sentido más o menos radical depende de la naturaleza del happening. No provoca el mismo resultado un happening formalista que uno político o ritual.

Por respecto a los contenidos, la práctica de numerosas experiencias, en especial de las americanas, no se preocupó en un primer momento de ellos. La yuxtaposición y las combinaciones de los diversos elementos, propios de su estructura, configuran significados que normalmente no están asociados con tales cosas. Sin detenerse en los significados puros de cada elemento, potencia su nuevo contexto en la multiplicidad de asociaciones inesperadas. No obstante el happening no se ha centrado tanto en la presentación de contenidos explícitos como en la exploración de mecanismos de comportamiento, en las posibilidades de una conciencia abierta que reivindica ámbitos de decisión personal. Pero tanto la conquista de la autoiniciativa en el creador y en el espectador como la ruptura con las convenciones del comportamiento, que convierten al participante del happening en configurador de un *acontecimiento creativo* de improvisa-

ción, permanecen en el ámbito neodadaísta de la apropiación objetual de la realidad y de la provocación del arte. Con relación a esta tradición neodadaísta del arte objetual, Kaprow relacionó en 1964 el *carácter efímero* del happening con la «obsolescencia planificada de nuestros productos industriales, de nuestra estructura social permanentemente en movimiento, del cambio permanente y la inseguridad en el dominio político; todos estos procesos transforman en gran medida nuestros patrones y nuestra vida»¹³. No obstante, una parte del movimiento happening y su pretensión de potenciar el arte como acción consciente mantienen escasa relación social con el individuo. En este sentido ha sido con frecuencia una cuestión formal, muy restringida al propio campo del arte, a pesar de sus propuestas de integración arte-vida. Las acciones no sólo han estado aisladas estructuralmente entre sí, sino que lo han estado también de la realidad, reducidas al dominio reconocido del arte.

La ampliación de la percepción y sus implicaciones están muy ligadas a la concepción del papel del *espectador*. Este desaparece, en cuanto tal, para integrarse en la acción con una respuesta total, pues de otro modo dejaría de ser un happening para acercarse al teatro. El espectador debe conocer el esquema, pero no precisa de un talento de actor profesional. Los happenings «íntimos» han sido en cierto modo una contradicción y en general una excepción. Y los diversos autores coinciden en afirmar que el espectador se convierte en una parte de la obra, e incluso que no hay actor ni público, pues cada participante desempeña a la vez ambos cometidos. Becker, refiriéndose al público, dice que «el superar su pasividad y comprender la obra artís-

¹² *El happening*, págs. 45 y 60; Cfr. 25, 46.

¹³ KAPROW, *El arte del happening*, en Becker/Vostell, *Happenings*, pág. 408.

tica como algo que tiene necesidad del espectador para su realización y que, al mismo tiempo, la obra le capacite para llegar a través de su presencia al conocimiento, a la conciencia, a su yo más profundo, es una intención del happening¹⁴. No obstante, las diferencias entre autor y público no se han borrado nunca totalmente, aunque sólo sea porque el autor lanza las primeras iniciativas. Pero, por otro lado, sin la participación exigida por la propia estructura del medio, el happening se convierte en algo sin sentido, muerto.

Por último, una de las afirmaciones más reiterativas es la integración, la *fusión del arte y de la vida* , la fluidez de sus fronteras e incluso la desaparición de sus diferencias. Acentúa una propuesta que aflora constantemente en las diversas vanguardias desde el dadaísmo, futurismo, constructivismo y surrealismo. Ahora bien, las dificultades por precisar su contenido comienzan cuando se discuten las implicaciones de ambos términos. Precisamente, tomando como punto de partida este criterio, es posible distinguir tres tendencias.

II. TENDENCIAS: AMÉRICA Y EUROPA

1. El happening, como hemos visto, tiene sus orígenes y primeras manifestaciones en América. Su contexto e inspiración es el neodadaísmo, sin mayores alcances sociales y políticos. El happening se convierte en un gesto agresivo de los artistas como reacción a una situación de las artes en una sociedad que, entre la saturación mercantil y la falta de objetivos, degrada su quehacer a una actividad sin sentido. La autoactividad consciente se centró en América, de un mundo paralelo a todo el «pop», en los fetiches del consumo, pero sin la virulencia del

«funk» o del «Schocker pop». Las relaciones entre el arte y la vida, sus fronteras fluidas, se limitaban a potenciar la «reciprocidad entre el *man-made* y el *ready-made*»¹⁵ en palabras de Kaprow. En 1973 declararía que en América la gente ha sido indiferente frente a la politización de este arte y «en el fondo nadie se ocupa de ello»¹⁶.

Las experiencias europeas, en cambio, no han visto solamente la realidad y su apropiación en el marco de las ataduras acostumbradas ni se han limitado a provocar *neutralmente* la activación de la conciencia perceptiva y creadora. Se han preocupado por instaurar una autoactividad que haga visible el contexto político-social en sus determinantes y posibilidades de cambio. Para ello introducen motivos, tomados del pasado o del presente, que remiten a determinados acontecimientos sociales y, en mayor o menor grado, explícitamente políticos.

En Europa, los dos protagonistas principales han sido J. J. Lebel y, sobre todo, Wolf Vostell¹⁷. Hacia unas fechas similares a las de Kaprow, Vostell iniciaba en Europa sus «*décollage/happenings*». En ellos acudía a motivos relacionados con fenómenos o acontecimientos sociales, presentes o pasados: accidentes de aviación o de automóviles, elementos de publicidad y de anuncios, etc. Reconoce en todo momento la influencia ejercida sobre él por el dadaísmo de Colonia: M. Ernst y Baargeld, así como Huelsenbeck y el teatro de la Bauhaus y K. Schwitters. El «*décollage/happening*» es un desarrollo del *décollage* plástico (M. Rotella, R. Hains y el propio Vostell) en el marco de la estética de la des-

¹⁵ KAPROW, *Assemblage, environment & Happening*, pág. 189.

¹⁶ *Das Kunstwerk*, 1 (1973), pág. 53.

¹⁷ *TV-Dé-Collage. Ereignisse und Handlungen*, en Becker/Vostell, *Happening*, págs. 380-99; Cfr. Wolf Vostell, Berlín, Gal. René Block, 1969, 446 págs. *Happening und Leben*, Luchterhand, 1970.

¹⁴ BECKER, *ibid.*, pág. 14.

trucción. Vostell viene realizando ininterrumpidamente happenings hasta nuestros días (*Berlinfieber*, septiembre, 1973). Vostell tiende a un desvelamiento crítico, consciente, de las condiciones absurdas del medio ambiente circundante que oprimen al ser humano. Sus acciones provocativas y críticas destruyen los materiales hasta hacerles inservibles, y su intención es remitir a fenómenos similares en la vida cotidiana. Desde 1964 está interesado por producir nuevos modos de comportamiento que hagan reaccionar y reflexionar al público, que le ocasionen un shock¹⁸. Las experiencias de Vostell en este sentido son equivalentes a las del «shock-art» y suelen presentar la contradicción existente entre el aspecto positivo y negativo de un mismo objeto o acontecimiento. Así, por ejemplo, las madres con máscaras de gas y los cochecitos de niños en un garage subterráneo aluden al espacio inhumano dentro de la ciudad (*Im Ulm, um Ulm und Um Ulm Herum*, 1964). El happening es para él, a la altura de 1974, un «proceso complejo de aprendizaje», en donde el artista es considerado como una *instancia moral*. En una entrevista con D. Hacker ha dicho: «Se trata de la liberación, se trata de la desfetichización de los modos de comportamiento. Se trata de destruir el tabú de los materiales. En los happenings se busca que los materiales sean usados de un modo distinto a como lo son en la vida cotidiana... Y esto puede aprenderse, por ejemplo, en el happening. En el happening uno debe aprender a conocerse a sí mismo. Debe aprender a conocer de nuevo los materiales, puede aprenderse de nuevo la variedad de usos y la variedad de contenidos de la propia conducta y del comportamiento con los objetos»¹⁹. Como ve-



W. Vostell, Happenings de Vostell: *In Ulm, um Ulm und Um Ulm Herum*, 1964 y *Fenómenos*, 1965.

remos, al tratar el happening político, para Vostell el arte deviene un *modelo de vida* y su objetivo ético culmina en el hecho de que «todo el proceso vital puede sentirse como proceso artístico», menos las *formas criminales* de vida.

2. *Happenings rituales*. La tendencia europea no sólo desea documentar una situación, sino influir. La legitimación de la agitación, tal como se observa en los artistas relacionados con la Workshop de la *Libre Expresión* (Lebel, Ferro) —C. Schneeman, Wiener Aktionsgruppe, etc.—, no es *puramente artística*, sino más bien una representación social de su objetivo. En general se tiende a una elaboración de patrones de comportamiento y modelos de acción, socialmente relevantes. Se busca con más ahínco la transformación de la conciencia del individuo y el derecho atropellado a la vida

¹⁸ Cfr. en Becker/Vostell, *Happening*, 1. c., pág. 403.

¹⁹ Entrevista con Hacker, Catálogo de Vostell, Instituto Alemán, Madrid, 1974.

psíquica. En un documento de 1966, firmado por numeros europeos, J. Beuys, B. Brock, G. Ferro, J. J. Lebel, F. Pardo, V. Vostell, etc., se constataba este hecho del siguiente modo: «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»²⁰. Anteriormente, en 1964, los miembros de la Workshop para la Expresión Libre (Lebel, Ferro, D. Pommerulle, T. Kudo, J. de Noblé, A. Zion, C. Richard, O. Hahn) se habían manifestado en términos similares: «El happening exige una renovación completa de la sensibilidad, una actitud anarquista del espíritu. En primer lugar debe crearse ante todo un contacto intensivo con el mundo que nos rodea, pues se trata de establecer abiertamente en *toda realidad* el derecho del hombre a su vida psíquica por encima de todas las cosas.»²¹. El happening europeo ha sentido la necesidad de una instrumentalización transformadora de la realidad y, en primer lugar, de la reivindicación de la vida psíquica ahogada por las condiciones históricas existentes. Toda posible transformación se filtra a través del redescubrimiento de la propia subjetividad. Ahora bien, esta reivindicación de la vida psíquica va íntimamente ligada a la magia y al ritual. Tanto la declaración de 1964 como la de 1966 insistían en que el happening debe orientar su búsqueda a la necesidad de sentir nuevos mitos.

A. Kaprow ya se había referido circunstancialmente a la ritualización inconsciente cotidiana de los supermercados, de los viajes subterráneos en las horas punta de tráfico, etc. La ampliación de la percepción se conjuga con la liberación del funcionamiento y la extensión

de todas las actividades psíquicas. Pero es preciso insistir en que ciertas manifestaciones europeas se han interesado por el happening como reconquista de la función mágica y del arte como transmisión de ciertas fuerzas psíquicas, expresión de un pensamiento mítico, reacción a la civilización tecnocrática y a la industria de la cultura. Muchas de estas experiencias manifiestan incluso semejanzas estructurales con el ritual: el acto se celebra con gran parsimonia tanto por los sacerdotes artísticos como por el devoto público. Ambos realizan acciones sustitutivas de sacrificios y víctimas, aunque las intenciones puedan ser distintas. Se han despertado prácticas rituales primitivas, aisladas y privadas de sus contextos de creencia y religiosos. En estas premisas se han apoyado tanto Lebel y otros miembros de la Libre Expresión como el *Accionismo de Viena*, forma ritual de acción que tiende a poner en evidencia el carácter anárquico de la vida y a liberar de la agresividad los impulsos inconscientes reprimidos. En todas estas obras se potencia el componente energético del happening, derivado de la irritación, provocación, sorpresa, shock, etc. Las siguientes palabras de Lebel aclaran la cosmogonía de la acción-happening: «Reinventar 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 aflojar el nudo laberíntico de lo real; ante todo es liberación del haz de nudos culturales»²². El accionismo vienés, personificado sobre todo por Hermann Nitsch y Otto Mühl, ha intentado penetrar en la psique huma-

²⁰ Cfr. cit. por LEBEL, *El happening*, pág. 101.

²¹ Documento cit. en Becker/Vostell, *Happening*, págs. 358-359.

²² LEBEL, *El happening*, pág. 33; Cfr. 16-7, 30, 32, 39.



J. J. Lebel, *Pour conjurer l'Esprit de Catastrophe*, París, 1962.

na en dirección al inconsciente colectivo, en conexión con el psicoanálisis de C. G. Jung.

J. J. Lebel, por ejemplo, en *La France* (1966) atacaba al gaullismo dominante con la imagen pornográfica de un semidesnudo femenino, y De Gaulle, representado por un desnudo femenino, era ironizado como salvador de la nación. O en *La Religieuse* abogaba por la libertad sexual, exenta de censuras religiosas o políticas. Toda una serie de «happening» han presentado el libertinaje sexual como producto de la represión sexual. Próximos 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. En un sentido similar ha trabajado el accionismo vienés, ya sea O. Mühl con sus *acciones materiales* (1964-1966), sangrientas y fecales (*Oh Tannebaum*, Braunschweig, 1969) o los juegos de *Abreacción*, de H. Nitsch, y su *Teatro de misterioses orgíacos* (1970, 1973). Sus acciones y la participación del público alcanzan un cierto carácter sagrado mediante la reacción por el placer



O. Mühl, *Acción*, Viena, 1963.

humano en los cadáveres de animales y la introducción de requisitos simbólicos, como por ejemplo la cruz en el cadáver clavado de un cordero, a medio camino

H. Nitsch, *La concepción de María*, 1969.



entre el ataque obsceno de los tabúes sexuales o religiosos y el rito en su relación con las orgías arcaicas. El accionismo vienés está muy ligado a las interpretaciones eróticas psicoanalíticas, muy próximo a los mitos de lo puro y lo impuro (propio de la sociedad de consumo), al carácter anal como símbolo de un orden social fijado analmente²³. El *accionismo vienés* es la modalidad cuyas acciones «shock» tienen más puntos de contacto con la teoría dualística psicoanalítica de los instintos (sexual y de agresión o destrucción). Como sabemos, el arte en general ha explorado estos datos desde *El perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, y, sobre todo, el *teatro de crueldad*, de Artaud, hasta las posteriores experiencias teatrales de S. Beckett, Ionesco, J. Genet, el P. Weiss de Marat-Sade, el *Theatre of Cruelty*, de P. Brook, y otras experiencias del Living Theatre. En esta línea del instinto de la destrucción se mueven los accionistas vieneses. Desde una perspectiva no teatral, aunque de un modo similar a él, entienden la acción como ritual donde cada elemento debe contagiar a los demás. En una línea ritual similar ha trabajado en ocasiones (1970, 1971) J. Beuys, mensajero de un nuevo ser humano renovado en una legitimación de la actividad artística como algo excelso, rayando en lo mesiánico, tal como intentó mostrar en su *Partido estudiantil* como una gran obra plástica o en su postura política frente al *numerus clausus* de la Academia de Arte de Düsseldorf.

En todos estos casos, la pornografía, los rituales mezclados con la política, las acciones más extrañas buscan ante todo un efecto directo y provocativo desde la



J. Beuys, *Acción en el Festival del nuevo arte*, Aquisgrán, 1964.

perspectiva *energética* del happening, de su *des-estetización* y de su carga extraartística, antropológica.

3. *Los happenings* y la política. Las relaciones entre el happening político y la política real han alimentado numerosas tensiones y conflictos. Frente al formalismo americano, numerosos europeos se han ocupado en sus happenings no sólo de los mecanismos de comportamiento, sino de temas abiertamente políticos, ya sea Vostell, Lebel, S. B. Brock, Beuys y otros muchos. En la exposición «*Intermedia*» de Heidelberg (1969) hubo una tendencia a transformar el happening en algo popular y revolucionario. Todo quedó en un juego más artístico e incluso de sociedad, como reconocieron los propios organizadores. Como está sucediendo con frecuencia en las diferentes tendencias, no se es consciente de los límites y se tiende a planteamientos maximalistas, lo cual engen-

²³ Cfr. P. GORSEN, *Das Prinzip Obszön*, págs. 110 y sigs.; W. HÖCK, *Kunst als Suche nach Freiheit*, Köln, Du Mont, 1973, págs. 63-75; *Flash Art*, 39 (1973), págs. 4 y sigs.; del propio H. NITSCH, *Orgienmysterientheater*, Darmstadt, Mörz Verlag, 1969, 44 páginas.

dra toda una serie de equívocos. La relación es problemática. Lebel, tras aclarar la profunda disidencia contra todos los regímenes, recuerda que «el factor político de su lucha, por determinante que sea, jamás debe reemplazar su intención psíquica»²⁴. Las situaciones, directamente políticas, han sido una excusa en la mayoría de los casos para explorar el lado estético. Esto ocurrió incluso en algunos momentos álgidos, como en el «happening» permanente de la Sorbona, del Odeón, del Barrio Latino en mayo de 1968. J. J. Lebel fue justamente uno de los protagonistas de la ocupación del Odeón, su réplica a los «happenings» americanos. El Barrio Latino descubría las posibilidades de la apropiación simbólica y real del espacio urbano. Todo ofrecía el aspecto de una fiesta y de un «happening» hasta que se entablan las luchas entre los estudiantes y los policías, transmutados en gladiadores. Para el propio Lebel, la revolución del arte termina en el acto, considerado por él como el momento culminante orgiástico, cuando declara a Vostell que experimentó el incendio de la Bolsa de París, el 24-5-68, como el «orgasmo absoluto»²⁵. Pero Lebel mantuvo aún la diferencia, la no identidad total entre la vida real y el arte, entre la esfera política y la artística. Y en su conflicto entre demostrar algo en arte y hacer algo en la realidad política se decidió, desde estas fechas, por abandonar el arte y ser un combatiente en las calles. Posteriormente se percató aún más de las diversas contradicciones, abocando a una posición anti-arte. Al ser invitado por Vostell a la exposición «*Happenings & Fluxus*», que tuvo lugar en Colonia (1970-71), le contesta en estos términos: «Querido Wolf, tras analizar la situación histórica presente, encuentro repulsivo jugar con el viejo artefacto «happening»

para divertir a las clases dirigentes... La vida real es el único lugar para crear el cambio. Sinceramente tuyo, Lebel»²⁶.

Los provocadores artísticos y los políticos no han estado siempre de acuerdo, como ya se demostró desde los «happenings» de Vostell en Amsterdam en 1962-63. Los equívocos han obedecido principalmente a las interpretaciones apresuradas, maximalistas o ilusorias de la *identificación arte-vida*. Mientras el campo artístico ha estado interesado en primer lugar por una provocación poética, artística —lo que no excluye ni puede sustituir a otras—, los diferentes grupos políticos están comprometidos no sólo en una provocación, sino en una lucha política más directa, lo cual no excluye otras preocupaciones y, entre ellas, la misma provocación artística. Pero lo que no han podido admitir es la pretensión ambigua de prioridades artísticas, configuradoras de la realidad social. Creo que se han dado malentendidos respecto a las prioridades.

En un happening de Hökes en Berlín irrumpen los «provos», interrumpen el espectáculo y los organizadores llaman a la policía. Ya no digamos cuando los celosos guardianes de una galería han inhibido la «liberación del haz de nudos culturales», pidiendo la cabeza de la pobre víctima que ose transgredir o intente infringir las normas culturales establecidas. El happening en su intento de integrar el arte y la vida no siempre ha sido consciente —y esto se ha agravado en los «happenings» políticos— de que es un pálido reflejo de la vida apropiada como fragmento de realidad y parece que en ocasiones ha pretendido cambiar los papeles. Esta es otra razón principal de las inadecuaciones con la política. Debe quedar bien claro que mientras las demostraciones políticas no aspiran a fines artísticos, no estetizan la vida, el arte

²⁴ *El happening*, pág. 58.

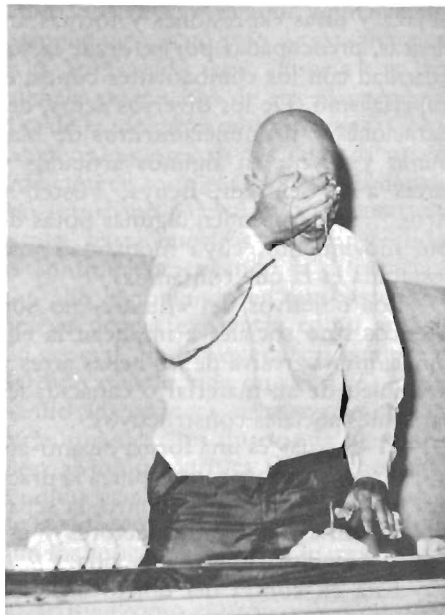
²⁵ Cit. en Vostell, *Aktionen...*, pág. 217.

²⁶ *Das Kunstwerk*, 1 (1971), pág. 52.

puede llegar a un *arte político*, estimulante desde el terreno del arte. En otras palabras, el «happening» político opera, ante todo, en su esfera propia y específica de un *ataque o crítica simbólica* a una realidad existente. Pero no siempre ha quedado claro que sus promotores lo hayan interpretado así. A veces han dado la impresión de que contemplaban los trágicos acontecimientos políticos no sólo como un tema artístico, sino bajo la perspectiva primordial de su conversión formal y estética.

III. EL FLUXUS

El «fluxus» ha sido considerado como una modalidad del «arte de acción». Es un movimiento paralelo y ligado al «happening», atento a una renovación de la música, el teatro y las artes plásticas. Desde sus mismos orígenes ha estado más ligado a la música que a las artes plásticas²⁷. La figura más destacada como organizador e ideólogo del movimiento ha sido G. Maciunas, quien desde 1961 empezó a trabajar en estas experiencias con Maxfield, McLow y Flynt. En 1962, Maciunas se traslada a Europa, organizando con Vostell y Paik los Festivales Fluxus de Wiesbaden y Düsseldorf (1962-63). Entre 1958-1963 ejerció gran influencia en el desarrollo de las nuevas



D. Higgins, *Musica peligrosa*, Festival Fluxus, Wiesbaden, septiembre, 1962.

tendencias de ballet, música y artes plásticas, en especial, sobre el incipiente *arte procesual*. El «fluxus» se concentra sobre todo en la vivencia de un «acontecimiento» que discurre de un modo improvisado. Y si el «happening» presenta una mayor complejidad y duración, el «fluxus» ha recurrido a acciones muy simples; como, por ejemplo, sentarse en una mesa y beber una cerveza. Mientras el primero es más espectacular y envuelve al espectador, el segundo es más simple y permite al espectador distanciarse del acontecimiento.

En 1963 se fundó el grupo americano «Fluxus», en el que predomina muy pronto el «fluxus» *político*. Este surge en una estrategia común entre Flynt (en contacto con grupos ultrarradicales, próximos al trotskismo) y Maciunas. La colaboración da lugar a la *Action against cultural Imperialism*, muy vinculada a las formas del arte popular tradicional como

²⁷ En esta modalidad ha destacado, aparte de MACIUNAS, FLYNT, el propio J. CAGE (uno de sus iniciadores), N. JUNE PAIK, D. HIGGINS, C. CARDEW y R. PAGE, R. FILLIOU, D. SPOERRI, A. KNOWLES, KOSUGI y KUBOTA en Japón; T. SCHMIDT dirige la Central Fluxus en Colonia y BEN VAUTIER la francesa. En España destacó el grupo ZAJ (J. HIDALGO, J. L. CASTILLEJO, W. MARCHETTI), una de cuyas obras, *Traslado a pie de tres objetos*, tuvo lugar en el Colegio Menéndez Pelayo, Madrid, en 1964, y conexiones de R. Barce con el movimiento. Cfr. Becker/Vostell, *Happenings*, págs. 123 sigs.; *Fluxusyearbox 1*, New York, ed. Fluxus, 1964; *Fluxuskit*, 1964-70; New York, Fluxus, 1964-1970; *Fluxusyearbox 2*, N. Y., Ed. Fluxus, 1968; *Happenings & fluxus*, Köln, Kunstverein, 1970.

el jazz y otras expresiones y formas artísticas, preocupadas por reforzar la solidaridad con los combatientes contra el imperialismo. De los diversos actos, declaraciones y pronunciamientos de Maciunas y Flynt, en algunos artículos y cartas a T. Schmidt, Beuys, Vostell y otros²⁸, se desprenden algunas notas de este movimiento, cuya modalidad más destacada es la que contamos:

—Los objetivos del «fluxus» no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos.

—El «fluxus» es una forma de anti-arte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida.

—Está en contra del objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial.

Al estar contra la cultura seria, se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro, Kaprow y Stockhausen) y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etcétera.

—La supresión del arte se lleva a cabo por propuestas a lo Duchamp, mediante la declaración de todo lo no artístico en artístico, a través del cultivo del antiarte: el canto de un pájaro, un chaparrón, un estornudo, exposiciones como las de G. Brecht: «Cuatro paredes con suelo y techo». O seis puertas con las palabras «Exit-Entrance-Exit-Entrance...» del mismo Brecht. Finalmente, la alternativa se desplazó hacia la producción de banalidades o la ausencia de toda creación. El «fluxus», en algunos casos radicales como el de Flynt, culminó en un nihilismo artístico que rechazó toda actividad artística y creativa. En este gesto de ne-

gación total del objeto artístico fue más allá de cualquier otra propuesta posterior, incluidas las «conceptuales». Hoy es considerado, creo que incorrectamente, como uno de sus antecedentes en una identificación apresurada de lo «conceptual» con lo antiobjetual.

Por lo demás, sus tesis y afirmaciones radicalizan ciertas propuestas del «happening». En su práctica más frecuente se ha limitado a ser una especie de subgénero del mismo, inclinado más hacia lo musical que hacia las artes plásticas.

IV. CUESTIONES DEBATIDAS

Dejando a un lado las diferencias entre ambas modalidades, es posible centrar su problemática en tres cuestiones.

La primera afecta a la preconizada relación e incluso identificación entre el productor y el *espectador* o el *especta-*

Nam June Paik y Ch. Moorman, *Concierto para TV-Cello y videotape*, 1965.



²⁸ Cfr. Becker/Vostell, *Happenings*, págs. 192-202.

dor convertido en creador. No cabe duda que el happening es una *forma abierta*, en una «apertura de segundo grado», que invita a la participación del público e intenta superar el aislamiento de éste respecto a la obra. Pero ha habido una tendencia a exagerar esta participación y armonía entre los dos polos. Es apresurado pensar en la ausencia de manipulación, ya que el espectador tiene que someterse a las reglas de juego del correspondiente artista. No existe una interacción y relación recíproca a nivel de igualdad entre el productor (emisor) y el público (receptor), sino que la obra sigue siendo un flujo unilateral, aunque es evidente que se avanza en la activación del público. Y ya ha sido un éxito que el público ejecute las consignas del autor, que devenga al menos co-partícipe. Es obvio que el público se encuentra ante una obra con diferentes alternativas, de lo cual no se desprende que éstas se identifiquen con sus intereses. En cualquier caso, el happening ni ninguna otra manifestación pueden superar algo, como es el aislamiento, que responde a unos condicionamientos más complejos. A lo sumo contribuye parcialmente a la superación, que no debe confundirse, como a veces ha ocurrido, con la ilusión de la identidad ya realizada entre creador y espectador.

Por lo que respecta a su carácter *anti-arte*, segunda cuestión debatida, se mueve en la órbita dadaísta, sin trascenderla. Y ya desde el dadaísmo sabemos y hemos visto cómo la supuesta liquidación ha sido festejada como arte. Las propuestas «anti-arte» deben examinarse a la luz de las categorías históricas del arte y de los objetos artísticos. La liquidación queda reducida a la superación de los géneros tradicionales. De hecho se trata menos de una *supresión* del arte que de una *ampliación* del mismo. El «happening» es deudor a la tradición de la declaración de la realidad o de alguno de sus elementos como obra de arte.

No obstante, el mayor equívoco del «happening», y no sólo de esta práctica, es la apresurada tesis, ilusoria con frecuencia en muchos de sus planteamientos, de la *identificación arte-vida*. Como sabemos, es otra de las tesis de mayor tradición en todo el siglo XX, vía dadaísmo-futurismo-surrealismo o constructivismo, hasta nuestros días. En realidad se continúa practicando la diferencia y con ello legitimando en muchas ocasiones su propia existencia como artistas. En general, en esta operación siempre ha perdido más la vida que el arte. Admitiendo los avances relativos respecto a otras prácticas, es ilusoria la identificación absoluta, acrítica. De hecho se ha tendido a una *estetización* de la realidad, de la vida, con diversas consecuencias según los subgéneros. Voy a fijarme en dos por su relevancia.

Artistas como el propio A. Kaprow o R. Filliou²⁹, pensando en esta identificación del arte con la vida cotidiana, han propuesto la celebración de *rituales festivos* durante el curso del año, del mes o de la semana. El ritual, como sabemos, es un acontecimiento protagonizado por un número variable de personas, repetible y obedeciendo a ciertas reglas. Posee una función integrativa entre sus participantes, presiona a seguir unas normas de comportamiento, neutralizando y ocultando conflictos entre ellos. La idea subyacente es la transformación de las costumbres festivas a través del *happenings* y *las acciones colectivas* que resumen las diversas formas preburguesas y primitivo-burguesas de las fiestas. El ritual estaría ligado al juego. Y el objetivo final sería la *comprensión del trabajo cotidiano como juego*, pensando que ya existe la posibilidad de transformar el trabajo en arte. No hace falta que insistamos en lo que ha quedado señalado al

²⁹ Cfr. R. FILLIOU, *Lehren und Lernen als Führungskünste*, 1970.

referirme al juego y arte. Sólo añadir que la conversión del trabajo cotidiano alienado en estética puede ser imaginable desde una perspectiva artística, pero difícilmente aceptable por los destinatarios. En esta ocasión, como en otras de estas últimas experiencias, el artista corre precipitadamente el peligro de forjarse la *ilusión de que las condiciones particulares de su supuesta liberación* (y en esto ha sintonizado con algunas propuestas de la Ideología de la Nueva Izquierda libertaria) *son las condiciones generales de la liberación social*.

En las actuales condiciones históricas sí puede hablarse de abundantes manifestaciones enmarcadas en la *estética del ritual* al servicio de la política, sobre todo como ocupación del espacio urbano por los usuarios. No me refiero aquí tanto al accionismo vienés o de la Libre Expresión en sus happenings rituales como a ciertas formas históricas del ritual al servicio de la política. Es un hecho sociológico que una sociedad, que se siente insegura, descompuesta, cruzada de contradicciones como la actual, exige el ritual y no puede permitirse el juego, a pesar de sus puntos de contacto. Frente a la ausencia del temor del juego, el ritual se apoya en un «sentirse amenazado». Si el primero supera los tabúes, el segundo los legitima y honra. En nuestro siglo XX han abundado ejemplos de *estética y acciones rituales*: concentraciones de masas, desfiles, acontecimientos deportivos, juegos olímpicos, abuso de emblemas y símbolos colectivos, etc. La estética ritual ha sido relacionada, por autores como Dorfles, sobre todo con la derecha política tipo nazismo alemán o fascismo italiano. Y esto no debe sorprender si pensamos en el efecto integrador de estas acciones, que se dan en grupos sociales que desprecian el pensamiento crítico reflexivo y sienten necesidad de actitudes mitagógicas de rechazo de la realidad, así como de crear modelos falsos, encubridores de las contradic-

ciones de la estructura del ritual y el «kitsch», entendido éste como práctica de provocación de efectos, de sentimentalismos, demagogias, inautenticidades en la actual concepción de esta categoría del mal gusto.

Por otra parte, los «happenings» políticos antes señalados se han relacionado de un modo especial al *espacio urbano*. En el caso de Lebel se aprovechó del cambio simbólico de su estructura a partir de la apropiación social, realizada por los sujetos históricos. Y en estos casos, la apropiación social del espacio, el cambio de su carga simbólica, pueden verse desprovistos de su verdadero sentido histórico y social. En tales situaciones se daría, parafraseando a W. Benjamin, una *conversión de la política en estética* en vez de una politización del arte.

Para el principal representante europeo del «happening», W. Vostell, la tesis de la identificación arte-vida se traduce en esta afirmación: «*La vida puede ser arte y el arte puede ser vida*». El happening es, ante todo, un fragmento de vida, de la realidad, de lo *más significativo* de la misma, con todo lo que esto implica. Vostell confiere un *carácter modelico* a la existencia artística: «Precisamente el trabajar en un modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas, nuevas formas de vida que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística. Crear algo, producir algo, causar algo que todavía no existe y que de ese modo, a través de su existencia, adquiere un carácter modelico»³⁰. El arte en este sentido posee una función educativa y de esclarecimiento, una *función ética*. En esta misma ocasión, 1973, ha llegado a afirmar: «Sin el arte actual, en

³⁰ Entrevista con Vostell, en *Catálogo Vostell*, Instituto Alemán, 1974, pág. 1.

los años sesenta no hubiera sido posible, por ejemplo, la rebelión estudiantil en Francia, América y Alemania. Las artes plásticas han desarrollado diez años antes los modelos revolucionarios mediante el nuevo arte objetual, a través del arte de acción; todo esto ha sucedido realmente diez años antes si partimos del hecho de que en 1968 ha empezado la efervescencia estudiantil». Creo que estas palabras, con todo mi afecto y amistad hacia Wolf Vostell, pueden producir el siguiente equívoco: el mundo del arte determinaría la vida social, lo cual implicaría la inversión de la identidad a favor del arte. El arte, como forma de conciencia, sería determinante del ser social. Para evitar malentendidos debería quedar claro que el carácter modélico no va más allá de lo posibilitado por la praxis social más amplia, en la que se apoya. Como movimiento social parcial, acusa convergencias con propuestas de movimientos paralelos de la vida social. En conversaciones posteriores, febrero de 1974, Vostell ha admitido la praxis y la realidad social como punto de partida del propio modelo artístico tal como, por otro lado, se observa en sus obras.

Quiero llamar también la atención sobre el hecho de que la conversión de la política en estética (si no se entienden

correctamente las prioridades), puede rozar peligrosamente el *antecedente futurista*. En el segundo manifiesto político, con ocasión de la conquista de Trípoli en la guerra de Libia (1911), Marinetti exclamaba: «Nosotros futuristas que desde hace años glorificamos... el amor al peligro y a la violencia, el patriotismo y la guerra, la única higiene del mundo, somos felices de vivir finalmente esta gran hora futurista de Italia»³¹. Estas palabras reflejaban el nacionalismo fanático y combativo a favor de una Italia imperialista y potente, que desembocaría en la conversión de la fe futurista en la fe fascista. Refiriéndose a esto, W. Benjamin ha escrito: «Su autoalienación (de la humanidad) ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna»³². Naturalmente, no pienso que los cultivadores del «happening» estén de acuerdo con Marinetti. Y mucho menos los del actual happening político, sobre todo Vostell. Pero no está de más llamar la atención sobre las consecuencias de las derivaciones maximalistas de una interpretación acrítica de la tesis *arte-vida*, donde el arte se convirtiera en determinante de esta última.

³¹ *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca, 1958, pág. 31.

³² BENJAMÍN, *Discursos interrumpidos*, I, pág. 57.

Arte «povera» y «land art»

Tras el apogeo «minimalista», tecnológico, «pop» y de las diversas facetas del neodadaísmo y arte objetual desde 1967 y, sobre todo, desde 1971, tropezamos con una serie de manifestaciones conocidas bajo múltiples denominaciones: arte «povera», «land art», arte ecológico, arte procesual, «earthwork», antiforma, arte imposible, arte de situación, arte «conceptual», etc. En la práctica, las interrelaciones son complejas. Por ello es difícil delimitar los campos que aparecen normalmente coexistiendo en exposiciones y publicaciones. Así que cualquier operación diseccional 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.

I. ARTE POVERA Y ECOLÓGICO

1. El arte «povera» —pobre— es un concepto amplio, referido a una nueva modalidad del *arte objetual* y a punto de superarlo. El término tuvo un origen europeo, italiano, hacia 1968-69; se impuso a través de la obra de G. Celant¹ y se consagró en la exposición del Museo Cívico de Turín en 1971. En EE. UU. tuvo lugar la exposición «*Earthwork*», en la Galería Dwan, y «*Antiforma*», en

la Gal. Gibson, ambas en Nueva York, en 1968. 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. No es casualidad que artistas procedentes del «*minimal*», como R. Morris y C. André, o del neodadaísmo, como J. Dine, se cuenten entre sus iniciadores. Como sabemos, ha encontrado paralelismos culturales en experiencias como las del teatro «pobre». Y ha tratado de restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturalización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumista y tecnológico.

Desde un punto de vista *sintáctico*, la

¹ Cfr. G. CELANT, *Arte povera*, 1969, Catálogo de la exposición del Museo Cívico de Turín, 1971, y de la Documenta 5 de Kassel, para visión de obras reproducidas. Entre los artistas han destacado: M. MERZ (1925), G. KOUNELLIS (1936), ANSELMO (1934), G. PAOLINI (1940), P. P. CALZOLARI (1943), G. ZORIO (1944), L. FABRO, PASCALI, BOETTI, PISTOLLETO, G. PENONE, entre otros, en Italia. J. BEUYS, U. RÜCKRIEN en Alemania, el inglés B. FLANAGAN, el holandés G. VAN ELK, el alemán R. SERRA, W. BOLINGER, BARRY LEVA, E. HESSE en USA, etc.

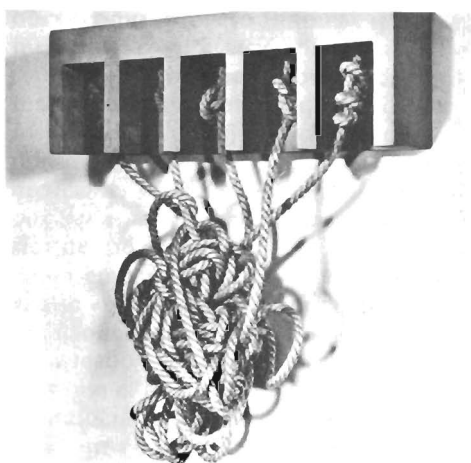
infraestructura cosal, los materiales, son los protagonistas principales de las obras. Estos son de las más diversas procedencias: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de desperdicio, cera, etc. Y lo que en el arte tradicional era una compensación de la obra, aquí se reduce a un acto de elección de *materiales encontrados* sin una voluntad rígida de configuración, presentados como *antiforma*. En este sentido no se distingue de otras facetas del arte objetual. La diferencia estriba en el hecho de que los neodadaístas «objetuales» confían aún en la configuración de lo informe, ofrecían como resultado algo terminado, se detenían en los materiales encontrados en su estado de quietud. El arte «povera», en cambio, no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como *hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia*. Por otro lado, renuncia al espíritu negativo del neodadaísmo e intenta encontrar un sentido al menos neutro. Asimismo se diferencia básicamente del *arte matérico* (Tapiés, Burri, etc.). En éste, las propiedades físicas del material son captadas como ingredientes estéticos y *transformadas artísticamente* como modos de apariencia de lo táctil y cromático, insertas en la categoría del cuadro y como uno de los síntomas de su propia crisis. El arte «pobre», en cambio, implica una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales. El artista del arte «pobre» trabaja junto al biólogo o ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el *modo de manifestarse de cada elemento*. Se acerca al reino natural para redescubrirlo en algunas de sus potencialidades físicas y energéticas.

Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de «ensamblado», yuxtaposiciones, etc. Entre estas propiedades de activación destacan las maleabilidad, la rigidez, la conductibilidad, la flexibilidad y otras reacciones químicas de los minerales, troncos y crecimientos vegetal —Pistolotto, Kounellis—, propiedades de los cristales —M. Merz—, árboles goteando agua y globos llenos de helio —H. Haacke—, coladas de plomo fundido —R. Serra—, velas —Pistolotto—, el potencial energético de la grasa y de la margarina —J. Beuys—, la propia presencia física de los animales —P. P. Calzolari, Kounellis—, piezas de fieltros, 1967-68, de R. Morris, etc. Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, sin sufrir las transformaciones artísticas de la pintura matérica. Tanto en las obras como en los testimonios se afirma el carácter energético y activo de los materiales. G. Anselmo señala: «Yo, el mundo, las cosas, la vida, nosotros somos situaciones de energía y no se trata de cristalizar situaciones, sino de que el mantenerlas abiertas y vivas es una función de nuestro vivir»². Por su parte, G. Zorio, apunta: «Me gusta hablar de cosas fluidas y elásticas, de cosas sin perímetros laterales y formales»³.

El arte «povera» abandona la reconstitución del objeto. Responde a una colección heterogénea de las sustancias y formas del campo visual. Con frecuencia se asemeja a un montón de desperdicios, traídos a una galería o museo: *Sin título*, mixed-media, 1968, de R. Morris, *Scatter piece*, 1967, de R. Serra. La heterogeneidad de los materiales o de piedras minerales (R. Smithson), de ramas de ár-

² Cit. en CELANT, *Arte povera*, sig. pág.

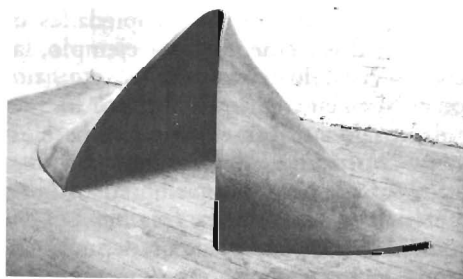
³ Cit. *ibid.*, s. pág.



R. Morris, *Sin título*, 1968. Madera y soga.

boles (M. Merz) remite sobre todo a las formas o estados de transformación que pueden alcanzar. Los elementos compositivos determinantes son la *indeterminación* y el *cambio*, la transformación de la *materia en movimiento*. R. Morris

R. Serra, *Plomo derretido*, 1969.



ofreció un ejemplo ilustrativo en la Gal. Castelli, 1969: el aluminio, el asfalto, el cobre, el fieltro, el cristal y otras materias químicas y orgánicas en estado de transformación eran cambiadas cada mañana y presentadas al público de un modo distinto cada tarde. Se sacaba una fotografía de cada cambio realizado, de las transformaciones de los estados de la materia. A este respecto, el propio R. Morris puntualizaba en 1969: «En la obra en cuestión, la indeterminabilidad de la disposición de las partes es *un aspecto literal de la existencia física de la cosa*» ⁴.

2. En este sentido procesual físico y objetual destaca aún más lo que podemos llamar el *arte ecológico* en el sentido estricto. En 1969 tuvo lugar la exposición *Ecological art* en la galería Gibson de Nueva York ⁵. La *ecología* en su sentido actual tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza inanimada. En realidad, el arte ecológico es una denominación para ciertas manifestaciones americanas que acentúan aún más el lado *procesual* que el arte «povera» europeo. Una de sus nociones decisivas es la de *simbiosis*, integrada por los procesos y transformaciones en el tiempo. Hans Haacke (1936) es una de sus figuras más destacadas. Con sus sistemas biológicos, físicos, sociales ⁶, se limita a

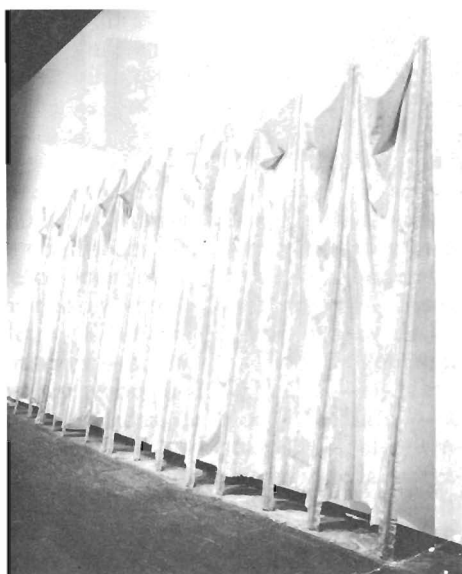
⁴ *Notes on sculpture. Part 4, Beyond the objects, Artforum*, abril (1969), p. 53.

⁵ Participaron en la misma ANDRÉ, CHRISTO, DIBBETS, HUTCHINSON, INSLEY, LONG, R. MORRIS, OLDENBURG, OPPENHEIM, SMITHSON.

⁶ Haacke en un principio emplea sistemas naturales o tecnológicos afectados por cambios en el ambiente: obras de agua explorando propiedades específicas de condensación y las estructuras visuales originadas (*Weathercube*, 1965) o la incubación de huevos (*Chickens Hatching*, 1969). Posteriormente se ha dedicado a presentar trastornos ecológicos, sociales y políticos, provocando el *affaire* Guggenheim (1971), referido a las relaciones dominantes de propiedad.

representaciones modélicas y remite a la complejidad de los segmentos de la realidad en los respectivos dominios. Ya en 1965 escribía: «Hacer algo que experimenta, reacciona a su ambiente, cuya forma no puede predecirse con exactitud, hacer algo que reacciona a los cambios de luz y temperatura, está sujeto a las corrientes de aire y depende en su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad»⁷. El movimiento ecológico ha tenido resonancia en diversos países —América, Inglaterra, Japón—, asociado a temas ricos en connotaciones sociales como la polución, la superpoblación, la supervivencia, etc. Así, por ejemplo, A. Sonfist (1946) ha mostrado microorganismos, mientras N. Harrison (1932) acude al rito de electrocutar peces como forma más humana de matarlos. En la Bienal de Venecia de 1970, el argentino L. F. Benedit presentaba la obra *Bitrone*, estudio científico-ambiental del comportamiento y movimiento de las abejas. En este sentido se mueve el *arte químico* del italiano R. Bianco o las situaciones *biocinéticas* del HA Schult, que insisten en categorías del cambio, la destrucción, la fructificación, etcétera.

3. *Significados*. A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos o éstos pierden su relevancia en la noción de obra como proceso. Rechaza tanto los procesos narrativos de las tendencias de la imagen como los fenómenos perceptivos del neoconstructivismo. La significación se explicita a través de las propiedades de cada material empleado. El sentido se despliega a través de todo el proceso en los diferentes momentos del mismo. En términos semióticos, los materiales podrían ser denominados *elementos distintivos* del código de objetos, en vez de significativos. La obra en su rela-



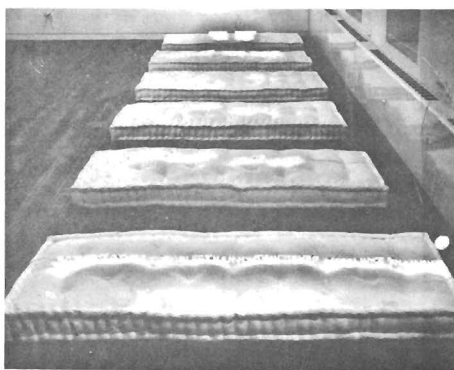
E. Hesse, sin título, 1969.

ción al objeto no es propiamente un icono, sino más bien un *índice*, ligado a la presencia y heterogeneidad perceptiva de los materiales. Como sabemos, el *índice* se relaciona directamente con el objeto y determina alguna de sus propiedades o aspectos. Los elementos, por ejemplo, la cera, la leña, los desperdicios, etc., no constituyen en sí mismos algo por lo que podamos identificar el objeto. Los elementos *distintivos* de estas obras responden al tipo de percepción sincretista o indiferenciada, mendigan *fragmentos* de iconicidad y de significación denotativa. Como consecuencia, poseen también una abundante heterogeneidad de contenidos. Por otra parte, cuando la *sustancia* de la obra se somete a sus transformaciones y *modificaciones*, como sucede con las obras donde se *emplea* como repertorio material el agua, el fuego, una vela, etc., en general en las más procesuales, se originan constantemente *nuevos sentidos para cada nueva presentación física*. Esto da lugar a diferentes posibilidades de articulación de sentido. La

⁷ L. LIPPARD, *Six years, The dematerialization of the art object*, pág. 38.

obra como proceso impulsa paralelamente una *comunicación procesual*, sobre todo en las manifestaciones ecológicas más estrictas. Ahora bien, en todo caso, los procesos comunicativos se reducen al mínimo, las cadenas habituales de *connotaciones simbólicas se simplifican a favor del aspecto literal* de la existencia física de cada material.

Sin embargo, no hay que pensar que el arte «povera» está desprovisto de connotaciones simbólicas. «Lo que está siendo atacado —escribe R. Morris— 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»⁸. El ataque a la noción racionalista reduce la actividad humana a la mínima expresión, a fenómenos de simple amontonamiento de materiales. En este sentido, el arte «povera» puede presentarse como una reacción al mundo tecnológico, con una cierta vena romántica. La declaración de los fragmentos de la realidad y su selección como obra de arte no es un fin en sí mismo, sino que, como ha subrayado M. Merz, tiende a concienciar al espectador sobre la situación estética, social o ambiental de las cosas, en algunos casos a desmascarar y provocar reflexiones, tomas de posición crítica: 12 caballos, expuestos en 1969 por Kounellis, convierten el espacio de una galería en un establo. Muchas situaciones son absurdas en un primer momento, pero cuanto más se reflexiona, más plausibles son en su referencia a la actual vida absurda. Es reiterativa, por ejemplo, la confrontación ab-



P. P. Calzolari, sin título, 1971. Colchón y neón.

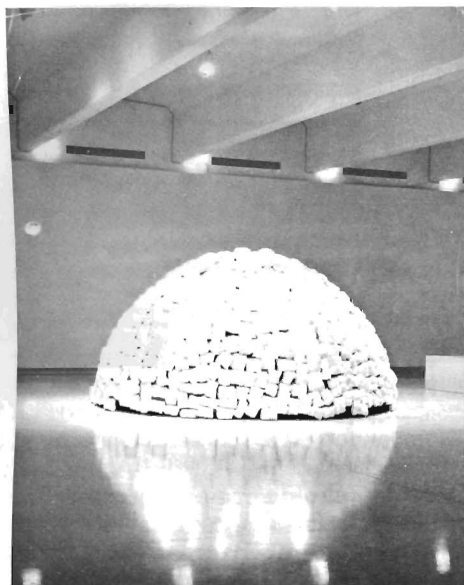
surda del tubo de neón (tecnología) con materiales naturales como agua, tierra, leña, tal como ocurre en algunas obras de Dibbets de 1968 o de Merz, Naumann, Calzolari.

Desde otra perspectiva, el arte «povera» se inserta en el problema más amplio, presente en los movimientos estudiados en esta parte, del enriquecimiento y cambio de la percepción artística, de la experiencia creativa en cualquier situación y con los medios más insignificantes. Es otra de las propuestas en dirección a la creación de la «nueva sensibilidad», una invitación a la creación individual sin atender a los condicionamientos de una realización artesanal tradicional.

A. Tapies, *Mesa de oficina y paja*, 1970.



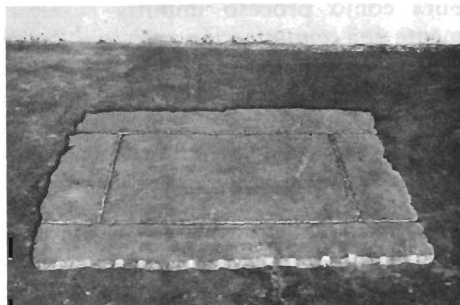
⁸ R. MORRIS, *ibid.*, pág. 54.



M. Merz, *Igloo*, 1972.

Como reacción a la sociedad tecnológica y de consumo, lleva a sus últimas consecuencias la *estética del desperdicio* en un sentido próximo al neodadaísmo objetual. En su hostilidad a la ciencia y tecnología se inserta en un ámbito cercano a las «contraculturas». La evolución tal vez más radical ha sido la que ha tenido lugar en las *mitologías individuales* (Cap. V).

El arte «povera» parte de un *conceptualismo inconsciente* del minimalismo y de un *fisicalismo* del neodadaísmo, en especial del «funk». La obra de R. Morris —y su concepto desarrollado en ciertas experiencias procesuales de «softness» de los materiales—, R. Serra, M. Merz, G. Zorio y otros se adscribe al polo de la *fase física*. Por su parte, el minimalismo de Sol Le Witt subraya el *polo mental*, que dará lugar a la segunda fase del arte «povera» que llamaremos *arte conceptual*. Morris, discutiendo prioridades, advertía en 1969: «Las prioridades tienen que ver con el reconocimiento e incluso



U. Rückriem, *Piedra azul de Aquisgrán, cascada* (martillo y cincel), 1972.

la predicción de condiciones perceptivas para la existencia de la obra. Tales condiciones no son formas ni fines ni partes del proceso, sino que son prioridades y pueden ser *intenciones*»⁹. De este modo quedaba insinuada la transición del polo físico al polo mental. De hecho, en sus *Earth projects* (1969) ya se introducen las intenciones. Aún más claro se verá este paso progresivo hacia el conceptual en el *Land art*.

II. LAND ART

El «*land art*» o *earthworks* 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. En el año 1960, L. Weiner ya había realizado una «exhibición» en el Mill Valley (California), consistente en un cráter provocado por cargas explosivas. En 1967, J. Dibbets trabaja en las primeras esculturas en la tierra, mientras Heizer y D. Oppenheim

⁹ MORRIS, 1. c., pág. 54.

hacen sus primeras experiencias y proyectos. En 1968, W. de Maria realiza obras proyectadas en 1962. Y en este año cristaliza la tendencia en la exposición *Earthworks* en la Dwan Gal. de Nueva York. Y en 1969 tiene lugar la exposición televisiva *Land art* editada por G. Shum¹⁰. No obstante, el «arte de la naturaleza» es de larga tradición antes incluso de la aparición del arte objetual. Tiene antecedentes en la utilización de la arena (Manzoni, Fautrier, Dubuffet, Tappes, Baumeister), de piedras y cantos rodados (I. Klein, Dubuffet, Manzoni), etc. Pero sólo hasta el «*Natur-Kunst*» (Arte de la naturaleza), de Timm Ulrichs, y el «*land art*» se da el paso del interior al medio ambiente, al espacio exterior, tomando como material a la naturaleza, ya sea sus espacios o a parte de la misma. Ulrichs, en sus *colores de camuflaje* (1969), o *Ataques quirúrgicos del árbol* (1971), se mantenía aún en una línea más europea de un «arte de la naturaleza» de pequeñas dimensiones, contrastadas con las monumentales del «land». Pero en ambos casos, la polaridad habitual arte-naturaleza es suprimida por la declaración de la identidad entre ambos a nivel de arte.

El «land art», dentro de sus variaciones, es en general la réplica anglosajona del arte «povera». Tiene su punto de partida en los propios «minimalistas», tanto en sus obras como en sus reflexiones (C. André, Dan Flavin, Smithson, etc.). Si Morris invita a centrar la atención sobre el procedimiento y la materia a transformar, André y Dan Flavin acentúan la posición, la escultura como lugar. D. Oppeheim reconocía en 1969: «El despla-



Christo, *Costa empaquetada*, 1969.

zamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la mayor contribución del arte minimalista»¹¹.

1. *Arte y naturaleza*. Su campo de acción es la naturaleza física en un sentido amplio, tanto la exterior natural como la transformada industrialmente, convertida en material artístico de configuración. Pero no se trata de un fondo decorativo para las obras esculturales, sino de que los espacios del paisaje natural se conviertan en objetos artísticos, frecuentemente con algún atentado e intervenciones a su estado natural. Con el «pop» se redescubrió el paisaje civilizado en la representación ilusionista. Ahora se trata del paisaje incontaminado por la civilización técnica. Es posible hablar, por tanto, de un retorno a la naturaleza, en una acción transformadora sobre la misma, instaurando nuevas relaciones con ella. J. Dibbets realiza desde 1967 sus famosas *Correcciones de perspectiva*, donde el trapecio aparece ante el espectador como un cuadrado, buscando el conflicto entre lo que sabemos y lo que vemos. Y acentúa este contraste aún más en su predilección por el mar y el paisa-

¹⁰ Los principales representantes: C. ANDRÉ, M. BOEZEM (1934), B. BORGEAUD (1945), J. DIBBETS (1941), B. FLANAGAN (1941), R. LONG (1945), W. DE MARIA (1935), P. HUTCHINSON (1930), D. OPENHEIM (1938), R. SMITHSON (1938), M. HEIZER (1944), IAN BAXTER, CHRISTO, T. ULRICH, el argentino N. GARCÍA URIBURU (1937), etcétera.

¹¹ Cit. en LIPPARD, *Six years, The dematerialization of the art object*. Cfr. *Fernsehausstellung Landart*, TV Germany Chanel I, April, 1969, pág. 81, y en 1970 vuelve a reconocer esta deuda en *Avalanche*, núm. 1 (1970).

je (*Horizon*, 1971-72) o en otros casos se dedica al análisis de las variaciones de iluminación. André, en *Long Piece Summer* —1969, en Colorado—, alinea una serie de trozos de maderas sobre el suelo de un bosque. Boezem realiza en 1969 una obra en Amsterdam con su nombre escrito en el cielo por un avión a reacción: fotografías del cielo abierto, su nombre escrito y su desintegración indicaban el proceso, o presenta una *Fuente de arena*, 1969, provocada artificialmente. Flanagan traza líneas y círculos en la arena de una playa, 1967. Oppenheim cava fosas en la llanura, transporta tierras de un lugar a otro, realiza trazados concéntricos en las riberas del río St. John, 1968, u ordena geométricamente un campo de alfalfa en el proyecto *Hay Maze* en el estado de Wisconsin. Baxter colorea el terreno o amontona troncos, mientras Heizer y De Maria cavan fosas en el desierto, Christo empaqueta las costas de Australia con plástico, Hutchinson colorea químicamente una playa. Heizer cava cinco fosas, depresiones, en el desierto de Black Rock, de Nevada, en 1968. Toma fotografías con 365 días de intervalo. El clima prolonga el proceso. En *Depresión de Munich*, 1969, o *Five conic displacements* en el Coyote Dry Lake, 1969, de California, las fotografías eran tomadas a medida que las superficies son restauradas tras una inundación, de modo similar a lo sucedido en

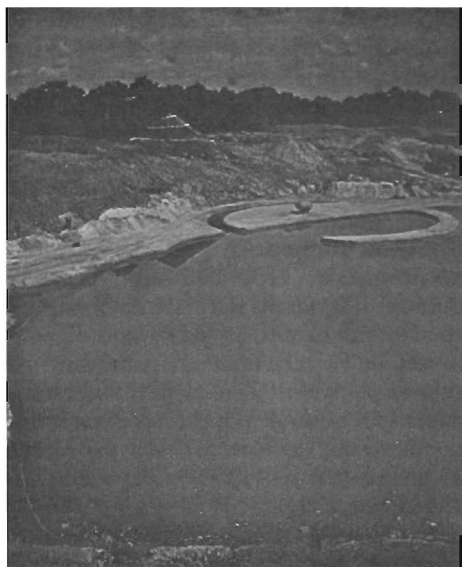
las inundaciones de Venecia, Florencia, Valencia. Smithson trabaja también zonas desérticas, pero contrastando el paisaje natural con el artificial, ordenando el medio ambiente e interesado por la geología (*Spiral Hill*, 1970). Uriburu sueña con colorear en verde todas las riberas y mares del mundo.

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. Para Hutchinson, por ejemplo, la metáfora es la del cambio, la evolución, el crecimiento, un modo de demostrar que la vida se desarrolla en la vida inorgánica. Heizer y De Maria entienden la metáfora como acción humana y geológica de los diversos elementos meteorológicos. Heizer ha hablado incluso del espacio virgen, tranquilo, religioso del desierto. Baxter se centra en las reacciones químicas, mientras para Oppenheim el arte ecológico es un modo de interrumpir la matriz que va configurando las actividades naturales y humanas. Se interesa asimismo por el cambio —trasplantes, descomposiciones, transformaciones de energía—. Boezem y Long subrayan la noción de lo efímero a través de la acción del viento natural o artificial.

Ciertos artistas, como Flanagan, Dibbets, André, Smithson, no consideran la naturaleza en sí misma, sino como un medio y lugar de experimentación. En cambio, Heizer, Oppenheim han abordado la naturaleza de un modo más directo; sus obras han tendido a revelar su inmensidad frente al espectador. La utilizan como forma-medio-contenido-lugar. En cierto modo son más tradicionales de lo que a primera vista parece, pues consideran la naturaleza como un soporte de experimentación, como terreno para realizar una escultura monumental. En cualquier caso se entabla una competencia entre la acción del hombre y la de

Oppenheim, *Hay Maze*, Wisconsin, 1968.





R. Smithson, *Colina en espiral e intervenciones en el lago*, 1971.

la inmensidad de la naturaleza. Esta es superior, condiciona la obra. El tiempo se convierte en una condición básica: erosión, cambio de estaciones, lluvia, etc. Adquiere una plenitud de sublime cercana al ilusionismo abstracto de un Newmann o Still, o al misticismo romántico de un G. D. Friedrich. El «land art» descubre un elemento descuidado de la ecología en la constitución de estructuras: el empleo de materiales casuales, encontrados, sólo por el hecho de que son ofrecidos por la naturaleza. La ecología posibilita una colaboración científica y artística para estudiar determinados fenómenos y modos de comportamiento, como ya he indicado.

Las obras del «land art» cultivan la naturaleza procesual y los materiales «efímeros», como el arte «povera», desapareciendo la noción tradicional de perennidad. Pero la noción habitual de obra se perpetúa cuando se plantea la relación con el gran público. El «land art» rompe inicialmente con las ligazones tradiciona-

les del objeto, con las galerías y los museos, pero continúa apropiándose de la naturaleza de un modo estético y artístico, imprimiendo las normas de cada artista. El alejamiento del ambiente urbano a zonas de mar, montañas o desiertos, evidencia su renuncia a lo industrializado, a la sociedad de consumo, de un modo similar al arte «povera». Pero plantea algunos problemas ambiguos en relación con los espectadores, ya que en ningún momento desea romper los lazos pragmáticos con el público.

2. «Land art» y los nuevos medios.

Estas obras, realizadas en los lugares más alejados, son dadas a conocer al público más amplio a través de la fotografía, de los films, videos y TV. Dibbets, y en cierta medida Heizer, Smithson, Long, consideran a la fotografía como la obra. Dibbets, por ejemplo, no utiliza la fotografía para *representar*, sino para *visualizar*. La apropiación de la misma se apoya en su naturaleza y características, en las condiciones bajo las cuales opera y el modo en que está implicada nuestra percepción. En cierto modo, estas fotografías cumplirían la misma función que la obra tradicional. Smithson ha insistido en la fascinación que le produce este medio. Por su parte, Oppenheim le atribuye cada vez mayor relevancia, aunque reafirmando que no se trata de las fotografías en cuanto tales¹². El «land art» ha tenido tal vez una mayor vinculación con la TV y los videos, ya que estos medios permiten una toma de todo el proceso de la obra en el paisaje, como se ha visto desde la experiencia realizada en 1968 por la Gal. G. Shum con obras de Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, De Maria, etc. De cualquier manera, ha existido una renuncia a los soportes físicos tradicionales de la obra. Asimismo fue evidente su reac-

¹² Cfr. LIPPARD, 1. c., págs. 89 y 184.

ción inicial contra los canales institucionalizados de la galería o el museo. Y la misma ambigüedad inicial entre la obra en sí misma, realizada en el paisaje y el «status» alcanzado a través de las fotografías o films, videos, etc., ha dado lugar a diferentes preguntas: ¿Dónde está la obra, en el lugar físico o en la documentación? Si está en el paisaje, ¿cómo puede acceder el público? Y si éste accede a ella a través de los diversos medios de reproducción, ¿puede sustraerse a los mecanismos habituales de distribución? El medio alcanza cada vez mayor relevancia y sin él en general no existiría la obra para los espectadores, pues se documenta gracias a él. Por supuesto, esta documentación es forzosamente fragmentaria y, en cuanto tal, una especie de invitación a retornar a experiencias propias con la naturaleza. De cualquier modo, a pesar de las nuevas «asimilaciones» se pone en crisis parcial no sólo el medio tradicional, sino el propio valor de cambio de la obra, o al menos repercute inevitablemente en esta disminución del valor de cambio, si lo comparamos con los soportes tradicionales. Y desde esta perspectiva *realista* afecta también a los canales de distribución.

Por otro lado, la fotografía es una contradicción respecto a las dimensiones físicas de las obras. En ella se mitiga el polo físico y se acentúa el mental. El espectador se ve inmerso en este polo, debe esforzarse por imaginar la proposición fotográfica ilusoria, pero no atenta a una simple representación sino a la continuidad del proceso. Las diversas transformaciones ecológicas se ponen más de manifiesto a través de la utilización del video, films, etc., medios que ya en su misma estructura introducen el factor temporal. De cualquier modo, en ambos casos se produce un cambio del contexto natural al culturalizado a través de la fotografía. Es decir, ya no nos movemos al nivel de la misma obra física, sino en un verdadero *contexto metalingüístico*.

El «land art» ha ofrecido a nuestra percepción amplios fragmentos de la naturaleza. En este sentido ha parecido evocar una nueva unión con la naturaleza. Ello se ha manifestado tanto en el cultivo de los medios naturales, en la elección de los escenarios para su realización, como en la renuncia a los procedimientos técnicos. Amplía los horizontes de nuestra experiencia por la selección del fragmento natural. Esto implica no sólo una extensión del campo de aplicación de la actividad artística, sino de nuestra sensibilidad para percibir estéticamente fenómenos naturales de la índole que sean. En este aspecto prosiguen las propuestas de la *extensión y ampliación del arte*.

Ahora bien, el «land art» ha remitido a la presencia humana en un espacio vacío, silencioso, apenas contaminado por el hombre civilizado. Por ejemplo, Heizer ha hecho en ocasiones referencias al paisaje inviolable, tranquilo, casi religioso del desierto, buscando un contacto más directo con la naturaleza, con su tierra, alejándose del ambiente urbano, cada vez más insoportable y agobiante. Este retorno y redescubrimiento de las fuerzas portadoras de vida y fuerza ¹³, de sus cualidades estéticas y formales, tiene ciertos puntos de contacto con las preocupaciones de la «New Left» y su lucha por la restauración de la naturaleza, por los lagos y espacios de tranquilidad. No obstante, el «land art», como momento cumbre del arte ecológico, ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su

¹³ Cfr., sobre todo, la exposición *Earth, Air, Fire, Water: Elements of art*, Museum of fine arts, Boston, 1971, en donde participaron CHRISTO, HAACKE, HEIZER, HUEBLER, HUTCHINSON, OPPENHEIM, SERRA, SMITHSON, URIBURU y otros.

rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador. O, mejor dicho, en vez de explicitar cómo la violación de la naturaleza a través de las diferentes contaminaciones y destrucciones es inseparable de unas condiciones sociales y económicas, en vez de desarrollar la campaña ecológica en el interior de este contexto, parece haberse refugiado en los paisajes lejanos como en un recuerdo necesario de la actual opresión de esta naturaleza. Y a pesar de que se le puede considerar como un acto de protesta mitigada contra la artificialidad del paisaje moderno civilizado, ha operado más como síntoma que como denuncia. Es posible incluso referirnos a él por su carácter romántico y antiurbano. Sus proyectos, a excepción de alguno del *Aerial Art*, de Smithson, no se han ocupado de la configuración y crítica de los graves problemas ecológicos, libres de su ideología. Por otro lado, ya hemos visto que en realidad no se ha presentado como *estrategia transformadora*, como sucedía con los ambientes «ecológicos». Así

pues, sería injusto acusarle de flaquezas en un campo que nunca ha perseguido, al revés de lo que sucedía en los «ambientes». Ha perseguido más una apropiación visual de la realidad ecológica que una transformación de la misma. De ahí que de hecho prevalezcan las fotografías, los videos, films, sobre las propias obras físicas.

Ya señalé que estas obras acentúan más el polo mental. Cuanto más idénticos devienen la obra y la realidad, tanto más el arte se convierte en un *arte de reflexión*, ya que la ambivalencia significativa, acentuada en estas obras por los más diversos medios visuales estáticos y dinámicos, suscita la *reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas del sector seleccionado de la naturaleza*. La elevación y declaración de un fragmento a un estado artístico obliga al espectador a explorar las propiedades hasta entonces ocultas de los objetos y las relaciones que satisfagan la excepcionalidad del nuevo estatuto artístico. La obra deviene un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador.

1. The first part of the paper is devoted to a discussion of the general principles of the theory of the structure of the human brain. It is shown that the brain is a complex system of interconnected parts, each of which has its own function. The author discusses the role of the different parts of the brain in the process of thinking and memory.

Mitologías y nuevo reduccionismo

I. MITOLOGÍAS INDIVIDUALES

Desde la documenta de Kassel de 1972, bajo el nombre de *Mitologías individuales*, se alude a toda una gama de experiencias subjetivas, oscilantes entre un neodadaísmo muy poco ortodoxo, elementos del arte «povera» y estímulos de las «contraculturas». En *Mitologías I* se ofrecía una reivindicación de figuras primerizas del neodadaísmo, como G. Brecht (1925), J. Cornell (1903), H. C. Westermann (1922), destacando el «ambiente» citado de P. Thek. *Mitologías II* ofrecía una imagen más acorde con el

tema. Algunos de sus participantes estuvieron presentes en la Bienal de París de 1973.

1. *Todo puede ser arte.* Las mitologías individuales se oponen a toda clase de mitos colectivos, tienden a una ruptura con toda convención y norma, tanto desde el punto de vista del producto como del receptor. Son enunciados y proclamas sobre la comprensión y contenido del arte, que se asemejan precisamente por su intento de no someterse a convencionalismos artísticos sociales y de sustraerse en lo posible a una tipificación cerrada gracias a la *identidad singular* del creador consigo mismo y con sus propias vivencias. La práctica del arte deviene asunto del *individuo* correspondiente que se fabrica su propia noción y objeto de arte. Las mitologías individuales son un paso más, en una línea próxima al arte «povera», hacia la superación de la escisión entre la actividad artística y las demás actividades humanas, y entre el artista, fruto de la división social del trabajo, y la creatividad de otro cualquier hombre. La propuesta final y radical sería que cada cual se expresase e hiciera arte a su gusto y modo. No se preocupan por una adecuación entre significante y significado a escala social, sino

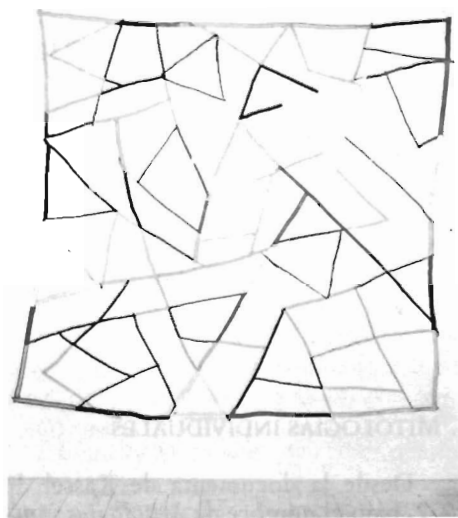
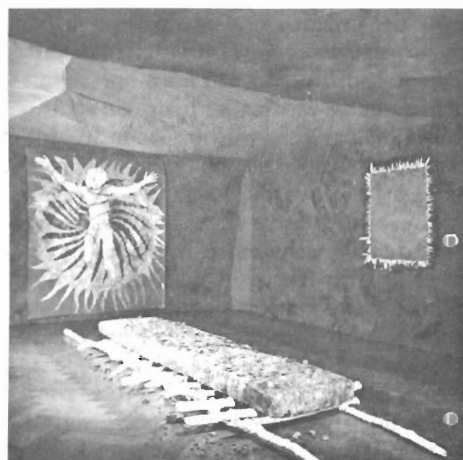
P. Thek, *Mitologías individuales*, 1971-72.



que el punto de referencia significativa del significante de la obra es el mundo propio de cada individuo. En este aspecto potencian una *conciencia de individualidad a ultranza*, de singularidad, en ocasiones esquizofrénica.

En general, y a los niveles más rudimentarios, los objetos sencillos y primitivos surgen como la vida, maduran con ella, sin intención en muchos casos de ser arte. En su mayoría son objetos personales con los que se encariña el individuo. Así, por ejemplo, Ch. Arnoldi (1946) realiza simulacros y parodias constructivas con ramas de árbol pintadas, o J. Fisher (1947) con clavos y pelos, papel prensado, etc., los trabajos artesanales de M. Buthe (1944), *Le Man-teau*, de E. Martin (1913), mientras Luciano Castelli (1951) o J. Finni (1944) se identifican con los objetos personales y encontrados. En todos estos ejemplos, el marco relacional se configura a través de las experiencias, el conocimiento y las ideas personales de la capacidad de articular gestos distanciados respecto a las normas sociales, dependientes de la escala personal de valores. Son significativas las palabras de L. Castelli, en 1972, referidas a los objetos: «Son parte de mi

M. Buthe, *Homenaje al sol*, 1971.



Ch. Arnoldi, *De acuerdo con un código*, 1971. Ramas de árbol pintadas.

vida. Surgen como la vida que madura. Mis objetos de uso, con los que discuto con frecuencia durante largas horas, de los que cada cual posee una significación determinada... Reciben un rostro que representa la extensión simbólica de la experiencia propia, inmediata consigo misma»¹. Con frecuencia, las obras se refieren al pasado o al futuro en una especie de utopías concretas. Así, por ejemplo, los ensayos de *Reconstitución de gestos efectuados* (entre 1945-54), 1970, o de *Reconstitución de objetos*, 1971, de Chr. Boltanski, atienden a una reconstrucción arqueológica de recuerdos infantiles o juveniles, a la permanencia de residuos de conciencia, al retorno de vivencias y a su reconstitución. En otros casos, como las intuiciones premonitorias de H. Gojowczyk (1943), se presenta la futura arqueología de la destrucción de nuestra civilización, sobre todo de nues-

¹ Catálogo *Documenta 5 Kassel*, 16-173.

tra cultura escrita. Mientras tanto, Beuys explica oralmente las premisas individuales en la ecuación arte = hombre = creatividad = ciencia, pues para él todo es arte y todo el mundo es artista a su modo. Broodthaers se ocupa de su museo personal de objetos y recuerdos desde 1968; Ben Vautier cultiva *La notion de tout*, definiciones nominales o descripciones, tautologías repetidas referidas a actitudes básicas de un tipo de hombre.

Ben Vautier, Beuys, Broodthaers afirman que todo lo que es afirmado por artistas como arte, es arte. Pero R. Filliou (1926), desde su práctica «fluxus» y happenings hasta sus mitologías, lleva a últimas consecuencias el postulado de que el arte no es sólo lo que hacen los artistas. Afirma y tematiza en sus trabajos la creatividad general que puede manifestarse en un simple amontonamiento de objetos. La creatividad es patrimonio de todos. Y plantea la tesis implícita desde el dadaísmo hasta el arte «pobre»: *la creatividad universal desembocaría en la desaparición del artista en cuanto tal*. Y en tal caso, tampoco tendría sentido que se presentara ante el público como tal.

Sin llegar a una tesis tan extrema e irreal desde las actuales condiciones históricas, las mitologías individuales abocan a una generalización de la creatividad más o menos encubierta. Por su aplicación es ante todo *individual*, sobre todo cuando pretende romper a ultranza con la convención social. Frente al espectador sólo es válida en un *intento de buscar una identificación personal* o como *invitación a una práctica personal y singular*. En esto estriba su aportación más cargada de implicaciones. En este sentido están bastante cerca del arte «povera».

2. *Mitologías y símbolos individuales*. Desde un punto de vista psicoanalítico, las mitologías individuales tratan con unos procesos creativos, cuyos temas de configuración son símbolos indi-

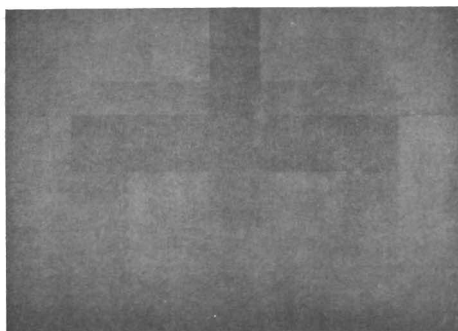
viduales. Como sabemos, de las diversas percepciones el individuo selecciona algunos rasgos y signos característicos, atendiendo a su estructura peculiar de vivencias. Este es un principio de toda expresión en general. La mitología individual se gesta como un símbolo individual y surge cuando en una persona la unión asociativa y creadora de ciertos complejos u objetos perceptivos exteriores en cualquier dominio sensorial es tan intensa, que una imagen o vivencia desencadena toda una gama de concomitancias. Ahora bien, este símbolo individual, en principio, no desea convertirse en colectivo y suele referirse a complejos de vivencias e ideas que no sólo no tienen que ver en una valoración cultural colectiva con los códigos y convenciones sociales, sino que se oponen a ellos, intentando crear su propio mundo individual de valores, muy distinto al colectivo. Semerjantes símbolos individuales se vinculan estrechamente con experiencias libidinosas del *propio ego* (narcisismo) —como sucede en las diversas *Reconstituciones* de Boltanski, en el Museo de Broodthaers, o en las prácticas de Ben Vautier o Beuys— o de la *elección objetual*, es decir, de la selección de objetos externos de uso personal —como los demás ejemplos citados—.

Las mitologías individuales se han presentado como reacción frente a las diversas connotaciones simbólicas y colectivas de la década de los sesenta. Rechazan tanto las *Mythologies* (R. Barthes) consumistas del «pop» o del hiperrealismo como las tecnológicas, símbolos de la disolución del individuo. Una cuestión no dilucidada es si estas mitologías individuales son una reacción al individualismo instrumentalizado en el capitalismo tardío o una fase cumbre del individualismo burgués o, tal vez, ambas cosas al mismo tiempo. Si las experiencias intensas individuales de estos símbolos parecen ser una premisa para cualquier tipo de expresión, también es verdad que el

símbolo individual alcanza su mayor efecto en su conversión en *fetiché*, como objeto de adhesión anormal por parte del propio individuo. Y esta parece ser, en ocasiones, una de las tónicas de esta especie de *reduccionismo* subjetivista, presente en estas prácticas, sobre todo en algunas. Por otro lado, la aparición de este símbolo no es lo mismo que su efecto frente a los demás. Por esto indiqué que pueden pretender tanto que el espectador lo acepte como cursarle una invitación a que cree su propia mitología, su propio mundo vivencial. Y esta parece ser la propuesta que se desprende, a pesar de que se presentan en canales, como la exposición, que aspira a una consagración social.

II. MITOLOGÍAS INDIVIDUALES Y «NUEVO REDUCCIONISMO» ABSTRACTO

1. *Historia de un retorno.* En las *Mitologías individuales II*, de Kassel, se insinuaba una convergencia entre los elementos de la contracultura, del arte «povera» y los residuos de la «nueva abstracción» y del «minimalismo», sobre todo en la propia obra de Fisher, A. Shiels (1944), o en la sección de procesos de la obra de R. Ruthenbeck (1937) o incluso en las de Ideas, las de B. Marden (1938), Palermo (1943), estas últimas más abiertamente vinculadas a la «nueva abstracción». Sin embargo, el año 1973, con la Bienal de París y PROSPECT, de Düsseldorf, pasará como la fecha de consagración de la recuperación de este nuevo «reduccionismo», de la pintura-pintura, menos aparatosa y deslumbrante y con pretensiones un tanto diferentes a la invasión hiperrealista de 1972, pero no menos «atractiva». Según se desprende de la pasada Bienal, el retorno a la pintura parece responder a una de las necesidades de expresión en los jóvenes para traducir sus emociones. Desde una perspecti-



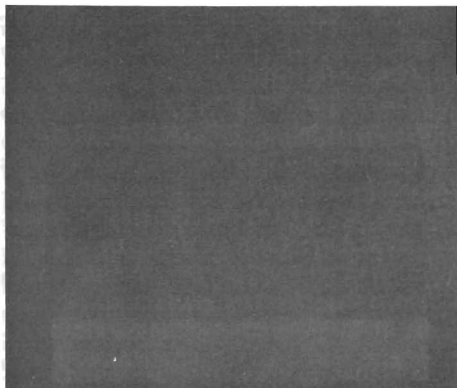
Ad Reinhardt, *Pintura roja*, 1952, óleo sobre tela.

va distinta prosigue el cultivo —más estético que simbólico— de las mitologías individuales.

El propio Boudaille, delegado general de la Bienal, y J. C. Ammann, responsable en 1972 del hiperrealismo de Kassel, han hablado con entusiasmo de un *retorno a la pintura*, lo que no quiere decir al cuadro. Al lado de algunos representantes extranjeros ², el núcleo principal y más atractivo desde el punto de vista teórico está formado por los grupos franceses *Grupo 70* y, sobre todo, *Supports-Surface* ³. Este retorno va ligado a una recuperación histórica de la *abstracción cromática* americana de los años cincuenta —en especial de la obra de B. Newmann, M. Rothko, Ad Reinhardt—,

² M. ASHER (1943), J. BERTHOT (1939), de USA, el australiano J. FIRTH-SMITH (1943), los alemanes E. HOFSCHE (1941) y H. LERCHE (1938), E. RENOUF (1943) de México, todos ellos exponen individualmente, en general, entre 1969 y 1971.

³ *Grupo 70* está formado por L. CHACALLIS (1943), M. CHARVOLEN (1946), V. ISNARD (1946), S. MACCAFERRI (1945), M. MIGUEL (1947); *Supports-Surface* está integrado por V. BIOULES, L. CANE, M. DEVADE, D. DEZEUZE, P. SAYTOYR, C. VIALLAT, A. VALENSI (estos tres últimos se separaron en 1971 por posiciones apolíticas y empiristas). Aparte hay otros representantes franceses como J. P. PÉRICAUD (1938), A. P. ARNAL, J. FREMIOT (1947), etc.



M. Rothko, *Rojos*, n.º 16, 1960. Oleo sobre tela.

de la «nueva abstracción de los sesenta» —K. Noland, Stella, Kelly, Olitski, L. Poons— y en menor medida del «minimalismo». En el propio Estados Unidos, hacia 1970, se había intentado la recuperación del expresionismo abstracto y se hablaba de una nueva generación de «nueva abstracción». Como dato relevante, en el Gran Palais de París había tenido lugar, en 1968, la exposición de los clásicos abstractos americanos *L'art du réel*. Los miembros de los grupos franceses realizan sus primeras exposiciones individuales entre 1969-1971. En 1973 se han multiplicado en París las muestras de las figuras históricas de la abstracción americana y han tenido gran eco a través de la joven revista *Art Press*. Es muy importante saber cómo los franceses, en especial su grupo *Supports-Surface*, intentan superar desde sus orígenes el empirismo inicial, teniendo para ello como principal auxiliar el trabajo teórico y político del grupo en torno a la revista *Tel Quel*. Sus preocupaciones por una «voluntad de teorización de la pintura», como ha dicho M. Pleynet ⁴, el ensayista de la referencia permanente del grupo, cristalizaron en 1971 con la fundación de

la revista *Peinture, Cahiers théoriques* ⁵. Así pues, el movimiento consagrado en Francia, aun partiendo de la herencia americana, se impone como avanzadilla «vanguardista» en París, está convirtiéndose en una ocasión propicia de aglutinamiento pictórico tras la situación decadente de París desde hace más de una década como epicentro del arte. Evocando las viejas glorias del pasado histórico parisiense, J. C. Ammann señalaba con motivo de la Bienal: «París se revela verdaderamente como la capital del mundo donde la pintura conoce una renovación particularmente interesante» ⁶.

2. *La pintura como especificidad autónoma*. Creo que el grupo francés es el exponente más autorizado de esta vuelta a la pintura no sólo por el retorno en sí mismo, sino, sobre todo, por sus implicaciones estéticas y políticas globales. Por esto voy a tomarlo como núcleo de mi análisis. El movimiento se presenta como una recuperación, se inserta en el contexto, señalado por Pleynet en 1968, de «un retorno histórico sobre ciertos elementos de esta historia que la modernidad ha censurado falta de poder, de poseer los medios teóricos de pensarlos» ⁷. Un retorno que remite a la ruptura tan francesa de Cézanne, presentándose en ocasiones como los legítimos herederos, los únicos herederos de la historia de la pintura occidental. En segundo lugar, muy en el contexto de *Tel Quel*, su interés y análisis se centra en la *especificidad*, en la pintura como especificidad autónoma, en la práctica significativa de la pintura.

⁵ Cfr. para ver la evolución y discusiones teóricas es imprescindible acudir a los volúmenes aparecidos hasta ahora. Cfr. también *VH 101*, 5 (1971), págs. 82-122, de textos de artistas.

⁶ *Le Monde*, 14 sept. 1973. Por su parte, G. Boudaille dirá que una sociedad capitalista la pintura siempre tendrá oportunidad de venderse y ser difundida. Entrevista con C. MILLET, *Art Press*, núm. 6 (1973).

⁷ L. c., pág. 209.

⁴ Cfr. *L'enseignement de la peinture*, 1971.

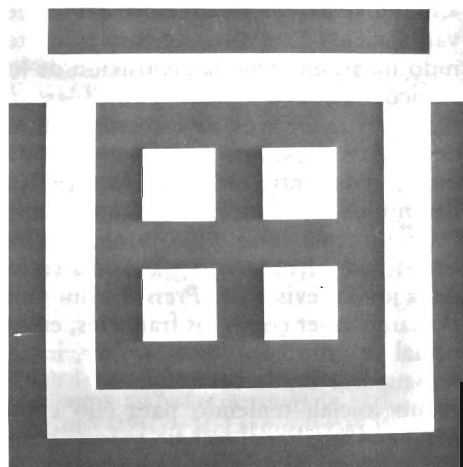
¿Cuál es la aportación de estas telas plegadas o arrugadas, carentes de marco, extendiéndose en sentido vertical u horizontal, invadiendo el espacio con su cromatismo? Se trata de obras que son pinturas, pero no siempre cuadros en su sentido tradicional. Ponen en primer término de su análisis la *materialidad de significantes exclusivamente pictóricos* en sus niveles más elementales. Estas obras, muchas veces sin marcos, se extienden por el suelo, no disimulando los procesos de elaboración. Es importante, por otro lado, la neutralización del formato tradicional (ya puesto en cuestión desde la «nueva abstracción») y la atención prestada a la superficie misma que se modifica, y no tanto a la «imagen» que puede sostener. La permanencia del marco o la superficie, los plegados y arrugados de la superficie (Cane y otros) o el trabajo sobre el material, rechazando la tela como soporte (Viallat, Valensi, Charvillat y otros), afectan a transformaciones del propio soporte y de la superficie en el sentido de la tensión tradicional provocada por el marco. Precisamente, los elementos, la pareja habitual tela/marco se separan y alteran. Por otro lado, aprovechan las nociones de «*free canvas*» y «*overall*», de Pollock, así como el monumentalismo del propio Pollock, Still y la «nueva abstracción».

El centro de interés se traslada a la reanudación de las experiencias cromáticas allí donde había quedado la abstracción «cromática». La representación, la iconicidad es algo regresivo y frustrante que no permite manifestar las emociones personales. Lo que importa es el retorno al trabajo no tanto *sobre* sino *con* el color, el inventario cromático, la exploración de posibilidades puras del color, de su propia sintaxis y gramática, de su propia dialéctica material a partir de la superficie. Se trata de abordar el color como lo específico de la pintura, neutralizando totalmente cualquier tipo no sólo de *forma* de objetos, sino incluso de *figura*

perceptiva. De este modo, la superficie cromática se transforma en materia cromática, en un sustrato finamente distribuido, sin texturas ni huellas de pincel, sin luz, espacio, tiempo o movimiento. Reducida a un quietismo y a una ascesis máxima de significantes. La materia cromática se expansiona en el espacio cromático. Y precisamente la *primacía* concedida al color es lo que admiran en Newmann, Rothko, Ad Reinhardt, etc.⁸ El color, de un modo similar a sus modelos históricos, está despejado de todo artificio, libera a la obra de todo elemento extraño exterior a nivel óptico y significativo⁹. Asimismo se destaca el mito de la *pureza*, tal como lo proclamaban los artistas citados, sobre todo Ad Reinhardt¹⁰.

Frente a las tendencias analizadas que

M. Devade, *Significante «pintura» según el ideograma chino*. Acrílico sobre tela, 1969.



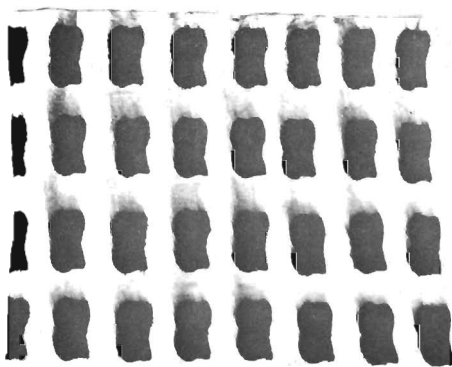
⁸ Cfr. la recuperación de NEWMANN, SAM FRANCIS y otros es una nota constante de los números de *Peinture* y de *Art Press*.

⁹ Cfr. L. CANE, *Sur le sol, pliée, avec la couler, Peinture*, núms. 6-7 (1973), págs. 25-37; A. P. ARNAL, *Que trame la couleur au pli de la trame*, *ibid.*, págs. 151 sigs.

¹⁰ AD REINHARDT, *Twelve Rules for a new academy* (1957), en *Art Press*, 4 (1973), pág. 6.

declaraban la realidad en obra de arte, la fusión entre las dos esferas, el «nuevo reduccionismo», como sus mentores de los cincuenta, proclama una radical separación, ofrece una definición del arte que identifica la práctica artística con su propio discurso en los niveles más elementales de la materialidad y del cromatismo, en una neutralización absoluta de los componentes semánticos, a no ser los que emanan de las superficies cromáticas. Estamos ante un *nuevo reduccionismo* circunscrito al trato inmediato con los significantes, privados, casi hasta el silencio, de una articulación de residuos de significado, ya que están neutralizados al máximo, incluso al nivel de códigos ópticos y perceptivos. Convertida en una cosa en sí, la obra pierde el carácter de mediación reflexiva, deviene una *cosalidad pura* que no es tan sólo objeto de contemplación, sino parte del espacio en el que se encuentra. Presenta notas óptimas para fundar un «ambiente» de «nueva abstracción». Su sentido último es la experiencia sensible del color, y las asociaciones posibles se vinculan a la constitución psíquica de cada individuo, pudiendo desencadenar una cadena de asociaciones privadas intensas. Y de aquí su proximidad, desde otra perspectiva, a las «mitologías individuales».

3. Los «*petits enfants*» de B. Newmann y C. Marx. Si no fuera por la literatura que está apareciendo sobre esta tendencia francesa, sobre todo la divulgada por sus propios protagonistas de *Peinture*, estas experiencias serían sencillamente un ejemplo más (con más o menos logros y méritos, con sus aportaciones específicas, etc.) en la línea de la *primacía del color*. Objetivamente profundizarían en algunos aspectos de la «abstracción cromática» y de la «nueva abstracción»; levantarían el entusiasmo de unos o la repulsa de otros. Ahora bien, lo que más sorprende en ella es su aparato teórico y las pretensiones ideológi-



Viallat, Pintura, 1971.

cas. Estas son tales, que sus artistas tienden a convertirse en los «*petits enfants*» de B. Newmann y C. Marx, crecidos bajo el regazo de *Tel Quel*, creando su propio órgano de propaganda en *Peinture* y avanzando penosamente entre proclamas y contraproclamas, comuniones y excomuniones, ataques indiferenciados a la burguesía y al «revisiónismo dogmático» del PCF. Y lo que es más interesante, pretenden erigirse en los únicos protagonistas de la pintura como práctica específica, necesariamente ligada a una práctica social, consistente en una lucha política precisa: la lucha de clases¹¹. Desde su propio punto de vista ideológico, me parece muy difícil de aceptar, por no decir inaceptable, la propuesta del grupo parisino. Si bien es correcto el estudio de la práctica significativa y de la estructura del vehículo ideológico, en mi opinión, han cogido el rábano por las hojas, haciendo una inversión vergonzosa de la dialéctica materialista en la que dicen apoyarse. Pues en el fondo de esta postura subyace la famosa interpretación *telquiana* del concepto de «campo específico» de las prácticas significantes, uni-

¹¹ Cfr. *Notes préliminaires ou comment voir la Chine en peinture*, con numerosos textos de DEVADE, DEZEUZE, CANE, BIOULES, *Peinture*, núms. 2-3 (1972), págs. 75 sigs.

do a una concepción de la *autonomía relativa* de estas prácticas que de hecho se convierte en una *autonomía absoluta*. De este modo asistimos a una escisión entre la práctica artística concreta y las proclamaciones teóricas pretenciosas, así como a una inversión de términos. La experiencia actual es una muestra ilustrativa de la «*repetición neurótica*» o «*un modelo repetitivo*»¹² del revolucionarismo formal, para expresarme en términos agradables a los componentes del grupo francés. Este revolucionarismo sólo atiende a lo que piensa que es *su material* en el campo de la *contradicción específica*, propia de esta esfera. Pero, en mi opinión, hay una acentuación unilateral o al menos gratuita sobre un solo aspecto de la contradicción (la materialidad significativa), ocultando el otro aspecto (forma de esta materialidad). Y ocultando este último aspecto niega toda interdependencia (mejor dicho, cree negar, pues lo que hay es una *reducción semántica* al máximo) con el plano del contenido. No entro ahora a discutir, únicamente sugiero la *interpretación* dada en alguna ocasión a estas escisiones¹³, en el sentido de que el reduccionismo es una manifestación evidente de la crisis de la propia ideología burguesa y responde a sus exigencias de «*desideologizar*», neutralizar cualquier práctica específica. Por otro lado, este reduccionismo no creo que contribuya demasiado a su proclama de resituar a la pintura la función de objeto de conocimiento, a no ser en los niveles más elementales.

Si pretenden constituirse en práctica significativa centrada en su especificidad (con lo que estoy de acuerdo en principio frente a los mecanicismos sociologistas), dudo que con las premisas actuales

puedan conseguirlo y, mucho menos, situarse en el marco de la contradicción principal, la social —como pretenden—, ni restituir esta práctica al campo de otros sistemas sociales. En concreto, no acabo de ver, en estas obras, «los momentos más fuertes de resonancia de la contradicción principal»¹⁴, ni en sus contradicciones específicas (ya señalé el análisis parcial de esta contradicción), ni por lo que afecta a los problemas y contradicciones —que inquietan a otras tendencias menos pretenciosas— sobre el estatuto actual histórico del objeto artístico, sobre su función, su conversión en mercancía, los problemas de la asimilación, etc., todas ellas cuestiones enmarcadas en la *contradicción principal*. Por esto me parece que difícilmente en la práctica concreta, tal como se desprende de sus obras y no tanto de sus proclamas, siguen a PleyNET cuando dice: «El aspecto principal de la contradicción específica en un campo dado, no puede ser pensado fuera de la relación (estructural) entre este campo específico y la contradicción principal»¹⁵. En mi opinión hay un descuido de la contradicción principal y una declaración del primado del punto de vista específico, una inversión y predominio abusivo no sólo de la contradicción específica, sino de uno de los aspectos de esta contradicción. Toda esta problemática vuelve a suscitar la discusión sobre la *autonomía relativa* o *absoluta*, el *movimiento autónomo de las estructuras*, la *mala totalidad*, etc. Pero estas cuestiones desbordan ya el marco de la presente exposición. Y desde luego, si se cree en el «*art as art dogma*» (Ad Reinhardt), el litigio será aún más arduo y posiblemente sin resultados.

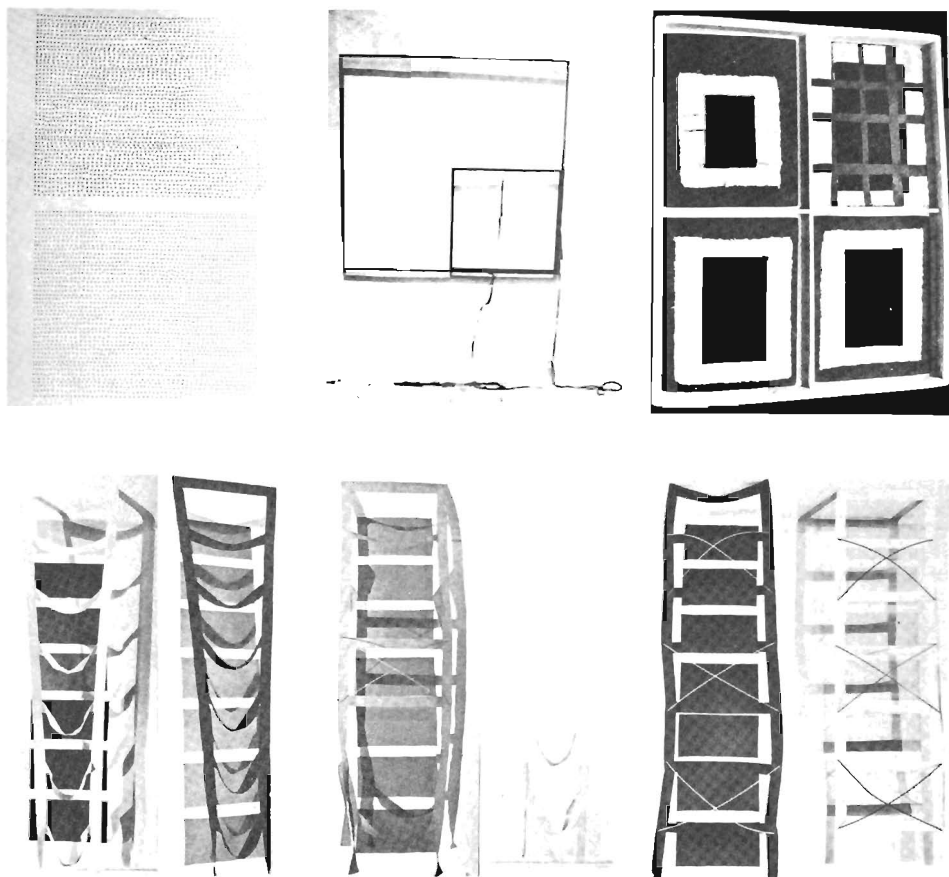
Me ha parecido oportuno ir contra la moda y contra la corriente, por muy antipático que esto resulte en las actuales

¹² M. PLEYNET, *L'enseignement de la peinture*, pág. 16.

¹³ Cfr. J. L. PERRIER, *Un chateau dans les nuages*, VH 101, núm. 6 (1972), págs. 38 sigs., con cuya crítica estoy en general de acuerdo.

¹⁴ M. PLEYNET, 1. c., pág. 18.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 16.



Grupo 70, *Obras varias*, 1972-73.

circunstancias. He dejado a salvo los valores específicos de estas obras y atacado sus pretensiones maximalistas. Pero creo que al igual que el hiperrealismo en 1972, en 1973 los *support-surface* y sus allegados ha sido la moda que puede alcanzar fácilmente epígonos, dado que además dispone de un aparato ideológi-

co atractivo en apariencia y gratificador, frente a los revisionismos y a la ideología burguesa, en el contexto de *Tel Quel*. Por razones fáciles de adivinar puede convertirse, y así se está instrumentalizando, en la forma más adecuada a la ideología y práctica burguesas del arte. ¡Pero este es otro cantar!

IV. El arte conceptual y su «inversión»

«vision»
reception

Arte de comportamiento y «Body Art»

El «arte de acción», tras las experiencias del happening, «Fluxus» o del accionismo vienés, abandona las formas neodadaístas —sobre todo sus elementos de improvisación— para centrarse en un proceso de acciones que obedece a premisas previstas de antemano. Estas acciones tienen como objeto concienciar sobre la complejidad de la realidad a partir del análisis didáctico de las experiencias o de actividades perceptivas exploratorias. Todo ello ha dado como resultado en estos últimos años un arte de acción y procesual, ya sea el arte de comportamiento (*Behaviour art*) o el arte del cuerpo (*Body art*). El primero se relaciona, sobre todo, con el nuevo empleo y uso de los objetos y los problemas de aprendizaje; el segundo explora el empleo del propio cuerpo. Es difícil saber dónde se separan sus fronteras, dados sus puntos de contacto. Pero en ambos casos, el objeto no es tratado en su «status» de permanencia, sino de transformación y cambio a través del uso. No interesa la materialidad en cuanto tal en el sentido del arte objetual estudiado. Por este motivo, se les suele considerar como una de las partes del «arte conceptual», como «conceptual performance» —representación conceptual—. Sin negar estas ads-

cripción y dentro del campo de la desmaterialización del arte, son prolongación del «arte de acción», aunque se trate de uno de los que llamaremos «aspectos conceptuales».

I. EL ARTE DE COMPORTAMIENTO

El arte de comportamiento, como categoría general, tiene sus premisas en el arte de «acción», como la modalidad más objetiva del mismo, desprendido de los residuos neodadaístas. Pero continúa el análisis experimental de las condiciones de comportamiento y su activación, prestando atención no sólo al comportamiento individual, sino, sobre todo, al del grupo en el marco de los mecanismos sociales de este comportamiento. Esta modalidad intenta explicitar las concepciones y relaciones de contextos reales —a las que generalmente no se atiende—, haciendo depender la realidad del curso temporal, reduciendo toda forma de actividad —acción, percepción, experiencia, vivencia, etc.— a los condicionamientos de espacio y de tiempo. Este arte de acción-proceso, a diferencia del «happening», obedece a una planificación

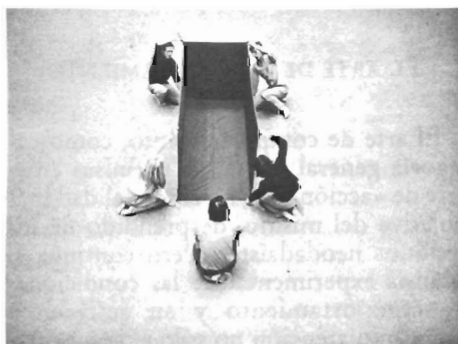
previa, es una especie de práctica activa de entrenamiento en fenómenos de actividad y experiencias perceptivas o creativas.

K. Arnatt, desde 1967, prestaba menor atención al objeto escultórico mismo que a lo que se podía hacer con el objeto (*Liverpool Beach Burial*, 1968) y a los modelos de comportamiento. Ben Vautier en sus *Representaciones verbales* y no verbales invita a una práctica estética centrada en la apropiación de nuevas dimensiones de la realidad, en especial las referidas al yo y al medio ambiente. Pero han destacado desde 1968, y sobre todo desde 1970, los «usos del objeto» de F. E. Walther (1939). Los objetos están constituidos por tela, lona y otras materias blandas, no son objetos terminados ni para ser vistos o contemplados por el

espectador, sino para ser utilizados. No tienen valor en el marco de los mecanismos normales del consumo, sino que sirven como «*instrumentarium*» o vehículo de demostración del descubrimiento propio de diferentes modos de empleo por parte del espectador. Este empleo debe desprenderse de las condiciones y propiedades del mismo material. Así, por ejemplo, en el caso más conocido de Walther, el resultado ha sido una serie de formas «*soft*» (blandas) minimalistas. El objeto elemental, el punto de partida es una disculpa para despertar las capacidades creativas del espectador-manipulador. La obra no existe en el objeto presentado, unos pliegos de tela, ni en la producción del objeto acabado, definitivo, sino en el mismo *discurrir procesual*. En general es fácil deducir el manejo; en otros es preciso ofrecer algunos datos a modo de indicaciones. Y el espectador no debe conocer sólo las condiciones del material, sino su propio material y condiciones. «El proceso propio de experiencia del uso productivo consiste en que el utilizador comprenda su propia actividad según las condiciones de su experiencia y según las condiciones del objeto que operan dentro de un proceso de uso, que pueden ser desarrolladas o usadas y aplicadas de un modo diferente»¹. Para Walther, lo decisivo de estas experiencias es la «comprensión de las posibilidades fundamentales, contenidas en el objeto, y naturalmente la comprensión de las condiciones individuales que cada persona introduce en el proceso de uso del objeto»².

El grupo EIAG (G. Franz y T. Schröder) de Viena se interesa por desencadenar procesos conscientes de comunica-

F. E. Walther, *Usos de objeto*, 1967.



¹ WALTHER, *Objekte als Benutzungsinstrumentarium*, en K. THOMAS, *Kunst Praxis heute*, págs. 125-126.

² *Ibid.*, pág. 126; Cfr. K. THOMAS, F. E. Walther: *Prozessmaterialien*, *Das Kunstwerk*, 1 (1973), págs. 20-33.

ción en los participantes de sus acciones, preocupados por situaciones de aprendizaje: por ejemplo, folios de papel en un espacio oscuro y lo que puede hacerse con ellos en una determinada situación y bajo ciertas condiciones de experiencia. Lo que les inquieta es la concienciación de posibilidades vivenciales en los sentidos, una auténtica fenomenología de la experiencia o el comportamiento y el aprendizaje. B. Demattio, por su parte, considera al artista como un «*estructurista del comportamiento*» y trabaja con nuevas estructuras que deben conducir a una nueva actitud de nuestros sentidos. Niega la permanencia del objeto, el material ya no es color, materia, sino material psíquico: condiciones mentales, conflictos, sueños, ondas, energía, vibraciones, relaciones interhumanas y modos de comportamiento, sobre todo, entrenamiento práctico de la conciencia³. Entre sus experiencias destacan los «*encounter*» —acciones terapéuticas de grupo, entrenamiento de la sensibilidad, psicodramas, etc.—, comunicación no verbal —ejercicios de comunicación mental en acciones de fuego y humo—, situaciones de estados psíquicos de terror, tensiones, peligros, etc., todo ello presentado en Munich desde 1971; en otros casos han sido acciones de «*non sense*» y libres, como las realizadas en Duisburgo, 1971, o de autoliberación política individual. S. Brisley se dedica también a la realización de «*events*» de diversa naturaleza en colaboración con artistas, músicos, bailarines, sobre conductas de agresividad, o en otros casos sobre experiencias psicológicas y sociales, tales como la concienciación sobre el trabajo en «*Arbeit macht frei*» (1973).

Dado el carácter inconcluso y la naturales procesual de estas obras, así como

su desaparición una vez realizada la acción, los nuevos «*media*», como fotografías, films, videos, etc., se aceptan en todas sus consecuencias como medios auxiliares muy importantes para captar el discurrir temporal. Sin embargo, tras ciertas desilusiones del «*happening*» respecto a las aportaciones de la sensibilidad del espectador, el artista ha vuelto a establecer una separación entre su acción y el público; por este motivo da a conocer las condiciones de acción en el espacio y en el tiempo, proyectando su aparición y el proceso de una apropiación consciente de una comportamiento real que rompe con la costumbre.

El núcleo de estas experiencias, con menos pretensiones desde luego que el «*happening*», es disolver los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la conciencia individual y social. La propuesta última es una liberación de la percepción y del comportamiento en relación con las ataduras y esquemas habituales, suscitar posibilidades de experiencias libres de prejuicios. Estas experiencias se dirigen a un entrenamiento de la percepción y la acción como contrapeso del comportamiento, orientado hacia el consumo, y del conformismo en las sociedades actuales. Sabemos que las relaciones humanas hacia los objetos y las obras de arte son múltiples, pero la forma de mercancía marca una impronta en los modos mentales y de comportamiento de los consumidores que altera el signo de esta relación. Las experiencias realizadas han sufrido permanecer al nivel de alteración de estos hábitos, oponiéndose a las estructuras imperantes. Las situaciones en que están teniendo lugar son únicamente una propuesta entre mil para activar la propia creatividad y comprensión de los sistemas de relaciones con la propia realidad. Y, en todo caso, las situaciones ofrecidas son una especie de modelos

³ Cfr. B. DEMATTIO, *Behaviour-Art Stichworte*, K. THOMAS, 1. c., págs. 153-54; Cfr. K. GROH, *If I had a mind*, sin página.

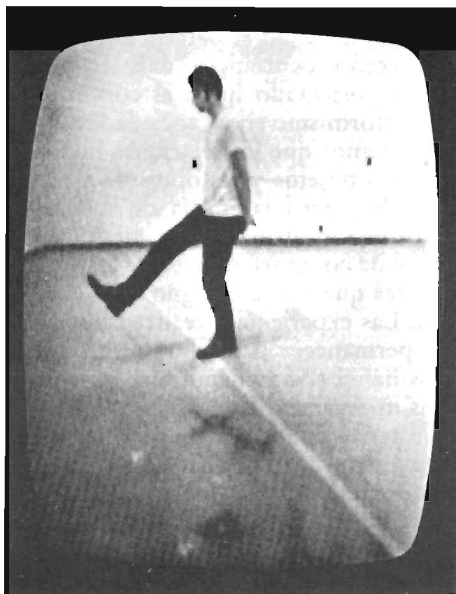
para extrapolaciones posibles a toda clase de situaciones, según los contenidos explícitos que se manejan. Es evidente que el entrenamiento de la vivencia concreta de cada situación podría ir configurando unos esquemas de conducta sensibles, atentos a desvelar otras extrapolaciones de situaciones en el contexto social en sus diferentes determinantes, marcando pautas para otros ámbitos de acción, por ejemplo, los de la manipulación ideológica. En esta doble vertiente de la reacción a una nueva situación y de la posible extrapolación a otras, en la gestación de esquemas de conducta y de decisiones individuales no sometidas a los reflejos condicionados de la actual manipulación comunicativa y creativa, estribaría uno de los momentos de su carácter didáctico y de aprendizaje «versus» apropiación de la realidad en sus diferentes sistemas relacionales, desde los perceptivos, en sus diversos sentidos, y estéticos hasta los sociales. Por el momento y hasta ahora *más que afectar a*

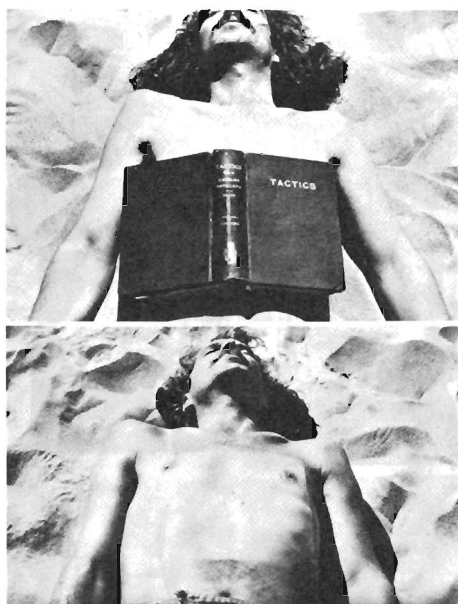
los contenidos explícitos del comportamiento han atacado las estructuras conformistas del mecanismo social del mismo. El proceso sigue abierto a otros niveles.

II. «BODY ART», FENOMENOLOGÍA Y CINÉSICA

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. El retorno a la experiencia corporal no es algo privativo de lo que podríamos llamar experiencias plásticas —aunque ya sea de un modo impropio—, sino de diversos movimientos contemporáneos, sobre todo los de la tradición teatral basada en los gustos del NO, Kakubi japonés, hasta el Living Theatre, desde Grotowsky a José Luis Gómez y la pantomima en general. En el «*Body art*» se atiende tanto a la pro-

B. Naumann, *Slow angle walk*, 1968. Videotape.





D. Oppenheim, *Reading position for second Degree. Burn stage I and II*, 1970.

pia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual. Según parece, B. Naumann fue uno de los primeros creadores en realizar obras de cuerpo en 1965. La documenta de Kassel de 1972 ofreció toda una sección dedicada a las principales figuras del «body art»⁴. Las conexiones con tendencias precedentes abundan, sobre todo, con el happening del accionismo vienés —Rainer, Schwarzkogler—, el «land art» —Oppenheim— o el «minimalismo» —Dan Granham, G. Pane, etc.—. En mi opinión, el «body art» se está manifestando en tres direcciones principales que en al-

gunos casos coexisten o en las que pueden encontrarse diversas experiencias del mismo artista.

1. «Body art» y antropología. La primera tendencia está relacionada con el psicoanálisis y la antropología. Los austriacos G. Brus, Rainer y R. Schwarzkogler son los herederos directos del accionismo vienés en el «body art». Representan las últimas estribaciones de un arte de acción corporal de índole expresionista, ya sean las *autoexpresiones* (1972) de Rainer, las *amputaciones* del penis y del propio cuerpo de Schwarzkogler o los cortes con una cuchilla de G. Brus (1970). Rainer ha escrito: «Quiero reproducirme concentrado. Lo que era, lo que soy, lo que seré. Lo que podría ser... Mi trabajo es una polémica personal del artista para ejemplificar la apertura y ampliación de la perso-

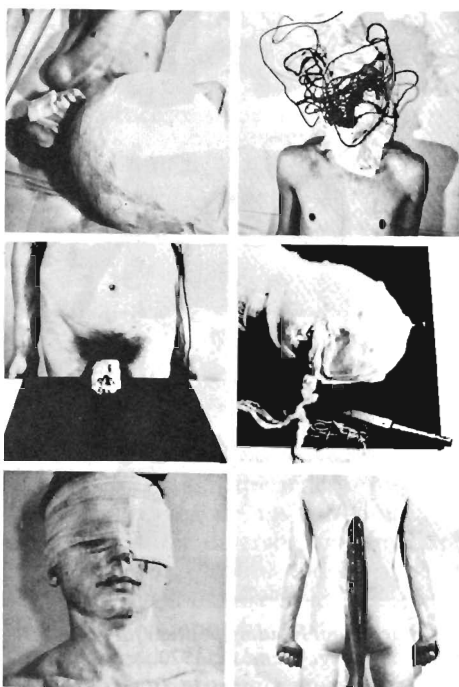
G. Brus, *Pintura de la cabeza*, 1964.



⁴ Cfr. A. ACCONCI (1940), T. FOX (1943), D. OPPENHEIM (1938), DAN GRANHAM, G. DE DOMINICIS (1947), G. PENONE (1947), V. PISANI (1938), GERVA ELK (1947), YOKO ONO (1933), GILBERT & GEORGE, K. RINKE (1939), A. RAINER (1929), R. SCHWARZKOGLER (1940-69), G. PANE, W. KAHLEN, J. JONAS, etc. T. ULRICHS; Cfr. *Avalanche*, revista casi especializada en «body art».

na humana»⁵. Las autorrepresentaciones de gestos, del dinamismo corporal o cinético del rostro, etc., nacen de gestos anticulturales, próximos a las «mitologías individuales», residuos de formas comunicativas de la primera infancia, arcaicas, ambiguas e intraducibles. «De este modo —sigue Rainer— hago del arte una investigación *antropológica*... El arte hace posible al hombre un conocimiento más amplio de sí mismo y de las cosas a través del recuerdo de su evolución.»⁶. Schwarzkogler, víctima de su autoamputación, se ha convertido en el Van Gogh del «body art» expresionista.

Un apartado especial merece la modalidad denominada *arte del yo*, cuyo principal representante ha sido Timm Ulrichs. Podría incluso ser considerada como una versión «body art» de las mitologías individuales (Cap. V) por su orientación abusiva a los *temas del propio yo*. La temática del yo ha sido característica del expresionismo y existencialismo. La dramática del yo afecta al subjetivismo extremo y las fijaciones del yo. De G. Benn procede el concepto del «yo lírico» (1921) y de R. Petsch el del «yo épico» (1934). K. Hoffmann lo trasladó a lo plástico en 1965-66. ha tenido bastante eco en autores y, sobre todo, en poetas concretos, entre otros, P. Hancke de 1965 (*Sprech-Stücke*) y, aún más, en el *Ich-Texte* (Textos del yo) de T. Ulrichs como, por ejemplo, *Yo soy un poema*, 1968. Paralelas a esta evolución literaria del arte del yo discurrían experiencias que tenían como base la idea del *hombre como obra de arte*. El propio Nietzsche, en el *Nacimiento de la tragedia*, presentaba al hombre como forma de arte en la figura del Superhombre. G. Bryan Brummel, famoso dandy del XIX, concebía su persona como obra de arte.



R. Schwarzkogler, *El acto total*, 1969.

Hacia 1856, Lola Móntez se expone como un animal exótico en Nueva York, y el espectador, por un dólar, podía hablar con ella durante diez minutos. En 1961, 1965 y 1966, Ulrichs se autoexpone en una vitrina como obra de arte, continuando hasta la fecha con esta identificación de su cuerpo con el arte, como hemos podido apreciar en el ciclo «Nuevos Comportamientos Artísticos» (1974).

Sin el patetismo vienés, y con menos improvisación, diferentes experiencias se han centrado en las lesiones, marcas, incisiones en el propio cuerpo. Oppenheim, en *La herida* (1970), evoca la impresión de una herida producida en 1954, registrada en una fotografía y en su mente. G. Pane, en *Escalade*, 1971, sube descalza unos escalones distantes, provistos de dientes salientes, ocasionándose las correspondientes heridas, sangre, sufri-

⁵ RAINER, Selbstdarstellungen, en *Documenta 5*, Catálogo, 16, 67.

⁶ *Face*, *Flash Art.*, núm. 39 (1973), págs. 12-13.



A. Rainer, *Autorrepresentación*, 1972.

mientos, y considerándolo como una acción simbólica para descubrir el sufrimiento de otros; en 1972, con una cuchilla, se cortó en otra de sus acciones su propia piel en los hombros, antebrazo. Acconci, en *Trademarks*, 1970, marca sus dientes sobre distintas partes de su cuerpo. Estas diversas experiencias continúan la tradición histórica de las vice- siones estéticas (representadas ilusoria-

mente en las obras de los lisiados del Bosco, en los ciegos de Brueghel, en el Saturno de Goya, por no hablar de diferentes iconografías de martirios o de Santa Agata, etc.). En especial evocan prácticas de diversos tipos de sociedades donde hieren o deforman miembros privilegiados o víctimas, transforman la morfología de ciertos órganos, sobre todo los sexuales, en vivencias de traves-

tismo ⁷. De todos es conocido el empleo histórico de tatuajes y diversas incisiones, tal como informan los antropólogos. Las actuales manifestaciones deberán orientarse en su interpretación a unas premisas antropológicas y psicoanalíticas, próximas a las modificaciones del cuerpo y de su imagen como algo pertinente a una sociedad, como indicaré más abajo.

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. Así pues, ni una interpretación ni sobre todo una *práctica* del «body art» puede pasar por alto los resultados y hasta similitudes de muchas de sus experiencias con la fenomenología, por un lado, y con la cinésica y semiótica, por otro. Y esta vinculación da lugar precisamente a las dos tendencias corporales más desligadas y distanciadas del accionismo de los sesenta y más cercanas a una práctica «conceptual» en el sentido que veremos.

2. «Body art» y fenomenología. Desde primeros de siglo, Husserl, Sartre, Merleau-Ponty y toda la escuela posterior ⁸ han insistido en que el cuerpo, como ser del hombre, es el hecho origi-

nario del que es preciso partir como algo esencialmente diferente a la esfera de nuestra subjetividad. Las diversas experiencias del «body art» no se limitan a una consideración 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. Posteriormente señalaré este carácter histórico y sociológico de la imagen del cuerpo, opuesto por estas tendencias a las imágenes sociales de poderes que tenemos sobre el mundo, en especial a través de nuestra precepción y de nuestros movimientos. Las diversas experiencias remiten a estas formas manifestativas del cuerpo.

Algunas prácticas, apoyadas en el movimiento del cuerpo, exploran la *situación* del mismo, referida a su propiedad de ser trascendente: «al lado de», «a distancia», «arriba-abajo», vertical-horizontal. Se trataría de análisis de exploración en la espacialidad orientada del cuerpo, de una *tematización del espacio corporal* que se realiza sobre todo en la acción y en el movimiento propio. Así, por ejemplo, Dan Granham en *Roll*, 1970, estudia la relación entre su propio cuerpo y el sudor provocado por los movimientos para después 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-cuer-

K. Rinke, *Posiciones espaciales*, 1972.

⁷ Cfr. B. BETTELHEIM, *Les blessures symboliques*, París, Gallimard, 1971.

⁸ Cfr. entre otras obras, MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, París, PUF, 1945, cap. III, págs. 114-170; F. CHIRPAZ, *Le corps*, París, PUF, 1963; M. HENRY, *Philosophie et phénoménologie du corps*, París, PUF, 1965; P. SCHILDER, *L'image du corps*, París, Gallimard, 1968; M. FELDENKRAIS, *La conscience du corps*, París, R. Laffont, 1971.





Dan Granham, *Two correlated Rotations*, 1969

po. Otras veces, Acconci se ha centrado en los ejercicios de gimnasia. Refiriéndose a estas experiencias declaraba en 1973: «En realidad se trataba para mí de definir mi cuerpo con relación al espacio»⁹. Por su parte, K. Rinke, en sus *demonstraciones primarias*, analiza las relaciones dentro/fuera, vertical/horizontal, etc., el entrar y salir de un espacio, etcétera.

En otras ocasiones, la situación del cuerpo se refiere a la *esfera intencional del ser subjetivo*, ya sea en exploraciones fácticas de intencionalidades originarias del propio cuerpo como, por ejemplo, la acción de masturbación, *Seedbed*, 1972, de Acconci, una actividad sexual privada, concentrada sobre el mismo cuerpo o una parte del mismo. Otras acciones del cuerpo son entendidas como objetivación, como transformación de la subjetividad. Así, por ejemplo, G. Penone, gracias a lentes de contacto especiales, transforma sus ojos en espejos. Oppenheim, en *Sun-Burn*, 1970, exploraba el

propio cuerpo como superficie y material. Tras cinco horas de exposición al sol, aparece en su cuerpo un rectángulo pálido de los efectos de la protección de su vientre por el libro, opuesto a la transformación cromática de la piel expuesta directamente al sol. El tema no era el dolor de la exposición al sol, sino el acto de devenir rojo. Acconci, en *Pieza de mano y boca* (1970) estudia la relación entre ambos, mientras en *Rubbings* (1970) coloca cucarachas sobre su piel para matarlas frotándolas con su propia mano. Oppenheim, en *Presiones de aire* (1971), juega con las deformaciones provadas en el esquema corporal (cara, manos, pelo) por fuertes chorros de aire comprimido. J. Jonas en *Organic Honey's vertical Roll*, 1973, reflexiona sobre el modo de expresión y percepción de sí mismo, recorriendo con un espejo en la mano su cuerpo desnudo, próximo a fenómenos narcisistas de «alter ego».

La esfera intencional del ser subjetivo también puede relacionarse a acciones, referidas a los demás. Dan Granham, en la conocida obra *Two correlated Rotations* (1969), instaura un proceso de relación de *feedback* entre dos personas,

⁹ ACCONCI entrevistado por P. DU VIGNAL, *Art. Press*, núm. 2 (1973), pág. 25; *Drijks and Conversions* by V. Acconci, *Avalanche*, Winter (1971), 82-95.

mientras en *Two consciousness Projections* (1972) se centra, poniéndose ante el público, verbaliza sus ideas, reflejando así la propia intencionalidad y la que el público ve en él, sus actitudes, comportamientos, gestos buscando la relación directa causa/efecto. Las experiencias de Granham son definidas por él mismo como «learning process» (Proceso de aprendizaje), atribuyendo al arte una función didáctica y educativa ¹⁰. Es uno de los que más se han percatado de la relación de estas manifestaciones con la fenomenología: «He partido de la idea (sacada de la lectura de Husserl y Sartre) de que mi intencionalidad se expresa en todo lo que veo... Comenzando a utilizar el film, me he dado cuenta de que el movimiento remitía siempre a un estado corporal» ¹¹. G. Pane en *Je* (1972) se interesa por el problema del desconocimiento del otro para profundizar en los mecanismos de relación contra el yo egoísta. Por su parte, Oppenheim, en *Cambio de estrella*, 1971, ha utilizado a su hijo como extensión de sí mismo.

Estas y otras experiencias ponen en primer término la espacialidad corporal propia de experiencias íntimas o bien en relación con el espacio y con las demás personas. Pero en todos los casos —y esto es lo decisivo— el cuerpo es el dato originario de la experiencia.

3. «*Body art*» y cinésica. Por último, toda una serie de acciones corporales se detienen con más o menos conciencia —e incluso con elementos mezclados de las experiencias fenomenológicas o antropológicas— en la actividad cinésica del hombre, preocupados por la potencialidad social del cuerpo humano como expresión a través de los gestos. El gesto está siendo en la actualidad un campo de



Gilbert y George, *Debajo de los arcos*, 1972.

estudio fascinante desde una perspectiva cinésica y semiótica ¹² y ya había sido insinuado por la propia fenomenología ¹³. En la actualidad existe una mayor interdependencia entre la cinésica, la lingüística y la semiótica. A nivel de la representación ilusionista del cartel publicitario o de la publicidad televisiva todos conocemos el gran papel jugado por la comunicación cinésica en la actuación de las funciones lingüísticas: fática, conativa y expresiva —en la terminología tan conocida de R. Jakobson—. Asimismo, la relevancia alcanzada por la cinésica en el cine, teatro y no digamos en el ballet o pantomima. Pensemos, por ejemplo, en el teatro pantomímico de diversas interpretaciones del español José Luis Gómez, en la gran carga perceptiva, semiótica, comunicativa del gesto y el movimiento. La cinésica teatral es de larga tra-

¹⁰ Cfr. descripción de acciones en *Dan Granham, le corps matériel au perceptuel, L'art vivant*, 4 (1973), págs. 12-13.

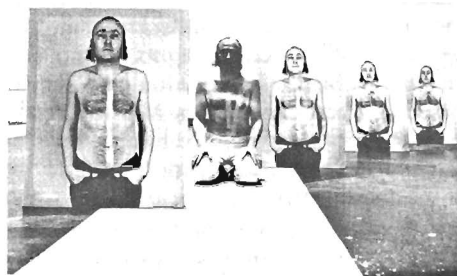
¹¹ Cfr. *ibid.*, pág. 14.

¹² Cfr. ALLPORT, G. W. & VERON, P. E., *Studies in expressive Movement*, New York, MacMillan, 1933; B. CHRISTIANSEN, *Thus speaks the body*, Oslo, Institute for Social Research, 1963; E. GOLFMAN: *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970; R. L. BIRDWHISTELL, *Kinesics and Context. Essays on Body motion Communication*, New York, Ballantine Books, 1970.

¹³ Cfr. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, págs. 203 sigs.

dición desde las grandes figuras de la pantomimia, desde Deburau, Etienne y Maximilien Decroux, J. L. Barrault y, sobre todo, Marcel Marceau. En especial este último parte de un análisis consciente del cuerpo, evitando el lenguaje y la gesticulación signífica convencionales. El «body art» cinésico está más bien preocupado por la *visualización* de lo que podríamos denominar gestos encontrados, en la línea de apropiación de la realidad señalada.

En las artes plásticas, las experiencias están siendo variadas. Han sido famosas desde 1969 las «*esculturas-cantando*» de la pareja inglesa Gilbert & George, todavía bastante ligadas a un concepto tradicional de escultura, a pesar de que en ellas el cuerpo de ambos es sujeto y objeto al mismo tiempo¹⁴. De todos modos, lo humano discurre en una artificialidad articulada: rostro pintarrajeado, los movimientos mecánicos, el guante de goma, el estar de pie encima de una mesa, idénticos gestos y repetición de la misma melodía, todo ello remite monóticamente a los mismos actos cotidianos. En *Círculo de miedo*, 1970, Oppenheim subraya la expresión de terror producida en su rostro al sentir caer piedras a su alrededor que le tiran desde 10 metros de altura, tratando de no dañarle. W. Kahlen, desde 1969-1970, se ocupa más directamente del lenguaje corporal, de las reacciones en forma de gestos, movimientos, ademanes, etc. Pero Rinke ha sido tal vez quien más ha destacado en esta faceta desde sus *Demostraciones primarias*, 1971, como fenómenos corporales de visión, mutaciones y gestos de las partes superiores del cuerpo, atento a la complejidad de diversos modos de comportamiento, desde los pensamientos espaciales hasta las situaciones corporales y psíquicas o la unión entre el cuerpo y el



W. Kahlen, *Afeitados*, 1971.

lenguaje. Rinke está tratando de crear el ABC gestual, la gramática de la visión corporal para el público, un sistema signífico gestual dentro de unos esquemas estrictos y orientados a formas complejas de comportamiento¹⁵.

El «body art» ha sufrido una clara transformación de las proximidades del arte de acción del «happening» a las intermediaciones del arte «conceptual» místico, hasta que ha llegado a ser considerado como una de sus partes, como ha sucedido, sobre todo, con las obras de G. de Dominicis y sus «representaciones corporales» sobre la inmortalidad y el tema de la muerte. Podría decirse que ha habido una progresiva transición de una concepción más subjetivista del «body art» a otra más objetivista. En los primeros, su comportamiento corporal transmite cierta información que puede ser percibida por el espectador, pero éste no es el objetivo principal de sus creadores. La vertiente fenomenológica, y sobre todo la cinésica, implican un comportamiento comunicativo con una intención mayor de transmitir esta información. Progresivamente se pasa del comportamiento corporal informativo, ligado a la *señal* (la propia acción del cuerpo como

¹⁴ Cfr. GILBERT & GEORGE, *A day in the life of George & George*, *Flash Art*, núms. 32/33/34 (1972), pág. 7.

¹⁵ Cfr. entrevista con K. THOMAS en *Kunst Praxis heute*, págs. 138-39; Cfr. K. GALLWITZ, KLAUS Rinke, *Das Kunstwerk*, núm. 1 (1973), págs. 4-19.

instrumento de información), al arte corporal propiamente *comunicativo*, donde el cuerpo opera como *signo*, como elemento del sistema individualizado en el curso de la comunicación. Mientras en el primer caso sería posible hablar, en términos relativos, del predominio de un comportamiento comunicativo con *ausencia* de destinatarios, más interesado por la autoexpresión del propio artista («body art» antropológico), el segundo caso (sobre todo en el «body art» cinésico, pues la fenomenología ocupa unas experiencias intermedias según las modalidades) requiere la *presencia* del destinatario, interesado en los procesos de aprendizaje y en la instauración de la gramática visual del propio cuerpo, sobre todo Kahlen y Rinke.

Sabemos que la comunicación cinésica tiene gran relevancia en las funciones *fática*, *conativa* y *expresiva* del lenguaje. Y el «body art» cinésico es el que más se inserta en el «conceptualismo». Hasta ahora las experiencias han sido muy limitadas, pero tienen grandes posibilidades de desarrollo hacia investigaciones semióticas de unidades gestuales como, por ejemplo, los gestos de risa, los gritos, expresiones faciales, comportamientos de boca, labios, relaciones entre gestos y enunciados lingüísticos, la expresividad de las manos, etc. Una investigación conceptual, sirviéndose de las aportaciones interdisciplinarias, podría intentar la creación de una especie de diccionario de gestos que harían referencia a los más diversos significados y hasta a conceptos más abstractos como amor, odio, libertad, concepciones políticas. Estas experiencias podrían estar reducidas al «body art» creado por cada artista o al comportamiento corporal «*encontrado*» y presentado como una visualización del mismo a través de diferentes medios. La semántica de los gestos tiene a veces una función conativa y fática más importante que el propio lenguaje fonético, como puede apreciarse, por ejem-

plo, en la propia propaganda publicitaria o televisiva.

Por otro lado, hay que ser muy conscientes de que la comunicación cinésica no es algo «natural», sino que, como toda comunicación, atiende a su contexto social, es vehículo de contenidos sociales diferentes y será del mismo tipo o de diferente según los grupos sociales. Podrían visualizarse los signos semánticos corporales, afines por su estructura al lenguaje natural o a los altamente codificados. Naturalmente en tales casos el espectador leerá el signo estructural del cuerpo no sólo como comportamiento, sino también como forma. La obra vuelve a recuperar la dimensión *metafórica* que había pasado a segundo plano desde el accionismo del «happening» y su insistencia casi exclusiva en la dimensión *metonímica*. Ahora se conjugan ambas, ya que el «body art» no pretende la absorción e integración del espectador, una vez que ha renunciado a la improvisación del «happening» y a las pretensiones de identificaciones absolutas.

4. «*Body art*» y los nuevos medios. 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 video. Tras las experiencias de los «videos», anteriores a 1970 (N. June Paik, A. Warhol, Les Levine, S. Vanderbeck, etc.), el empleo de este medio se ha universalizado en el «body», así como en otras manifestaciones del conceptualismo, como puede apreciarse en las obras de Acconci, Oppenheim, Dan Granham y otros. La utilización del film, video y de la imagen dinámica en general contribuye a acentuar la perspectiva temporal de la percepción y del comportamiento. Así, por ejemplo, Dan Granham, tan preocupado por los procesos de aprendizaje, ve su obra ligada a estos nuevos medios: «Creo que el film y el video se relacionan cada vez más con el proceso propio

del cerebro y con los mecanismos del aprendizaje y educación. El «medium» video se identifica con el proceso educativo, con el proceso de aprendizaje»¹⁶. El video define en estas experiencias el *tiempo*, un tiempo que abandona la progresión lineal del cine habitual para interesarse por una progresión circular, sin principio ni fin, acentuando la *conexión entre tiempo, visión y el comportamiento*. Es el medio más apto para reflejar el cambio en los hábitos corrientes de la percepción y es indisociable de la progresión visual de la experiencia corporal y del movimiento. Naturalmente, se vincula al carácter procesual del «body art». Y, por otro lado, la fotografía y el video tienden, como ya sucedía en el propio «land art», a la desmaterialización del objeto, que queda registrado en el tiempo, pero que desaparece como presencia física.

5. «*Body art*» e imagen social del cuerpo. Finalmente, creo interesante resaltar cómo el «body art» en general y con más radicalismo el de inspiración expresionista ritual se oponen 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-fetichismo de la propaganda comercial. El arte del cuerpo se desentien- de de los modelos dirigidos y estereotipados, propios 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. No obstante, respecto a este problema del narcisismo, es preciso constatar su

existencia, sobre todo en la modalidad del «arte del yo», tan próxima a las mitologías individuales. Esta es la más problemática en su valoración del narcisismo subjetivista, tal como fue estudiado desde P. Nâcke y S. Freud. Como en las mitologías, el superinterés prestado al yo descuida las personas y objetos del mundo exterior, denuncia un estado de inmadurez respecto a la objetivación. Sin embargo, la práctica de la mayoría de estos comportamientos es demasiado reflexiva para que pueda interpretarse sólo en los términos de perversión psíquica indiferenciada del psicoanálisis. Sería preciso aquilatar, sin negar por ello la dosis de narcisismo subjetivista. Pero, aún así, las experiencias derivadas del *accionismo* vienes o las fenomenológicas y cinéticas plantean otros problemas. Las primeras son las que hasta ahora más han tomado como punto de partida el tema del yo en coordenadas sociológicas; se percibe en una función supraindividual, aunque primariamente se dirija a una transformación del yo en vez de a un cambio del mundo. La autovivencia sale del solipsismo a ultranza, se relaciona con la sociedad e incluso a veces ha deseado explicar o presentarse como modelos emancipatorios en la situación histórica presente. Por otro lado, la identidad entre el productor y las obras altera el «status» del objeto producido en relación a la función y el concepto estético dominante, en la línea de las experiencias analizadas.

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 sociedad del capitalismo tardío se ha tratado de conjurar 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 ex-

¹⁶ *L'art vivant*, núm. 41 (1973), pág. 14, entrevista con él. Cfr. sobre uso del vídeo, D. DAVIS, *Vídeo olensa*, *Artforum*, abril (1972), págs. 64-71.

presividad 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. Si bien el «body art» no ha ofrecido aún —se empiezan a hacer las primeras experiencias, como se veía en el *Trayectoria 73 de Canada*— una *desmitificación* tematizada de la imagen corporal, tampoco ha promovido su enaltecimiento. Aun más, frente a la experiencia manipulada, unidimensional, a nivel semiótico y político-social del cuerpo, estas formas remiten, apuntan a expresiones del cuerpo

«no tanto instrumentos resignados de la fuerza de trabajo, sino como vehículo de liberación», como diría Marcuse¹⁷, aunque no esté del todo aclarado en qué consiste esta liberación. Así pues, no han perpetuado como el «pop» la idealización plástica del *cuerpo-objeto*, sobre todo del femenino. Creo que unas propuestas que estudiasen la actual reducción semiótica y simbólica, que desvelaran las estructuras psíquicas, sociales e ideológicas de la imagen del cuerpo, contribuirían a un planteamiento sugestivo y crítico del «body art», del trabajo de signos de la imagen corporal, ligado más explícitamente a nuestro sistema social.

¹⁷ H. MARCUSE, *Contrerévolution et révolte*, París, E. Seuil, 1973, pág. 108.

El arte de «concepto» y los aspectos conceptuales

Tras los abusos recientes de términos como arte de «concepto», conceptual, arte como «idea», etc., resulta bastante arriesgado seguir recurriendo a los mismos. Su aplicación indiscriminada puede dar lugar a numerosos confusionismos. Pero dejando a un lado los snobismos y las cargas semánticas inevitables de la moda y, sobre todo, abandonando las pretensiones maximalistas de toda tendencia declarada y convertida en «vanguardismo», es posible seguir utilizando estos términos. Por otro lado, la mayor información y conocimiento de estas diversas experiencias permite aquilatar algunos aspectos que hace poco más de un año no era posible determinar, en especial desde dentro de nuestras fronteras. Y, desde luego, la afloración de algunas de estas prácticas en España nos estimula e invita a reflexionar sobre ellas desde una perspectiva más cercana e implicada.

I. DETERMINACIÓN DE TÉRMINOS

1. Las diversas acepciones y prácticas del «conceptual» han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico, aunque

ya veremos cuál es el significado de su carácter antiobjetual. Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada. El arte conceptual es la culminación de la *estética procesual*. Desde que la práctica artística abandonó el principio mimético de constitución a favor del sintáctico formal, se interesa por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte. Kahnweiler, refiriéndose al cubismo, hablaba ya de una «*pintura conceptual*». Los planteamientos innovadores en el arte contemporáneo desde el XIX remiten a diferentes grados de reflexión sobre fenómenos originarios de índole *perceptiva*, ya sea la luz, el color, la forma o el espacio. Es notoria, a través de todo el siglo XX, la tendencia al *autoconocimiento*, los intentos de legitimar conceptualmente las diferentes prácticas. Una nota común ha sido el proceso de autoconciencia de la propia naturaleza y funcionalidad significativa, la atención al proceso de constitución más que a lo constituido, el análisis de los diferentes elementos sintácticos. El arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse como un *arte de reflexión* sobre sus propios datos. Cada tendencia ha intentado explorar una parcela peculiar, una definición de los datos formales, específicos de cada género.

El arte conceptual ha tenido, en primer lugar, su estímulo en las tendencias constructivistas que progresivamente abandonaron el objeto o se centraron en la constitución estructural del mismo. El principio de la pura *instrumentalidad* del objeto era formulado ya en el arte concreto desde Mondrian, Malewitsch, el elementarismo, M. Bill, etc. Ya vimos cómo la «nueva abstracción» instauraba la continuación visual virtual en el espacio. O cómo el óptico subrayaba en términos tradicionales la inestabilidad y la desaparición del tema único, debido a la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del espectador. La obra devenía un proceso abierto. Las tendencias cinético-lumínicas desprestigiaban el elemento objetual y realzaban el carácter procesual. Asimismo, el arte cibernético, dando relevancia al programa y a la estética generativa, devenía la creación de una *idea*, careciendo de interés su propia producción.

Desde una perspectiva más decisiva en la actualidad, el propio M. Duchamp considera el arte no tanto una cuestión de *morfología* como de *función*, no tanto de apariencia como de operación mental. La máxima *objetualización* en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, la declaración de los objetos en arte a través de la operación del «ready-made», como ha insistido el propio Kosuth¹. Por su parte, Moholy Nagy, en los años treinta, ordenaba telefónicamente la realización de una serie de obras.

Sin embargo, la relación más directa ha sido con la «abstracción cromática», la «nueva abstracción» y el minimalismo. Desde Klein, Manzoni en Europa y, sobre todo, desde Ad Reinhardt se instaura el lenguaje proposicional del arte, se afianza la teoría textual, es decir, el análisis de los signos lingüísticos estableci-

dos como arte. Posteriormente, minimalistas como André, Judd, Dan Flavin, etc., desmitifican progresivamente el objeto a favor del concepto. Y si Morris centraba el interés en el procedimiento y la materia, llamaba la atención también sobre las *intenciones* y Sol Lewitt subrayaba el polo mental. En 1967 escribía ya a este respecto: «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»². La herencia más directa del minimalismo y de la nueva abstracción es la autorreflexión inmanente del arte. J. Kosuth, la figura más definida del conceptualismo lingüístico, remite con frecuencia a los escritos de Judd, Sol Lewitt, etc., así como Art & Language lo hace a la obra de Ad Reinhardt.

Las exposiciones más sobresalientes han sido: *Conception*, de Leverkusen, 1969; «*Conceptual art, conceptual aspects*», del Cultural Center de Nueva York; *Cuando las actitudes devie-forma*, Berna, ambas de 1969; la muestra de CAYC de Buenos Aires 2.972.453, 1970, y *Arte de sistemas*, realizado por el mismo centro en 1971³. Y en 1972 la Documenta 5 de Kassel.

2. *Determinaciones*. La complejidad de manifestaciones, llamadas «conceptuales», se determinan más por los presupuestos comunes y por lo que no son que por una definición exacta de lo que afirman.

Diversas aportaciones interdisciplinarias nos ayudan a esclarecer no sólo cuestiones nominales sino también determinaciones reales de estas prácticas. El arte

¹ *Art after philosophy*, Cfr. MEYER, *Conceptual art*, págs. 161-162.

² *Paragraphs on conceptual art*, *Artforum*, V/10 (1967), pág. 80.

³ *Arte de sistemas*, Buenos Aires, CAYC, 1971.

«conceptual» se ha denominado indistintamente *arte idea*. Según Lalande y otros autores ⁴, el *concepto* remite a la acepción de la idea, entendida como objeto o acto del pensamiento, como algo abstracto, general o por lo menos susceptible de generalización. En la alianza del empirismo con el logicismo, llevada a feliz término por el neopositivismo, el *concepto* se ha entendido cada vez con más frecuencia en un sentido *operativo*. Para Carnap, por ejemplo, es todo aquello sobre lo cual pueden formularse *proposiciones*. La *proposición* —de tanto 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 atómicos (Wittgenstein) o una clase de expresiones (Carnap). De todo esto importa subrayar que el *concepto*, en la acepción filosófica más común y coincidente con la *idea*, es resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares, en su elevación a una significación universal. A esta acepción es a la que más parece adecuarse la obra de Kosuth desde 1966 «*el arte como idea como idea*», y la del «conceptual» en sentido estricto, que descarta la materialidad física del objeto y tiende a provocar una dicotomía entre el *concepto* y la *percepción*, recurriendo a la utilización del lenguaje lexical.

Pero existe una *segunda acepción del concepto*, entedido como una preconcepción en la mente de una cosa que hay que realizar e identificado con el proyec-

to o diseño preconcebido. Es la más popular desde la Edad Media como forma pensada por el agente a semejanza de la cual tiende a producir la obra exterior. En nuestro caso concreto, el concepto se identificaría con los *proyectos* (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc.), con lo denominado en ocasiones *project art*. En este sentido más amplio no se elimina la materialización, ya que el proyecto tiende a su realización y no se enfrenta a la percepción. Mel Bochner ha dicho: «Las connotaciones de una dicotomía fácil con la percepción son evidentes e inapropiadas» ⁵. Con el enunciado adoptado «arte de concepto y aspectos conceptuales» (adaptación casi literal de la exposición de 1970) haré referencia a las dos interpretaciones fundamentales del conceptual.

Desde las dos acepciones el «conceptual» se sitúa en la avanzadilla del *proceso de autoconocimiento y autorreflexión* de la práctica artística de sus *metodologías*. Muchas de sus experiencias se han mantenido en el ámbito de una reflexión *tautológica* sobre su propia estructura y naturaleza, sobre todo la tendencia más estricta. Otras manifestaciones tienden a cuestionar *también* la práctica específica artística más amplia e incluso, algunas, intentan su inserción en el contexto histórico social.

El arte «conceptual» enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional. No obstante, de lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conduc-

⁴ Cfr. LALANDE, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires, Ed. Librería Ateneo, 1967, págs. 166-67; N. ABBAGNANO, *Diccionario de la filosofía*, FCE, 1963, págs. 193 sgs.; FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, 5.ª ed., etc.

⁵ *Excerpts from Speculation*, en Meyer, *Conceptual Art* pág. 50.

ta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas u orales son también «objetos culturales», perceptivos, a las que se les atribuye una significación. Generalizando, es posible decir que la obra conceptual carece de una *realidad estética formal* en el sentido tradicional de una pintura o de una escultura. Su recurso a medios relativamente desmaterializados se apoya en *significantes* diversos, reducidos a la mínima expresión y superando las imágenes «bellas» y consistentes del arte tradicional. Los diversos soportes físicos, incluso los más cercanos al cuadro, no son fines formales en sí mismos, no son la obra, sino las señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior. La documentación, incluso el catálogo, como sucedió en Leverkusen, puede llegar a constituir el contenido de la muestra. Así pues, los diversos elementos físicos utilizados denuncian una *intención reductora de la obra de arte como objeto* en su sentido tradicional. Los documentos, las indicaciones señaléticas, los proyectos de toda índole no poseen más que un *valor de medio*, sustituyen al soporte tradicional en esta tendencia a la desmaterialización, propia de este antiformalismo. La desmaterialización se ha traducido en una renuncia a la fisicalidad, a la infraestructura cosal tradicional, pero no a la materialidad en general, aunque ésta se presente en formas más desmaterializadas de energía. Como consecuencia, la ejecución tradicional es irrelevante en el marco de la transición del objeto a la estética como proceso.

El carácter autorreflexivo ha puesto en primer término las diversas *metodologías analíticas*, diversamente socorridas, así como el recurso a las ciencias interdisciplinarias, ya sea el neopositivismo, la biología, la sociología, la proxémica o la semiótica. Han abundado las *proposicio-*

nes interdisciplinarias —D. Lamelas, Burgy, Huebler, etc.—: práctica de un electroencefalograma de Huebler sobre su persona, relación a la sociología, psicología, política en B. Venet, al estudio geológico —Burgy—, a la influencia de la psicología de la percepción, como el Grupo Art & Language, Kirilli, a la percepción visual, como V. Burguin, Dibbets, Kirilli, etc. Estas diversas interrogaciones y proposiciones sobre la naturaleza del arte desde investigaciones y perspectivas de sistemas científicos inducen a pensar en el intento de construcción de una reflexión sobre la naturaleza de esta actividad específica y su supuesta diferencia o similitud con otras actividades humanas.

El arte «conceptual» exige *nuevos métodos de elaboración*⁶. En esto es donde ha habido mayores discrepancias y mayor imposibilidad de juicios formalistas. Los medios de concreción pueden ser: fotografías, películas, cintas magnetofónicas, obras telefónicas (Art by Telephone Exhibition, Chicago, 1969), documentos clavados en las paredes, entrevistas, textos, proyectos presentados como documentos sin significación formal, envíos de tarjetas postales (S. Brown, H. Hoffmann), telegramas, premisas matemáticas, estadísticas (D. Burgy, Borry, T. Ulrichs), representaciones de actos públicos. Para algunos, el soporte, el objeto físico tradicional conserva vestigios, como sucede en Arakawa, Venet o el propio Kosuth. Otras veces se justifica como medio de difusión: Huebler utiliza revistas, Venet expone y agranda páginas de libros científicos. Y cada vez más se inscriben en los nuevos medios: films, videos. No está claro el predominio del medio estático o del dinámico. A veces parece que uno de sus campos preferidos es la investigación de la zona in-

⁶ Cfr. C. MILLET, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, VH 101, 3 (1970), págs. 15 sigs.

termedia existente entre la imagen estática tradicional y la dinámica actual. Y en todo caso se inserta con más o menos timidez en los nuevos modos productivos de comunicación visual y perceptiva en general. Sus resultados, fuera de etiquetas, podrían ser un autoanálisis serio de la estructura de los mensajes artísticos y comunicativos con implicaciones en las diversas dimensiones semióticas de las obras.

La actitud *antiobjeto* y *antiformalista* no debe confundirse con el carácter anti-arte. A. Kirilli señalaba en 1970: «Sería aplicar un esquema absolutamente erróneo pensar globalmente el arte conceptual en una relación bipolar: arte-antiarte»⁷. Tampoco es posible afirmar que en general su antiobjetualismo obedezca a razones críticas y sociales. Es verdad que ciertos artistas como A. Carlini, B. Demattio, K. Staech y otros han señalado que la negación del objeto lleva implícita la condenación del mismo en la sociedad capitalista y su concepción cosificada, reificada de los objetos. Los argumentos se han movido en la órbita marcusiana: el objeto estético reproduce el tipo que necesita el capital para su reproducción y su conversión en mercancía⁸. Sin embargo, de los testimonios mayoritarios de los interesados se desprende que esta posición es minoritaria. En general no subordinan su actividad antiobjeto a esta finalidad crítica, su renuncia no ha obedecido a presupuestos sociales o políticos. Esto no impide que una renuncia al objeto tenga consecuencias sociales inevitables, por templadas que sean, respecto a la mercantilización del arte. Por tanto, en cuanto ataca o no cultiva el objeto tradicional, ha fustigado con más o menos conciencia su valor de cambio y la práctica unilateral del

mismo. Aunque no es acertada la ecuación desmaterialización = desmercantilización, el primer término incide en mayor o menor medida sobre el segundo. Y en esta oposición se agudizó el debate en Kassel entre objetual-antiobjetual en 1972, entre el hiperrealismo y el arte «conceptual». Ultimamente ya no se defiende un antiobjetualismo a ultranza y se aprecia un retorno *matizado* al objeto en una dirección hacia los «nuevos medios».

II. EL «CONCEPTUAL» LINGÜÍSTICO Y TAUTOLÓGICO

Actualmente la tendencia suele agruparse en dos grandes corrientes: la *lingüística* (o conceptual propiamente dicha, según algunos) y la *empírico-medial* (los aspectos conceptuales indicados). Por nuestra parte, añadiremos una tercera modalidad, que algunos han denominado «conceptualismo» *ideológico*.

El arte «conceptual» *lingüístico* ha sido considerado como la *faceta* «conceptual» por antonomasia, *para algunos* la única. Ha tenido como *teóricos* principales al americano J. Kosuth y al grupo riguroso de la revista inglesa *Art & Language*⁹. Es la vertiente que más ha acentuado la eliminación del objeto, confiriendo una prioridad casi absoluta a la idea sobre la realización. La idea de arte se ha extendido más allá del objeto e incluso de toda

⁷ A. KIRILLI, *Passage du concept comme forme d'art aux travaux d'analyse*, VH 101, 3 (1970), pág. 39.

⁸ Cit. GROH, *If I had a mind...*, sin página.

⁹ Algunos, en especial C. MILLET, han limitado la ortodoxia conceptualista a J. KOSUTH (nacido entre 1938-48), Art-Language (T. ATKINSON, 1939), M. BALDWIN (1945), D. BAINBRIDGE (1941), H. HURRELL (1940), C. KOZLOW, V. BURGIN (1941), A. KIRILLI (1946), ON KAWARA (1933), B. VENET (1941), E. PRINT (1943), A. LECCI (1938), J. BALDESARI (1931), casi todos participantes en 1970 de la exposición «Concept-Théorie». *Analytical Art* (P. PILKINGTON, D. RUSHTON, P. SMITH, CH. WILLSMORE), The Society for Theoretical art and Analysis de Nueva York (J. BURN, MEL RAMSDEN y R. CUTFORTH), K. ARNATT (1930), D. DYE (1945), D. ASKEVOLD (1940), A. DENES.

experiencia perceptiva, en dirección a un área de *investigaciones serias, filosóficas*, sobre la naturaleza del concepto de arte. Ahora bien, si todos recurren al lenguaje como materia del arte, su utilización ha sido muy diversa, pues mientras en Weiner, por ejemplo, el lenguaje mantiene nexos referenciales e intencionales con los objetos, el uso tautológico del lenguaje de un Kosuth o Art & Language rechazan estas nociones.

1. *Empleo analítico y tautológico del lenguaje.* Una serie de experiencias se han interesado por el uso analítico, próximo al pensamiento del neopositivismo lógico y de la filosofía semántica, como se advierte en sus propias referencias a los escritos de Frege, Wittgenstein, Carnap, Ayer, etc. De un modo similar a éstos elaboran métodos objetivos, buscando modelos en las disciplinas científicas. El grupo inglés Art-Language, por ejemplo, emplea el lenguaje de un modo analítico, sometido a un cambio de funciones. En vez de presentarse como un elemento de una proposición de arte, se convierte en un instrumento sobre el análisis de las ideas sobre arte, en *lenguaje-soporte*: «Para nosotros el lenguaje es un modo de conservar nuestro trabajo en un contexto de investigación y cuestionamiento»¹⁰. La presentación de una infinidad de preguntas en la Documenta de 1972, con innumerables ficheros de proposiciones en diversos idiomas, era una «presentación de los índices de “set” de cuestiones a ser preguntadas o “modos de aproximación” (una investigación para modalidad proposicional más que elementos transcendentales encapsulados como “resultados”)»¹¹. El lenguaje deviene un modo de investi-

gación del arte, una elaboración lingüística desde el punto de vista del arte y del lenguaje. Por ejemplo, el sistema Lecher les ha ofrecido elementos suficientes para analizar el comportamiento visual y les ha servido como punto de partida de investigaciones teóricas referidas a la función del arte¹². En más de una ocasión proclaman las construcciones teóricas como las únicas obras de arte o la «*declaración*» es definida como técnica para hacer arte. Como señalaba ya en 1969 T. Atkinson, los análisis del grupo se referían al «uso lingüístico del mismo arte plástico y de sus lenguajes-soporte», el «lenguaje de la palabra»¹³. El rechazo de la proposición sintética y de las metáforas, de la ambigüedad, reduce este uso analítico a pruebas tautológicas y a lo que el propio Carnap denominaba «*sentencias de pseudo-objetos*» (o afirmaciones que parecen informativas, pero que más bien son modos formales del lenguaje, de su estructura sintáctica). Esto confiere a sus proposiciones y escritos una nota oscurantista, en muchos casos de lamentable verborrea casi ininteligible, donde se cuestiona muy unilateralmente la naturaleza del arte.

Por su parte, I. Burn y M. Ramsden investigan los modos en que el lenguaje puede ser usado como material artístico, pasan de la investigación del arte a la del lenguaje sobre el lenguaje, sobre el arte, como se aprecia en *The Grammarian*¹⁴. Consideran el arte «conceptual» como el arte abstracto estricto, realizando la transición del modo material de realización física al «*modo proposicional*», conceptual. Este paso supone un *ascenso semán-*

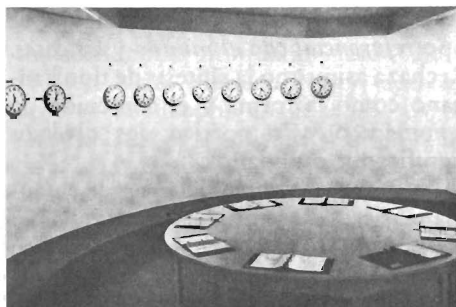
¹⁰ *Entretien avec Art-Language*, C. MILLET, *Textes sur l'art conceptuel*, pág. 41; y *Note sur Art-Language*, *ibid.*, págs. 31-36; Cfr. LIPPARD, l. c., págs. 149-51.

¹¹ Catálogo *Documenta 5*, pp. 17-18.

¹² *Lecher System*, en MEYER, *Conceptual Art*, págs. 22-25.

¹³ Cit. U. MEYER, *ibid.*, pág. 21.

¹⁴ Cfr. *Stating and nominating*, VH 101, núm. 5 (1971), y *Excerpts from The Grammarian*, en MEYER, *ibid.*, págs. 96-103; *Society for Theoretical art and Analyses*, *Art-Language*, núm. 3 (1970), págs. 1-6; *Some questions on the characterization of questions*, *ibid.*, núm. 2 (1972), págs. 1-10.



J. Kosuth, *La octava investigación, proposición uno*, 1970.

tico que aboga por una separación estricta, última, entre la percepción y el concepto. Este ascenso, elaborado a través del «sentido de la secuencia significativa», de la sintáctica, no es una diversión cerebral para los artistas, sino más bien «el arte de arte», una exégesis de la obra de arte como obra de arte¹⁵. Esta rama analítica aísla el arte de toda representación material y de toda dependencia contextual. La consecuencia radical es la negación total del objeto artístico y la identificación de la abstracción con lo conceptual. La abstracción no se entendería en su sentido reduccionista tradicional, sino en el de la desaparición de la propia obra material y no sólo de alguna de sus propiedades referenciales. La ruptura con dependencias contextuales aboca en última instancia a un estudio específico, inmanente y cerrado sobre sí mismo, equiparable a las investigaciones de la ciencia.

El *arte como idea* en su sentido estricto provoca la mayor aproximación a un arte de *abstracción ideativa*, discursiva, con pretensiones epistemológicas hacia el concepto. J. Kosuth, ligado al Art Language, es quien ha llevado a una mayor sistematización la tautología y el *arte*

como *idea como idea*. Kosuth ha utilizado el lenguaje como medio para comprender su arte, como *definición* (de universal, mesa, mente, espejo, etc., catalizadores que desarrollan ideas, explicaciones etimológicas de arte desde 1967, etc.), en sus famosas obras el *Arte como idea como idea como idea*. En algunas otras ocasiones lo ha usado como objeto de su arte¹⁶. Por ejemplo: 1) los Babies son ilógicos, 2) nadie que puede domar a un cocodrilo es despreciado, 3) las personas ilógicas son despreciadas. En esta proposición los contenidos son irrelevantes, las frases instauran un sistema abstracto-lineal de signos, dentro del cual las palabras marcan puntos del juego lingüístico. Kosuth está fuertemente influenciado por los filósofos analíticos y lingüistas, sobre todo, por A. J. Ayer, Wittgenstein, I. A. Richards y otros. Su famosa frase «arte como idea como idea» no debe entenderse en cuanto procedimiento sistemático de abstracción de algo, no tanto como idea de un objeto (presente en ocasiones) como cuanto actitud analítica: «El arte, que llamo conceptual es tal, porque está fundado en una encuesta sobre la realidad del arte»¹⁷. Dado que es el principal representante de esta actitud lingüística y máximo exponente teórico, es oportuno resumir algunas de sus ideas:

Kosuth reacciona duramente contra el formalismo de las artes objetuales, estableciendo una separación completa entre

¹⁵ Cfr. BURN y RAMSDEN, *Excerpts from The Grammarian* (1970), en MEYER, l. c., págs. 100-102.

¹⁶ Cfr. KOSUTH, CAYC, 1971; Cfr. LIPPARD, l. c., págs. 174-175. He aquí alguna de las investigaciones especiales: «1. A logician, who eats pork-chops for supper, will probably lose money; 2. A gambler, whose appetite is not ravenous, will probably lose money; 3. A man who is depressed, having lost money and being likely to lose more, always rises at 5 a. m.; 4. A man, who neither gambles nor eats pork-chops for supper, is sure to have a ravenous appetite, etc...» o *La sexta investigación*, en KOSUTH, Buenos Aires, CAYC, 1971.

¹⁷ KOSUTH, *Note introductive*, VH 101, núm. 3 (1970), pág. 53.

estética y arte, apoyada en una escisión previa entre *percepción* y *concepto*, conduciendo de este modo el objeto a su máxima desmaterialización¹⁸. La desvaloración de todo componente estético, perceptivo (más allá de la frontera del arte entendido como actividad productiva de objetos y de la estética como sensorialidad desde Baumgarten), favorece la reducción a lo mental. El arte, ante todo, se dedica a crear *proposiciones*: «una obra de arte, dice, es una especie de proposición, presentada dentro del contexto del arte como un comentario sobre arte»¹⁹. Pero en arte no tratamos con una *proposición sintética* en el sentido de la terminología de Kant y Ayer, es decir, de aquélla cuya validez está determinada por los hechos de experiencia. El arte, para Kosuth, se relaciona con la *proposición analítica*, cuya validez depende de las definiciones de los símbolos que contiene: «La validez de la proposición artística no depende de un presupuesto empírico, ni mucho menos estético, sobre la naturaleza de las cosas. Pues el artista, como un analista, no está interesado directamente por las propiedades físicas de las cosas. Está interesado solamente por el camino: 1) en el que el arte es capaz de un desarrollo conceptual, y 2) cómo sus proposiciones son capaces de seguir lógicamente aquel desarrollo. En otras palabras, las proposiciones artísticas no tienen un *carácter* de hechos, sino un carácter lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de objetos físicos e incluso mentales; ellas expresan definiciones de arte... Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología»²⁰. El arte «conceptual», en conse-

cuencia, no posee vinculación alguna de tipo *referencial con el mundo y las cosas*. Rechaza asimismo la síntesis de tipo kantiano como la forma y el contenido, lo fenoménico y lo noético, los diversos significados mundanos.

No puede hablarse del arte, de su autoanálisis, sin remitir a la *tautología*: «Una obra de arte es una tautología en cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra particular de arte *es* arte, que significa que es una definición de arte... Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, es decir, que la idea de arte (u obra) y el arte son una misma cosa»²¹. Pero a diferencia de estas ciencias en el arte no interesan los resultados obtenidos, sino el operar en sí mismo, autofundado. Sólo se acude a aquéllas por su neutralidad e independencia frente a la referencialidad. La proposición artística es una verificación del mismo arte, descartando lo que está fuera de su contexto, lo que podría ser el mensaje y la información exterior. Kosuth se opone al carácter ambiguo, metafórico, connotativo del arte referido, a la mundalidad referencial. En realidad parece evocar casi al pie de la letra las notas atribuidas por Wittgenstein a la tautología²².

El arte como tautología se presenta como *contexto autónomo* y como *función en sí mismo*, opuesta a la del programa sintético. El arte sólo existe en el contexto del arte, pues «el arte existe por su propia búsqueda»²³. De este modo

¹⁸ Cfr. KOSUTH, *Art after Philosophy*, en U. Meyer, l. c., págs. 158 sgs.; *Über Kunst und Aesthetik*, en K. THOMAS, *Praxis*, págs. 118 sgs.; Cfr. LIPPARD, l. c., págs. 146-49.

¹⁹ *Art after philosophy*, l. c., pág. 163.

²⁰ *Ibid.*, pág. 165.

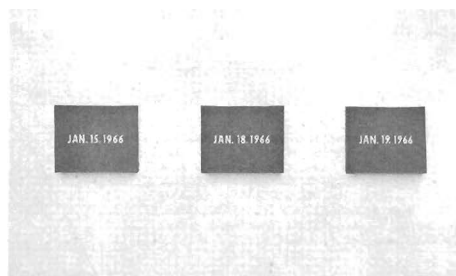
²¹ *Art after Philosophy*, l. c., págs. 164-165.

²² WITTGENSTEIN ha escrito: «La tautología no posee condiciones de verdad, pues es incondicionalmente verdadera»; «la tautología y la contradicción no son imágenes de la realidad. No representan una posible situación cosal... En la tautología se eliminan las condiciones de concordancia con el mundo, las relaciones representativas, de tal modo que no se halla en relación representativa alguna con la realidad». *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.461 y 4.462.

²³ *Art after philosophy*, l. c., pág. 170.

rechaza la tradición del pensamiento transcendental mundano desde Kant, Husserl hasta Merleau-Ponty, apoyándose en la filosofía analítica. El arte es una función de sí mismo y de ninguna otra cosa. Desde Wittgenstein la teoría contextual de la significación sostiene que las palabras de un lenguaje no tienen sentido fuera del contexto en que aparecen, sólo *poseen significación en el uso*. El arte se autolimita dentro de un proceso de análisis tautológicos, imitando los modelos del lenguaje científico, lógico y matemático despreocupándose de los modelos prácticos y operativos ²⁴.

2. *Otros empleos del lenguaje*. El lenguaje ha sido utilizado de las más diversas maneras ²⁵. Pero en general su apropiación no pretende definirse como un estilo ni parecerse a una práctica literaria o poética. Salvo en algunos casos (ciertos usos literarios de J. Baldessari o D. Lamelas) se convierte en un instrumento de investigación sin intenciones de proclamarse arte en sus acepciones literarias. En general estas prácticas llevan a sus últimas consecuencias el objetivismo de la ciencia, reduciendo al máximo la ambigüedad semántica hasta conferir un sentido unívoco a sus proposiciones. Como he señalado, éstas suelen ser interdisciplinarias: psicológicas, sociológicas, biológicas, matemáticas, etc. B. Venet, en obras como *Information theory*



On Kawara, *Localizaciones*, 1966.

o *Theory of sets* (1970) nos ofrece esquemas y operaciones matemáticas, textos científicos, etc., rompiendo la pluralidad de lecturas, referidos sólo a sí mismos, sin códigos interpretativos, evitando toda deformación cultural, social o histórica, libres de connotaciones, al único nivel semántico del código matemático y proclamado todo ello arte al estilo de M. Duchamp ²⁶. Casos más extremos de abstracción son los ejemplos de H. Darboven y A. Denes. En Darboven el recurso a los números alcanza la máxima univocidad. Toma el número como número puro y no como mediador de contenidos matemáticos. Darboven no desea informar sobre la realidad práctica, al contrario de lo que hace On Kawara. Por su parte, Denes, en *Triangulación dialéctica* (1970), se apoya en una tabla de implicaciones lógicas, inspiradas en B. Russell y Whitehead ²⁷.

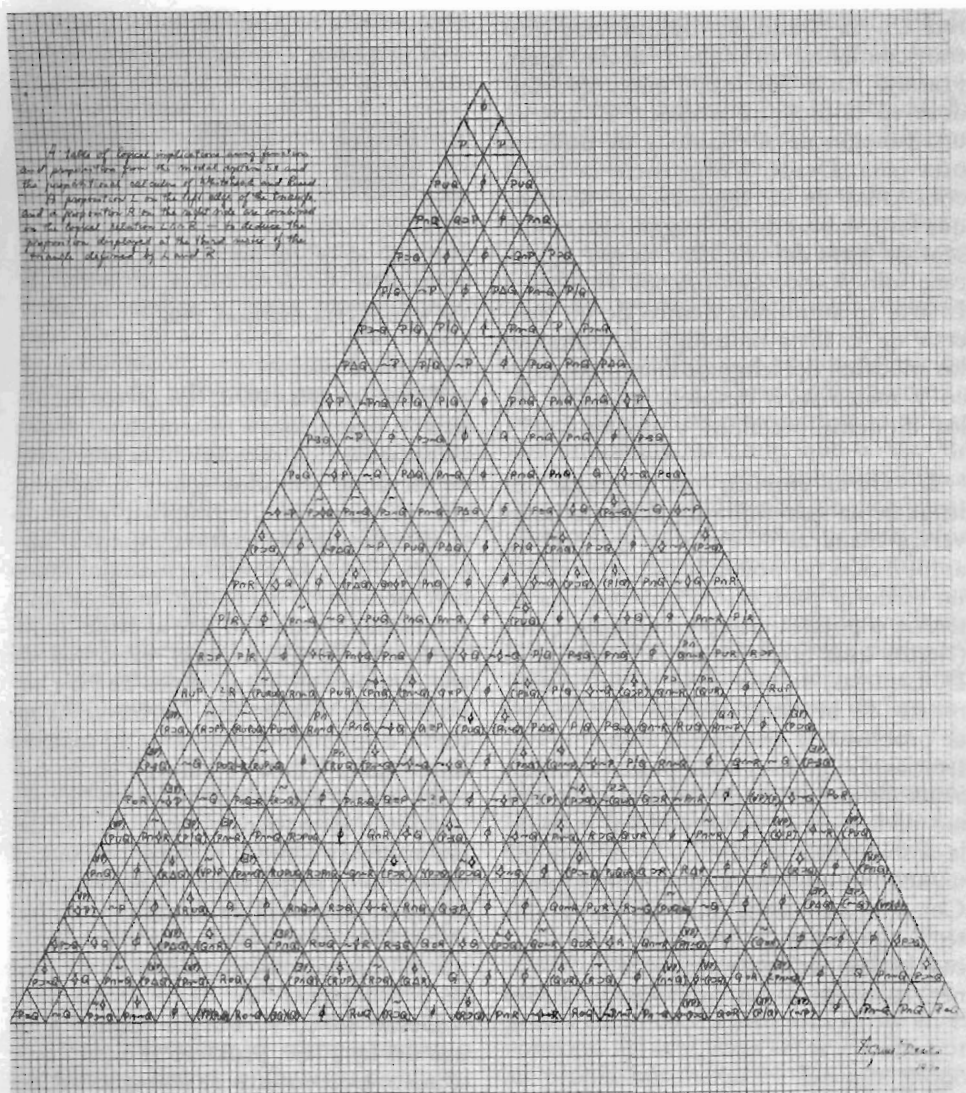
Desde 1970, V. Burgin recurre a un uso del lenguaje, próximo al científico y técnico. Desprovisto de ambigüedad, remite a la organización de analogías y relaciones. Las proposiciones descubren estructuras de un hecho a nivel universal, no particular, y se unen entre sí según las leyes lógicas y las estructuras del

²⁴ Cfr. sobre este aspecto, R. BARILLI, *Le due anime del concettuale*, Op. cit., núm. 26 (1973), págs. 78-79.

²⁵ Cfr. para estudiar diversos ejemplos concretos, L. LIPPARD, *Six years: The dematerialization of the art object*, págs. 14, 21, 33, 37, 105, 171-2, 186-7, 192, 219, 225, 228, etc., U. MEYER, *Conceptual art*, págs. 9-21, 27, 32, 62-3, 79, 96 sigs., 122 sgs., 155, 200, 207; MILLET, *L'utilisation du langage dans l'art conceptuel*, en *Textes...*, págs. 25-30; I. TOMASSONI, *Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia*, *Flash Art*, núms. 28-9 (1971-72), págs. 14-15; Ch. HARRISON, *El arte como idea en Inglaterra*, Buenos Aires, CAYC, 1971.

²⁶ Cfr. MILLET, B. Venet, *la fonction didactique de l'art conceptuel*, *Textes...*, págs. 57-61; *Flash Art*, núms. 18 y 20 (1970).

²⁷ Cfr. L. LIPPARD, l. c., págs. 107-8, y *Arte de sistemas*, sin página.

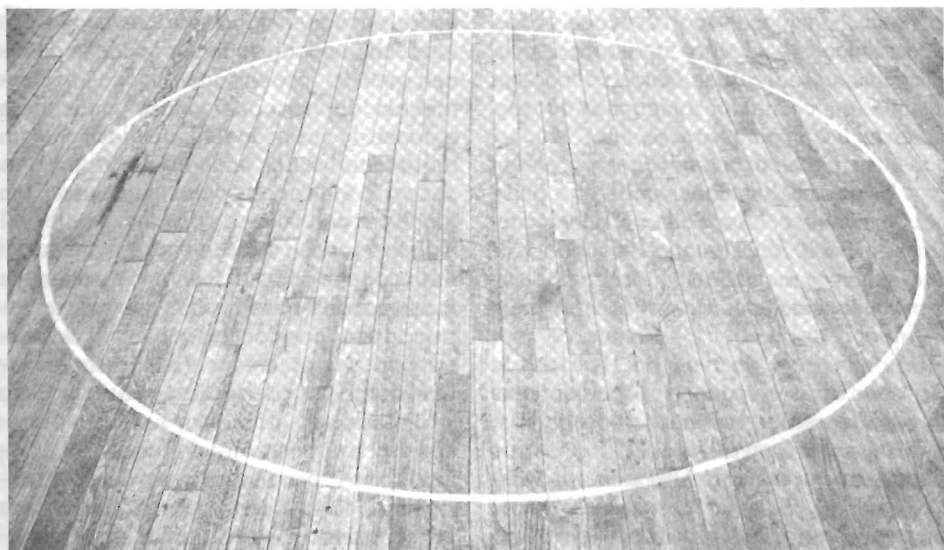


A. Denes, *Triangulación dialéctica. Una filosofía visual en la lógica simbólica*, 1970.

lenguaje, negando la referencia a la realidad exterior. Las palabras se separan de un contenido y se adaptan a la estructura de una experiencia y el texto alcanza sentido cuando el lector llena la «categoría vacía». Si el vehículo es lingüístico, sus implicaciones ya son perceptivas y de

comportamiento²⁸. En otros casos se acude al lenguaje oral. Para I. Wilson la

²⁸ Cfr. LIPPARD, I. c., págs. 171-2; MILLET, V. Burgin, *Language, perception et fonction représentative*, en *Textes...*, págs. 45 sgs. HARRISON, *El arte como idea en Inglaterra*. s.p. «1. Todos los crite-



I. Wilson, *Círculo de tiza*, 1968.

comunicación oral se ofrece como forma del arte y secundariamente como objeto de comunicación llamando la atención sobre la idea y la actividad ²⁹, mientras para R. Barry la obra puede consistir en las ideas que el público deduzca de una entrevista, como se vio en *Prospecto 69* de Düsseldorf.

Otra de las facetas lingüísticas es el empleo *asociativo*. J. Perrault, en la pieza *ALFABETO*, juega con un sistema arbitrario de 26 actividades sugeridas y evocadas por las letras. R. Barry ha acudido también a cadenas asociativas o al

rios por los cuales usted pueda decidir que cualquier serie de actos corporales que usted conozca directamente en cualquier momento previo al momento presente, constituyen un evento discreto. 2. Todos los criterios por los cuales usted pueda juzgar la similitud entre cualquier evento y cualquier otro evento... 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14», o «0. Un período de interrupción dentro de una acción corporal intencional, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: La terminación de 0». Las proposiciones se van tramando según analogías y relaciones.

²⁹ Cfr. entrevista con MEYER, *Conceptual Art*, págs. 220-221.

inconsciente ³⁰. Pero ha destacado, sobre todo, L. Weiner, cuyas asociaciones se refieren a percepciones invisibles, más preocupado por la idea del material que por el propio material ³¹. Los conceptos de Weiner mantienen nexos referenciales e intencionales a objetos no presentes físicamente sino de un modo imaginario y virtual. En otros casos el lenguaje logra un mayor valor *evocativo* y *metafórico*, como en el propio Weiner: «Quizá cuando removido, quizá cuando rehecho, quizá cuando rechazado, etc.», o de Calzolari: «Yo y mis cinco anzuelos en la esquina de mi real sermón». En estos casos las ideas propuestas son subjetivas y gratuitas. En el empleo asociativo o me-

³⁰ R. BARRY. Cfr. *Arte de sistemas*, CAYC, sin página.

³¹ WEINER: «1. El artista puede constuir la obra. 2. La obra puede ser fabricada. 3. La obra no necesita ser construida. Cada posibilidad tiene igual valor»... MEYER, *Conceptual art*, pág. 218, o en 1971: «Debajo y encima, encima y debajo y debajo y encima y encima y debajo abajo y afuera, etc.». WEINER, CAYC, 1971.

tafórico del lenguaje se mantienen nexos referenciales, haciendo intervenir a la subjetividad individual. Por otro lado, se insinúa una ejecución imaginaria de tipo plástico, corpóreo, háptico, etc. Mucho más se acusará esto cuando no se renuncia a las materializaciones gráficas o plásticas, como veremos en la vertiente empírico-medial. Y en esta vinculación a lo referencial y metafórico se mueve también el *empleo descriptivo*, como, por ejemplo, D. Huebler. Este ofrece instrucciones que pueden ser llevadas a cabo por otras personas y documentadas en sus diversos estadios por fotografías, como *Location piece 14* (1970), 24 fotos referidas a otros tantos lugares a la misma hora del día. D. Dye también da indicaciones de obras a realizar, lo mismo que St. Brown: «Camine en la misma dirección en que lo hizo durante los últimos diez segundos». Todos ellos afirman la relevancia del lenguaje. Para Weiner o Huebler es una *información*. R. Barry dirá: «En mi obra el mismo lenguaje no es arte... Uso el lenguaje como un signo para indicar que hay arte, la dirección en la que se da arte y para preparar a alguien para el arte»³².

3. *Crítica*. Las apropiaciones *literaria, asociativa, evocativa* y mucho más la *descriptiva* del lenguaje son rechazadas por los puristas del «conceptualismo» como algo contrario al «conceptual», precisamente debido a sus *vinculaciones referenciales* con el mundo exterior. La aversión de las prácticas *analíticas y tautológicas* hacia las nociones estéticas de la sensorialidad y la materialidad implica una superación de la estética de Kant y Schiller a favor del término noético. El conceptualismo lingüístico *analítico* tiende a la ruptura referencial del universo kantiano transcendental e incluso del intencional de Husserl. Este conceptua-

lismo *estricto, tautológico, purista*, acepta el lenguaje como *única materia de investigación*, próximo a la filosofía semántica del neopositivismo, tendiendo a eliminar la cuestión de la realidad. De un modo similar, los *actuales neopositivistas del arte* están interesados en la precisión de los enunciados artísticos que en el *arte referencial* les repugnan por indefinidos y ambiguos. Estas obras pretenden y exigen una participación activa del espectador. Pero con frecuencia el despertar esta actividad es tan doloroso e insostenible, que provocan el aburrimiento y agotamiento. El abuso lingüístico precisa de amplios conocimientos interdisciplinarios, pero su oscurantismo y hermetismo llega a ser irritante. Desemboca con frecuencia en un solipsismo epistemológico, cuya premisa es el solipsismo lingüístico, expresado ya en la famosa frase de Wittgenstein: «Los límites del lenguaje (del lenguaje que entiendo yo solo) son los límites de *mi mundo*»³³. Asimismo en las experiencias analíticas se tropieza con un nuevo *idealismo subjetivo*, disfrazado de análisis del lenguaje, donde la tarea de analizar lógicamente el pensamiento artístico se reduce a los aspectos sintácticos y tautológicos, que se ha traducido en un nuevo formalismo muy ligado a las tesis del *convencionalismo lingüístico* y del *empirismo lógico* inmanentista. El lenguaje de Art-Langage o del «arte como idea como idea», sobre todo sus planteamientos teóricos, evocan la teoría de Carnap de usar *sentencias acerca de sentencias con objeto de eliminar las sentencias de cosas*. I. Tommasoni en su apología lo ha expresado con claridad: «En realidad Kosuth, Burn, Ramsden, Venet, Brainbridge, Baldwin conducen su trabajo ofreciendo definiciones de *uso*, es decir, definiciones cuyo símbolo no es sinónimo de otra cosa, pero cuyos enunciados pueden tra-

³² Cit. en LIPPARD, I. C., pág. 131.

³³ *Tractatus lógico-philosophicus*, 5, 62.

ducirse a otros enunciados que no contienen ni el *definiendum* ni alguno de sus sinónimos: de manera que debería ser garantizada una investigación abierta y susceptible de desarrollos en el interior del propio campo»³⁴. Naturalmente, los conceptuales más puristas no han traducido literalmente los asertos de la filosofía semántica, pero de un modo similar al *Tractatus* sus escritos han tenido grandes pretensiones de precisión, decididos a eliminar toda ambigüedad y metafísica y, por otro lado, extraña su estilo oscuro y, así como la manera intuitiva y metafórica de exposición. Sin pretender paralelismos abusivos, la crítica a estos conceptuales pasa por una crítica a sus nociones vulgarizadas de la filosofía analítica y, por tanto, tiene como base la crítica a esta propia filosofía, materia interdisciplinaria en la que se han apoyado³⁵. En este sentido las críticas han sido numerosas y en alguna ocasión ha sido definido como «una *tautología militante*», llena de implicaciones sociopolíticas y escindida de la praxis, incluso ha sido considerada como «una de las formas retóricas preferidas del pensamiento de la derecha»³⁶.

Los enunciados teóricos han sido más absolutistas y maximalistas que las propias prácticas de los conceptualistas más puros. Y en general, la crítica se suele centrar en el conceptualismo lingüístico más purista, dado que los otros usos del lenguaje, solo o acompañado del perceptivo, se han mostrado fructíferos en diversas experiencias, una vez que abando-

nan el inmanentismo o solipsismo y también se detienen en las sentencias de cosas. Pero a éste nos referimos más abajo.

4. *Un «conceptual» místico*. En algunas ocasiones la naturaleza anti-objetual se ha identificado con la tendencia mística, propugnada por el propio Sol Le Witt. En sus Sentencias de 1968 indicaba ya: «1) Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Abocan a conclusiones que la lógica no puede aceptar»³⁷. En términos similares se han expresado R. Barry y otros. Este sentido místico afecta a una mística mundana, vitalista, manifiesta en declaraciones lingüísticas realizables sólo a un nivel imaginativo, bastante en la línea de la propia evolución del *fluxus*, como pretendía ya Flynt desde 1963³⁸. Los medios inmatereiales de la escritura o de los números se apropian del vasto campo de lo imaginario, lo ideal, e incluso de la referencialidad al contexto de la vida.

Los conceptualistas lingüísticos más puros no están exentos de estos aspectos. A pesar de todo su positivismo, el propio Wittgenstein comenta: «Existe realmente lo inexpressable. Esto se *manifiesta*, es lo místico.»³⁹. Por ejemplo, en abril de 1967 Atkinson y Baldwin en *Declaration Series* abogan por la ampliación del acto de apropiación por medio de instrumentos verbales que pueden llegar adonde no llegarían los sentidos: Oxford es declarado obra de arte. R. Barry o K. Arnatt han acudido también a los números para conseguir una experiencia de lo sublime o las xerocopias se han conver-

³⁴ *Dall'oggetto al concetto*, Flash Art, núms. 28-29 (1971-72), pág. 14.

³⁵ Cfr. ADAM SCHAFF, *Introducción a la semántica*, México, FCE, 1966, págs. 63-97.

³⁶ *Quelques aspects de l'art bourgeois: La non intervention*, en *Robho*, núms. 5-6 (1971), pág. 36. Cfr. otras críticas, M. KOZLOFF, *The trouble with Art-as-idea*, en *Artforum*, September (1972), págs. 33-37, y réplica de P. HELLER y A. MENARD, *Kozloff: Criticism in absentia*, ibíd. February (1973), págs. 32-36.

³⁷ *Sentences on conceptual art*, en MEYER, *Conceptual Art*, pág. 174. Cfr. BARILLI, *Le due anime del concettuale*, op. cit. gennaio (1973), págs. 65 sigs.

³⁸ Cfr. H. FLYNT, *Concept art*, en *An Antology*, New York, 1963; R. FRIEDMAN, *Fluxus and conceptual art*, y V. MUSGRAVE, *The unknown art movement*, en *Art and artists*, October (1972).

³⁹ *Tractatus logico-philosophicus*, 6, 522.

tido en las manos de I. Burn y M. Ramsden en instrumentos místicos que encierran un instante existencial. Por su parte, On Kawara ha recurrido a los números imaginarios, sin relación a la realidad, mientras Beuys declara: «La experiencia mística está cerca de nosotros»⁴⁰.

Si relacionamos esta mística mundana con el intuicionismo, el abandono al inconsciente, sería posible ampliar este conceptualismo místico a todas las experiencias, lingüísticas o empírico-mediales, que cifran todo en la espontaneidad creativa y en el subjetivismo más exacerbado. Sería la versión menos autorreflexiva, más distanciada de la práctica conceptual.

III. LA VERTIENTE EMPÍRICO-MEDIAL

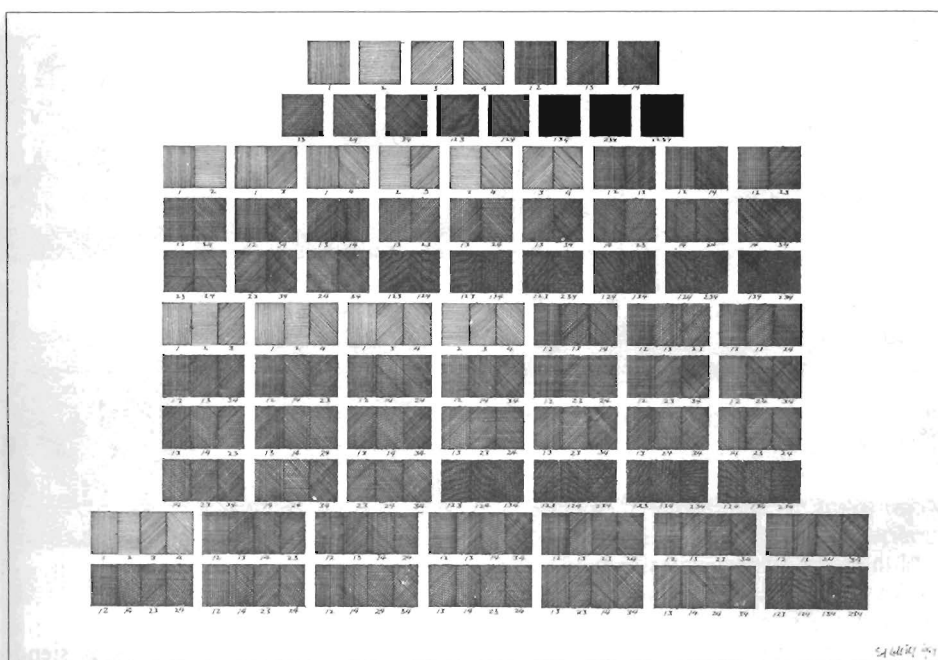
Numerosas prácticas —para mí las más prometedoras— no se han limitado a las especulaciones tautológicas o filosóficas sobre el arte, sino que han desbordado el immanentismo y solipsismo neopositivista. Reivindican la relevancia alcanzada por la *imagen*, como factor de la inteligencia simbólica individual y colectiva, y de la *percepción* como forma de conocimiento y de apropiación de lo real. Realizan una verdadera investigación de la *fenomenología de la percepción* en sus variantes, así como de las dimensiones semióticas de la obra. Estas manifestaciones no son consideradas «conceptuales» por la vertiente purista y sus apologetas y las antologías apenas se refieren a ellas. Es preciso superar las discusiones bizantinas y «vanguardistas» sobre la pureza o impureza de estas experiencias que afectan sobre todo a la segunda acepción del arte de «concepto», la que no renuncia ni a la *fiscalidad* ni a la *referencialidad*. Pueden considerarse, sobre todo, como variantes del «project

art» y coinciden con lo que denominé *aspectos conceptuales*. A continuación se apuntan algunas notas y determinaciones:

1. *Concepto y visualización*. En oposición al conceptualismo lingüístico, sobre todo, al analítico y tautológico, esta segunda vertiente⁴¹ no sólo no se opone a la materialización, sino que el proyecto tiende a su realización fáctica, empírica o mental. El propio Sol Le Witt es considerado el iniciador de la misma. En sus *Dibujos en la pared* (1969) la obra no es sólo el objeto, sino el conocimiento de todo el proceso. El objeto (en este caso, el cubo) posee un mero carácter instrumental. Se distingue el proceso del proyecto y su visualización. Las experiencias más frecuentes son las que acuden a los registros lingüísticos estrictos (como información, indicación o explicación) y a los visuales o perceptivos en general. El mismo Kosuth (y creo que éstas son sus experiencias más sugestivas) por encima de su purismo ideológico no se ha liberado del carácter referencial en su explicación de conexiones, relaciones y analogías entre el lenguaje y la percepción visual. Su ejemplo más conocido *One and three chairs*, 1965, trata de eliminar toda ambigüedad y se ofrece a tres niveles: 1) presentación de un objeto cualquiera (silla o reloj, por ejemplo, en Reloj uno y cinco, 1965, o *La octava investigación*, 1970), 2) fotografía del mismo, y 3) definición extraída del diccionario. Kosuth, muy ligado aún a su tautología, pretende conseguir con ello

⁴⁰ Cit. en MEYER, I. c., pág. 40.

⁴¹ Entre otros, que trabajan en esta vertiente: D. BUREN, R. LONG, M. HARVEY (1944), D. LAMELAS (1944), A. RUPPERSBERG (1944), M. KIRBY (1931), D. DYE, ARROSMITH, P. BERRY (1946), L. BURKHARDT (1937), H. DISTEL (1942), W. ERNST (1942), M. MANNUCCI (1939), P. VOGEL (1939), M. VERSTOCT (1930), T. ULRICH, J. GERZ, E. PRINI, W. AUE, W. SORESENSEN, A. HEIBEL, H. KOETSIER, B. DEMATTIO, A. DISTEL, D. ROT, ARAKAWA, etc. Cfr. bibliografía para ejemplos.



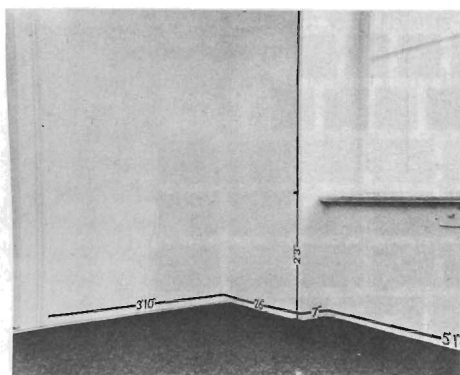
Sol LeWitt, *Dibujo*, 1969. Tinta sobre papel

la mayor univocidad e impedir todo sentido connotativo, asociativo, que no haga referencia a sí mismo. Los tres niveles afectan a la distinción entre realidad, definición y realidad del signo. De un modo similar ha trabajado V. Burgin en *Performative narrative piece*. En ambos casos se evita una pluralidad de lecturas. Los objetos reales y conceptuales se captan de un modo análogo, ya que, como dice Burgin, «están localizados parcialmente en el espacio real y parcialmente en el psicológico»⁴².

Arakawa trabaja en una dirección opuesta, pero muy sugestiva, ya que se interesa al nivel de los dos registros por la lógica plurivalente, por la estratificación significativa. Aun en los límites de los géneros tradicionales, conceptualiza

la expresión pictórica de imágenes con diagramas y símbolos verbales. La idea verbal deviene más imaginativa que la propia imagen. Partiendo del conocimiento de la semiótica y teoría de los signos recurre a la escala de «juegos lingüísticos» (Wittgenstein) de diversa índole: descripción de objetos según la visión o medidas, elaboración de un objeto según su descripción, informe de un proceso, establecimiento y prueba de hipótesis, resultados de un experimento, etc. Nos sitúa ante tareas que exigen diversos modos mentales, no sólo en lo cerebral, sino en lo alucinatorio, lúdico o poético. La nota del *humor* es central, el humor como duda fundamental en lo que leemos y vemos. La ironía, la contradicción, la equivocidad, el humor, todo lo que saca al pensamiento de su dominio acostumbrado o de las informaciones aceptadas de un modo irreflexivo, todo contribuye a crear lo que él denomina

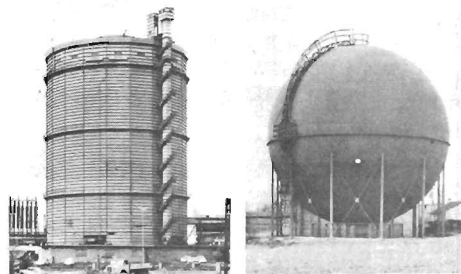
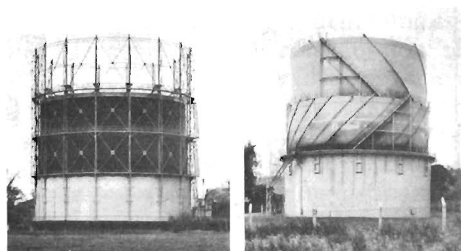
⁴² *Situational Aesthetics*, en MEYER, I. c., pág. 81; 79.



Mel Bochner, *Serie de medidas. Grupo «B»*, 1967.

Mecanismos del significado ⁴³, una de las experiencias más sugestivas actuales.

Numerosas experiencias se han esforzado por explorar la *fenomenología de la percepción*, en especial, la visual. Tal fue el caso de R. Long o Dibbets, conocidos por sus «*perspectivas corregidas*», insertas aún en el «land art». Dibbets, prosiguiendo esta experiencia, ha estudiado el paisaje real y su reproducción gráfica en forma de croquis, mapas, documentación, etc. Lamelas, en 1969, realizaba también imágenes duplicadas de la realidad, buscando la confrontación entre espacios vividos y espacios reproducidos, o analizaba la semiótica de la información en diferentes mensajes publicitarios. D. Huebler también acude a las fotografías realizadas en intervalos de tiempo sobre un área determinada (*Duration Piece*, 7, 1969), mientras Mel Bochner en *Measurements*, 1969, atiende a implicaciones directas del espacio más que a referencias acumulativas e indirectas, buscando la síntesis y unión entre la antítesis del pensamiento artístico y matemático, la contradicción entre lo visible y



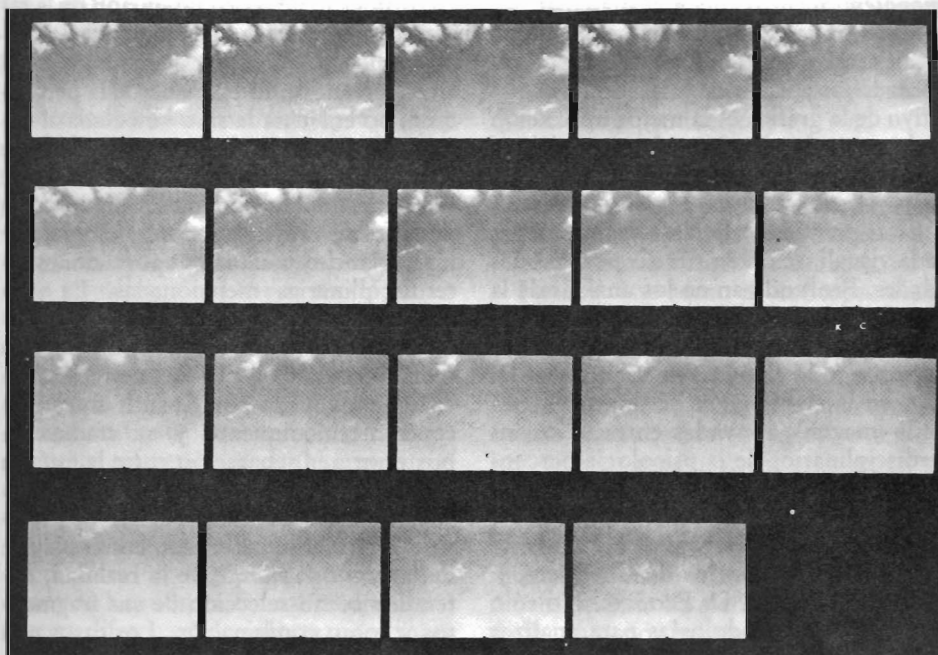
B. y H. Becher, *Depósitos*, 1972.

lo mental. «De hecho, dice, sigue siendo imposible abandonar la visibilidad. Mantengo, sin embargo, que uno puede alterar significativamente las convenciones de la realidad para demostrar modos diferentes de pensamiento. Lo que deseo con mi arte es operar al nivel de una proposición sobre la naturaleza de cosas pensadas y vistas a la vez» ⁴⁴. B. A. Becher ha ofrecido diversas visualizaciones fotográficas de depósitos de agua, gas, chimeneas, casas típicas, etc. En otros casos, como en la exposición en Münster *Cultura del tráfico* o *La calle*, organizada por J. Leering, se ofrecen visualizaciones y análisis de fenómenos cotidianos.

En todos estos ejemplos, el aspecto formal sigue siendo accidental, secundario, mera documentación. El medio fo-

⁴³ ARAKAWA, *Mechanismus der Bedeutung*, München, Bruckmann, 1971; J. M. BONET, J. ARAKAWA, *Nueva Lente*, mayor, 50-54 (1973).

⁴⁴ BOCHNER, *Problematic aspects of Critical/Matematic Constructs in my art*, en *Studio International*, April (1971), también L. LIPPARD, l. c., pág. 236; *Excerpts from Speculation*, en MEYER, l. c., págs. 56-7. Cfr. M. BOCHNER, *The Constant as variable*, *Artforum*, December (1972), págs. 28-34.



A. Aycock, Segmento de la pieza *Nubes*, 1971.

tográfico es el más socorrido y el resto: dibujos, lenguaje descriptivo, videos o film se utiliza según las exigencias de cada obra. No existe jerarquía entre los medios ni menos entre las formas, pero la *fisicalidad* permanece bajo múltiples medios y maneras. Ya hice alusión a los diferentes modos de elaboración. La fotografía se emplea por su gran potencial conceptual e impersonal, dado que el conceptualismo deriva cada vez más a un objetivismo preocupado por el análisis. A excepción, sobre todo, de Arakawa, el uso del lenguaje es ante todo *indicativo* e *informativo* del proyecto. Por último, es preciso destacar la introducción de diversos sistemas semióticos de representación, como los procedentes de las técnicas de reproducción barata y popular (por ejemplo, la xerografía) y el empleo de croquis, diagramas, ideogramas, cartografías, etc., es decir, de medios tomados de la *gráfica*. Esta utilización de la

gráfica responde al deseo de evitar las ambigüedades del mensaje a favor de la univocidad, ya que los signos de la percepción gráfica se insertan en un sistema

J. Dibbets, *Perspectivas*, 1973.



monosémico (próximo a la matemática), es decir, cada signo tiende a poseer una significación única. Como nos han recordado los análisis de J. Bertin ⁴⁵, el objetivo de la gráfica es la mejor utilización de la potencia visual en el marco del razonamiento lógico, a un nivel *monosémico y racional de la percepción visual*.

Estas prácticas reflejan las condiciones de la visualización en sus diversas modalidades. Profundizan en los análisis de la dinámica de la percepción, en los diferentes sistemas de representación icónica (sobre todo algunas experiencias de D. Rot, en la elaboración de una semiótica de la imagen), apoyadas en estudios interdisciplinarios de la psicología perceptiva (psicología genética y gestáltica, Piaget, Vallon, etc.), de análisis iconológicos como los de Francastel o Panofsky, o semióticos, como los de Ch. Metz, J. Durand, J. Bertin, U. Eco, etc. No sólo interesan las metodologías para analizar problemáticas de las gramáticas perceptivas, de la referencialidad y representatividad, sino que de esta ideología iconográfica se pasa a una mayor formalización. Se trata cada vez más de radiografiar la imagen perceptiva y sus diferentes niveles de lectura en lo que podríamos llamar un *texto-imagen*. Esto daría lugar no sólo a una sintaxis figurativa, sino a una semiótica del arte en sus diversas dimensiones, aunque se haya profundizado aún poco en este sentido pluridimensional.

2. *Percepción-concepto*. El conceptualismo empírico medial no sólo no rechaza la percepción o restablece su relación con el conocimiento, sino que reivindica y profundiza en el análisis de la *percepción como fundamento del conocimiento*. Frente al espíritu de la vertiente lingüística, se recuperan dos momentos.

En primer lugar, la recuperación de la estética como ciencia de la lógica de la percepción, entendida en su naturaleza activa y creadora. El primado de la percepción, no enfrentada sino vinculada al conocimiento, es de larga tradición desde la propia fundación de la estética, desde la estética de la visibilidad hasta la teoría de la formatividad y fenomenología, por no hablar de las actuales aportaciones interdisciplinarias mencionadas. La percepción es presentada como conocimiento práctico y teórico, los sentidos como teorizadores. Con ello desaparece la escisión provocada por Kosuth entre percepción-conocimiento y su traducción posterior a la separación entre la estética y el arte.

En esta reivindicación alcanza su relevancia la noción anteriormente señalada de la *visualización* ⁴⁶ de la realidad, entendida como selección de sus fragmentos y como combinación. Los casos más extremos han sido los de la simple toma fotográfica de un lugar o situación, como ha sucedido en Huebler, Dye, Arrosmith y, sobre todo, los Becher. La visualización tiene una función doble: en primer lugar, se mueve en la órbita de M. Duchamp y en la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad y de que cualquier objeto puede integrarse en una articulación artística. En segundo lugar, propugna salvar la distancia entre la experiencia vaga, confusa, de la realidad y su reducción a un orden y claridad en un proceso gradual, haciendo conscien-

⁴⁵ Cfr. *Semiologie graphique* Paris, Mouton, 1967.

⁴⁶ Cfr. testimonios de D. BUREN, R. BARRY, DIBBETS, HUEBLER, etc., en L. LIPPARD, l. c., págs. 52, 72, 89, 121, ó MEYER, *Conceptual art*, págs. 64, 137. DIBBETS decía, refiriéndose a una obra de 1969: «Esta obra forma parte de unas series que implican la visualización de sistemas ecológicos» (cit. en LIPPARD, l. c., pág. 138). Y más explícitamente, V. BURGÍN: «El artista está en condiciones de no verse a sí mismo como un creador de nuevas formas materiales, sino más bien como un coordinador de formas existentes», *Situational Aesthetics*, en MEYER, l. c., pág. 81.

tes y analíticas las imágenes perceptivas. Esto remite al concepto de *autorreflexión* sobre los propios datos ofrecidos por la percepción y a las operaciones de la *intencionalidad*. Asimismo, los datos, ofrecidos como documentación al espectador, pueden ser transformados, completados por éste a nivel formativo. Pero esta actividad formativa y co-creativa se apoya en el funcionamiento perceptivo, en la visualización. De este modo, el artista se asemeja de alguna manera al investigador a un nivel de conocimiento y reflexión sobre los propios datos de experiencia.

Esta vertiente conceptual afirma de nuevo la referencialidad al mundo circundante a partir de la apropiación de los diversos fragmentos de realidad, de la visualización. Esta puede presentar diversos niveles. Por ejemplo, la famosa obra citada de Kosuth, en la cual tenemos tres formas diferentes de información sobre el objeto: como objeto encontrado (silla o reloj), como representación icónica a través de la fotografía y como referencia lingüística a través de la voz «silla» del diccionario. La visualización, a su vez, ha subrayado el *carácter procesual*.

Muchas de estas experiencias se han centrado más en el mecanismo de significado, como diría Arakawa, que en los propios significados. En este sentido son continuadoras de las diversas tendencias estudiadas en su preocupación por los *procesos de aprendizaje perceptivo y creativo*. Y sólo indirectamente activan la comprensión de sistemas relacionales de apropiación de la realidad.

IV. MÁS ALLÁ DE LAS TAUTOLOGÍAS Y ETIQUETAS

1. *El «conceptual» en la teoría de los medios*. Las prácticas examinadas se debaten aún en el horizonte del arte establecido, oscilando entre las tentaciones tautológicas y su superación. Sin embar-

go, sin formular aún propuestas demasiado explícitas, están en condiciones de desbordar las tautologías e instaurar una autorreflexión crítica en las propias condiciones de producción, no sólo en su sentido específico sino en el general más amplio. De lo expuesto anteriormente se desprenden consecuencias o, al menos, pueden ofrecerse como *propuestas* a partir de las metodologías analizadas.

Hemos visto cómo el «conceptual», en líneas generales, abandona los medios tradicionales y se sirve de cualquier tipo de medios. Se apropia, por tanto, de los nuevos modos productivos de comunicación, vinculándose progresivamente a los «nuevos medios». En gran parte, su investigación está a medio camino entre los medios artísticos tradicionales y la teoría de los «nuevos medios», en la zona intermedia entre la imagen estática y la dinámica. Esta ha sido una zona descuidada tanto por los medios tradicionales como por la codificación fotográfica o cinematográfica. Tras las experiencias conocidas, la exploración de interacciones de lenguajes como el verbal-visual, fonético-visual, diapositivas, gráfica, mezclados, etc., tienen mucho que aportar. En algunas experiencias recientes, como por ejemplo en *Canada Trayectoria 73*, o en la Bienal de París (sobre todo el grupo Telewisen) se acepta decididamente todo lo referente al film, *TV à la carte* y, sobre todo, los videogramas. Trayectoria 73 trataba de incidir tímidamente en la producción a nivel democrático, en la socialización no sólo de la distribución sino de la producción misma.

Ya señalé también que el «conceptual» no rompía en términos absolutos con la mercantilización, pero incidía en ella, ya que sus productos no alcanzan las mismas cuotas de valor de cambio que las prácticas tradicionales. Y el hecho de que, como está sucediendo en *TV à la carte* y en los videogramas, se esté intentando crear una industria monopolista de la cultura, una canalización (desde la

CBS, Columbia Broadcasting System; General Electric; RCA, Radio Corporation of America; Phillips, Sony, Avco, etc.), sólo indica que cualquier planteamiento desborda las fronteras tautológicas. Esto debe quedar muy claro para evitar inmanentismos optimistas de la tecnología y ver cómo estas prácticas empiezan a debatirse en el marco técnico y, sobre todo, político-social de la teoría general de los medios. Las dificultades sólo pueden resolverse en *concreto, mediando con la correspondiente realidad social*, evitando equívocos tautológicos o tecnológicos. Naturalmente, variará de unos países a otros.

Asimismo acentúa tal vez más que ninguna otra tendencia (aunque hemos visto que ésta era una nota reiterativa) la *actividad del espectador*, instaurando procesos. El arte deviene un proceso permanente. Los índices, ofrecidos por la obra, los elementos señaléticos, indicativos, lo inacabado, provocan e impulsan el *proceso productivo de la recepción-creación*. En lugar de los tradicionales objetos, el «conceptual» instaura procesos artísticos, es decir, procesos comunicativos de un *valor polifuncional*, en los que el receptor, en vez de aceptar pasivamente lo dado, protagoniza operaciones activas. La materialización puede considerarse como la documentación de un proceso mental o una ocasión —como catalizador— para que el receptor inaugure el proceso mental, cuya dirección se prescribe por la documentación, pero no se determina totalmente según su contenido. El arte conceptual es, ante todo, un arte de *documentación*. La propuesta final sería la desaparición de los polos creador-espectador, del emisor-receptor, abogando por la socialización de la creación no sólo en el sentido de una *reversibilidad* sino de una *reciprocidad*. Pero esta es una *propuesta potencial* que apunta a una transformación histórica de la estructura comunicativa y no sólo de ésta. Hoy por hoy sólo se manifiesta en

soluciones individuales, no estructurales ni colectivas. Pero en cualquier caso, la propuesta conceptual no sólo no inhibe las capacidades creativas de las personas, no consolida su pasividad, sino que provoca su actividad individual y colectivamente.

Por otro lado, ya he señalado cómo esta tendencia se mueve en los estadios metodológicos más diversos del análisis de la creación. No renuncia a una teorización especulativa sobre su arte ni a las aportaciones interdisciplinarias, sino que tiende a desarrollar, como bien expresó Kirilli, «una teoría de su práctica y una práctica de su teoría»⁴⁷. La autorreflexión sobre la naturaleza específica no puede quedarse en una mera tautología, pues en ella existen dos núcleos de problemas: los de la naturaleza específica y los de la naturaleza más general. Se interesa por una extensión de las capacidades perceptivas y creativas en sus diversas modalidades, así como por una superación de la diferencia sustancial entre actividad artística en particular y la formativa humana en general. Con ello culminan tesis presentes en numerosas tendencias de estas partes.

Resumiendo, creo que estas prácticas, olvidando etiquetas, están en condiciones de realizar análisis con implicaciones para las diversas dimensiones perceptivas y semióticas y convertirse en órgano funcional para la apropiación de la complejidad de lo real, sobre todo a través de la discusión de los modelos de comunicación social. Está en condiciones de realizar síntesis interdisciplinarias que desborden las tautologías y se inserten más decididamente en el sistema relacional social más amplio.

2. *Más allá de la tautología*. Precisamente, esta necesidad se ha dejado sentir

⁴⁷ KIRILLI, *La théorie visuelle, Opus International*, 22 (1971) pág. 35.

en diversos países, sobre todo en aquellos donde, tras una primera apropiación mimética de las tautologías y del colonialismo cultural, estas prácticas se están viendo sometidas a grandes tensiones. Tensiones provocadas por las contradicciones sociales peculiares. En este sentido, España y Argentina son dos ejemplos de lo que un conceptualismo puro consideraría una versión degenerada del mismo, en especial si uno se detiene en sus propuestas. En Argentina se ha hablado de un *conceptualismo ideológico*⁴⁸, aplicado a diversas manifestaciones. Sin embargo, esta tendencia no es privativa de estos países. Se da asimismo en figuras aisladas de los desarrollados, como por ejemplo el Guerrilla action group (J. Hendrichs y J. Toche) americano o K. Staeck, J. Gerz, etc., en Alemania. Así pues, este desbordamiento de la tautología comienza a emerger en los países desarrollados. En cualquier caso, se trata de superar las prácticas tautológicas e inmanentistas, desarrollando sus virtualidades, apurando el propio proceso de autorreflexión. Una autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido *específico y ge-*

neral. En esto estribaría el sentido último de un movimiento que —por convención— continuamos llamando «conceptual» en la perspectiva de práctica significativa y social. El conceptualismo, así entendido, no es una fuerza productiva pura, sino social. La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad. Si su punto de partida es esta tan cacareada autorreflexión no debe extrañar que asuma las propias premisas, virtualmente pluridimensionales, de esta práctica artística. No hay motivo alguno para detener la autorreflexión en el cerco inmanentista. Se ha señalado en numerosas ocasiones que el arte de concepto recupera la concepción del arte como conocimiento —naturalmente de distinta naturaleza que el discursivo—, ligado a la percepción o desvinculado de la misma, como propugna el ala lingüística. La actividad artística, por tanto, se convierte en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad. En este sentido pienso que no se han agotado las posibilidades de la tesis de M. Duchamp sobre la *apropiación del fragmento de la realidad* ni las de la *visualización*. Y el desarrollo de las propias virtualidades no ha sido reconocido, en general, por los propios protagonistas.

Como *propuesta* sugiero que la superación de la tautología podría orientarse en esta doble dirección. En primer lugar, prestando atención y profundizando en el *comportamiento objetivo* de los órganos perceptivos y cognoscitivos humanos y, en segundo lugar, centrándose en el *comportamiento por relación al objeto de apropiación*. Se podría pensar, y así es, que una autorreflexión pluridimensional tropezaría de nuevo con el *fantasma del realismo*. Pero no se trataría de un realismo puramente sociologista ni

⁴⁸ En esta línea se orientan las muestras *Arte e ideología* (en el CAYC, 1972): Grupo de los Trece y otros; la *Exhibición homenaje a Salvador Allende* en septiembre de 1973, *Video-alternativo*, enero de 1974, *Arte de sistemas de Latinoamérica*, Amberes, abril, 1974. La alternativa, en palabras de J. GLUSBERG, es «desarrollar un arte de liberación, opuesto al arte de dominación», aprovechando las metologías de otros centros culturales. Entre los nombres más conocidos destacan L. BENEDIT, C. GINZBURG, L. PAZOS, H. ZABALA, J. C. ROMERO, O. ROMBERG, E. A. VIGO, etc. En el grupo argentino suele existir contradicción entre las propuestas y la propia práctica, bastante comprensible si atendemos a las dificultades de desembarazarse de los mimetismos. Algunos, como J. P. RENZI, animador de *Tucumán arde* (1968), manifiestan un compromiso político más explícito. *Equipo de contra información* prosigue estas experiencias de comunicar mensajes políticos.

contenidista, sino de algo que se des-
prendería del desarrollo pleno y cons-
ciente de las premisas de la misma poé-
tica «conceptual». La reducción impe-
rante a la autorreflexión tautológica es
arbitraria e inconsecuente en su descui-
do de la propia estratificación de la obra.

En la fase actual, el llamado por con-
vención arte «conceptual», pero que in-
cluso no desea a veces ser considerado
como tal, tiene que aprovechar ante todo
el *potencial* inexplorado en estas prácti-
cas autorreflexivas precedentes, superan-
do los planteamientos del «arte como
idea» y los neopositivismos al uso. En
este aspecto se trataría de bucear en los
nuevos modos de activar la conciencia,
nuestros comportamientos y esquemas
perceptivos, creativos, etc., para estar en
condiciones de hacer extrapolaciones a
cualquier clase de relaciones y situacio-
nes. Se trataría —y en esto radica preci-
samente uno de los principales logros de
estos nuevos comportamientos— de
transgredir la estructura pasiva, confor-
mista de nuestro comportamiento frente
a la realidad, tan marcada por los refle-
jos condicionados de la actual «comuni-
cación» alienante de los nuevos medios
y las pautas sociales. La propuesta, a la
que a veces se ha apuntado tímidamente,
se orienta a una modificación de los có-
digos habituales de lectura con objeto de
que el tradicional receptor pasivo pro-
mueva respuestas auténticas, aprove-
chando el margen que se le confía en la
realización imaginaria o real. Estas res-
puestas operan como un intercambio que
originaría una lectura dinámica y estu-
mulante de la atención, la participación, los
cambios, la reflexión y la gama de actos
subjetivos. A través de la práctica artís-
tica se trataría de sintonizar con una *ins-
tancia antropológica* de la praxis experi-
mental como base para una teoría eman-
cipatoria enfrentada a los comporta-
mientos configurados por la actual prác-
tica social. Los modelos contenidistas del
realismo crítico tradicional, aun conser-

vando su validez, se muestran insuficien-
tes, ya que ahora se trata en primer tér-
mino de una táctica de movilización en
el proceso de apropiación de la realidad.
Frente a los comportamientos confor-
mistas se impone y opone una estrategia
de comportamiento perceptivo-cognos-
citivo y creativo, a nivel individual y so-
cial, de y sobre la realidad. En este pri-
mer movimiento, la propuesta se centra
en el *mismo acto y comportamiento*, y no
tanto en los posibles objetos referen-
ciales, intencionales, de éstos.

Lo que acabo de insinuar afecta al lado
activo, subjetivo, del emite-receptor,
artista-espectador. Pero no perdiendo de
vista que los sentidos no son algo abs-
tracto, originario, sino *órgano social* de
apropiación del mundo. La segunda par-
te de la propuesta pasa a considerar los
problemas de la estructura del mensaje y
de sus contenidos, el objeto de apro-
piación.

La proximidad del conceptual a los
nuevos medios es un hecho comproba-
do e innegable. No extraña, pues, que la
autorreflexión tienda en más de una oc-
sión a considerarlo desde la *alternativa
de los medios*. Alternativa enfrentada a la
actual manipulación, desvelando sus po-
sibilidades emancipatorias. En esta pre-
misas se apoya la relevancia otorgada a la
lectura de la imagen —un ejemplo ilus-
trativo es la obra de A. Corazón— en un
doble sentido: como *ideología implícita*
o desvelamiento de la organización im-
plícita, no manifiesta, de una estructura
lingüística y la *ideología explícita*. La pri-
mera está muy ligada a la estructura del
comportamiento recién aludida. Esta
distinción es relevante porque, como ob-
serva la actual sociología de la comuni-
cación, en el capitalismo tardío, bajo una
aparente neutralidad, la organización de
los mensajes como controladores y con-
dicionantes de la conducta tiende a ser
tan decisiva como los propios conteni-
dos. La ideología en esta situación se in-
filtra a través de los propios niveles de

organización de los mensajes, sobre todo a través de los mecanismos de selección y combinación. Una primera lectura ideológica a este nivel «consiste, como ha señalado E. Verón, en descubrir la organización implícita o no *manifiesta* de los mensajes»⁴⁹. Precisamente, este carácter no manifiesto es el que refuerza la función normativa de ciertas pautas sociales de comportamiento. Naturalmente, esta organización implícita puede vincularse, y de hecho así sucede, con los procesos conflictuales de la sociedad concreta. Así entraríamos en la acepción sociológica tradicional desde la «Ideología Alemana», o sea, el tipo particular de mensajes o cuerpo de proposiciones que aparecen como contenidos explícitos y como expresión de intereses de grupos y clases sociales. Esta segunda lectura ideológica *explícita* es la que más puntos de contac-

to mantiene con la tradicional sociología del contenido. Y si en los medios de comunicación la función aparente es descriptiva o referencial, la función real no manifiesta es normativa. Por este motivo, los medios, como portadores de ideología, son hoy tal vez más condicionantes en la primera modalidad que en la segunda. Y una autorreflexión estará tan interesada o más en desvelar la función real que la aparente, a no ser en los casos en que la función conativa del mensaje es manifiesta como ocurre con la propaganda.

Las propuestas del «conceptualismo ideológico» parecen orientarse a veces en esta dirección. Pero hasta ahora existen disociaciones entre las pretensiones y las experiencias concretas. Esperemos que sea un fenómeno coyuntural propio de la superación y del crecimiento.

⁴⁹ E. VERÓN, *Lenguaje y comunicación social*, págs. 139 y sigs.

Nuevos comportamientos artísticos en España

I. SITUACIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Lamento que el carácter general de esta obra no me permita ofrecer más que una especie de apéndice a la situación española. Teniendo en cuenta los factores infraestructurales y superestructurales que concurren en el desarrollo artístico español reciente, nos espera una revisión ardua, a fondo, cargada de implicaciones.

En nuestro país, lo que en esta tercera parte hemos denominado «nuevos comportamientos», no está teniendo una acogida demasiado entusiasta que digamos por parte del establecimiento cultural y artístico. Conocido el contexto inmovilista, reaccionario, definitorio de nuestra vida político-social, el peso de nuestra tradición y normatividad artísticas, así como los intereses puestos en juego en los círculos más directamente afectados, no debe sorprender la falta de interés. Como hemos visto, se trata, en general, de experiencias que se enfrentan —con todas sus limitaciones y sin entrar a dilucidar ahora en qué medida— con las prácticas habituales. Precisamente los primeros tímidos brotes de estas nuevas manifestaciones coinciden con lo que se ha considerado el «boom» artístico. A finales de los años sesenta y primeros de

nuestra década Madrid, Barcelona, Valencia e incluso otras ciudades ofrecen un crecimiento inusitado de actividades artísticas, exposiciones, apertura de galerías, etc. En especial, el aumento de galerías ha sido el hecho más sintomático, junto a la ausencia de una adecuada política artística y cultural —piénsese en el, hasta ahora, fracaso del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, cuya apertura se espera con expectación—. Como sabemos, la galería es un canal institucionalizado e histórico de distribución y consumo, consecuencia y personificación objetiva del sistema socio-económico mercantil. En este sentido estamos experimentando un fenómeno que se ha dado en los países más desarrollados del capitalismo tardío con cierta antelación, aproximadamente tras la II Guerra Mundial. A medida que nuestra sociedad se aproxima a los modelos neocapitalistas que consideran la actividad económica apoyada en el cálculo racional como su actividad principal, la comercialización del arte —condicionando cada vez más su evolución— se convierte en una manifestación más de la absorción de todos los sectores sociales por el factor económico. El auge de las galerías experimentado en España entre 1970-1971 no es casual. Es incomprensible sin la ascensión

de ciertas capas neocapitalistas. Como sabemos, la galería cumple *objetivamente* una función ambigua en nuestro sistema social: por un lado, es casi el único canal informativo y frutivo y, por otro, acentúa la determinación económica. Nuestra situación a este respecto es confusa y se mezclan móviles de diferente naturaleza. Estos oscilan desde los considerados «heroicos» —subsisten como especies cada vez más exóticas—, los que intentan mantener un equilibrio en esta función ambigua, hasta los oportunismos más descarados. Estos últimos en franco apogeo. Por otro lado, si objetivamente, bajo las actuales circunstancias y a falta de otros cauces más adecuados, la institución galería representa —aunque sólo fuese tácticamente y según el grado de desarrollo de cada región— momentos positivos para la evolución del sector, es preciso reconocer sus limitaciones y contradicciones objetivas. Pero ello no obedece a caprichos o arbitrariedades, ni a consideraciones subjetivas de buena o mala voluntad, sino a las exigencias de la propia economía del mercado. Como se advierte en el mercado y en las subastas —verdaderos actos sociales—¹, este proceso de mercantilización de las obras de arte es paralelo al olvido o postergación que está experimentando su naturaleza, sus valores específicos. En España ya estamos asistiendo al siguiente proceso: en la recepción de las obras no sólo está teniendo lugar un desplazamiento de sus *funciones de uso estético-social* en el sentido de responder a unas necesidades sociales. Se constata, asimismo en estos últimos años, el debilitamiento de la *función de valor de cambio/signo* distintivo y diferencial —propio del clásico comportamiento receptivo aristocrático e incluso

del capitalismo de concurrencia— a favor de *valor de cambio económico*, más vinculado a la fase del capitalismo monopolista. A este respecto no deja de ser sintomático el desbordamiento de la galería y de la exposición por la subasta, así como la afluencia a España de firmas protectoras de nuestro patrimonio artístico, ya sean británicas, yanquis o niponas.

Como consecuencia de los fenómenos descritos, nuestra meritoria y sufrida tradición del arte de caballete se ha visto gratamente sorprendida, casi de la noche a la mañana, por el llamado «boom» artístico, por una oferta y demanda inflacionista que tal vez está presentando los primeros síntomas o cuotas de descenso bajo los efectos de la actual crisis energética y recesión económica. En la dimensión usuaria las obras se ven reducidas, por un lado, a los gustos de una minoría privilegiada a medio camino entre los residuos de la herencia aristocrática y los «nuevos ricos» y, por otro, empieza a regirse por las necesidades de acumulación y especulación, sobre todo cuando se trata de entidades monopolistas. Hay que estar ciegos para no ver que la *monopolización de los códigos artísticos* se acentúa a medida que estos productos se convierten en factores de legitimación de poder económico-social. En la dominación existente de estos signos distintivos la colectividad sólo puede acceder ocasionalmente y de prestado, en una igualdad formal, instauradora del sistema de cambio cada vez, de un modo aparentemente paradójico, más minoritario y clasista. Ya se están dando casos en que sólo la firma del pintor y un telefonazo solucionan los problemas de la recepción y percepción artística. Desde la perspectiva del artista en estos últimos años emerge cada vez con más frecuencia un fenómeno nuevo: el artista, a través de firmas en exclusiva o combinadas, empieza a insertarse en los mecanismos del trabajo productivo, como sabemos,

¹ Cfr. sobre mercado y subastas la colaboración semanal de MERCEDES LAZO en la revista *Cambio* 16.

una nota muy característica del neocapitalismo respecto a la producción artística. Así se añade una nueva dualidad, ya que de este modo el trabajo del artista real asalariado empieza a ser productivo para el capital e improductivo para el espectador.

Ante la situación esbozada quiero advertir que estos condicionantes *no implican un determinismo económico tal que anule todo valor específico del trabajo y del objeto artístico*². Pero hecha esta acotación, es preciso apuntar que estas dualidades y escisiones están teniendo consecuencias para la situación del arte en España. Y no está siendo casualidad que los éxitos «culturales» y crematísticos recaigan con determinada frecuencia en obras carentes de inquietudes, consolidades o sancionadas por el tiempo. El «boom» actual es, ante todo, *cuantitativo*. Asistimos a una presentación ininterrumpida de obras en más de un centenar de galerías —tanto en Madrid como en Barcelona— a las que una persona interesada tendría que dedicar media jornada de su fuerza de trabajo. Todo este esfuerzo no le garantizaría tropezar mensualmente con una docena escasa de aportaciones dignas de atención en sus valores específicos. Nuestra situación es favorable a los oportunismos, mediocridades artísticas y «*public relations*». Si bien es verdad que se opera parcialmente la clásica innovación como parte del sistema de concurrencia, puede advertirse en general el conservadurismo de las capas receptoras privilegiadas, de nuestras clases dominantes, en sus preferencias por valores adquiridos o por innovaciones aparentes, siendo menos proclives a la sucesión acelerada de cambios, propia de otras latitudes. Esto, que en

principio sería una virtud —pero que de hecho no es más que el reflejo de que la obsolescencia planificada consumista no esta tan desarrollada como en los países modelos—, se ve descompensado, en primer lugar, por la consolidación de ciertas tendencias y el cofusionismo imperante: eclecticismo y confusionismo de índole principalmente neofigurativa, neoxpressionista, neosurrealizante, neoimpresionista, neorrealista, etc., etc. En segundo lugar, se aprecia una hostilidad a las formas artísticas que instauran una transgresión de los contenidos normativos, estilísticos o ideológicos, en un sentido amplio. Y aún más, a los que se atreven a cuestionar su valor de cambio en un intento de recuperación del *valor de uso específico* de la obra de arte.

Por todo lo que venimos insinuando el artista, y aún más los principiantes, se hallan ante tentadoras o difíciles *alternativas*. Las más operantes en nuestro panorama son tres. A grandes rasgos pueden formularse como sigue:

En *primer lugar* destaca la más tentadora y gratificatoria, a saber, la aceptación previa de la situación y los deseos de instalarse en ella. Es una actitud que asume el «status» vigente del objeto y del artista sin cuestionar lo más mínimo los mecanismos de producción y distribución. La gama de presupuestos y motivaciones es muy variada. Pero tendrá un denominador común: el intento de conectar cuanto antes con algún protector, de sintonizar con el «mundillo» económico y artístico. El ambiente, enrarecido por los intereses de todo tipo, favorece la escalada por situarse cuanto antes en los primeros puestos del éxito y del mercado. Esta actitud es la que más frutos está dando en el terreno de los «neos» y eclecticismos de toda índole que nos invaden como una plaga, a veces con aspiraciones vanguardistas. La operación parece que está culminando en el «nuevo realismo» o «realismo» a secas, verdadero cajón de sastre donde está tenien-

² Cfr. S. MARCHÁN, sobre la problemática, en El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista, en AA. VV. *El arte en la sociedad contemporánea*, pág. 17-68.

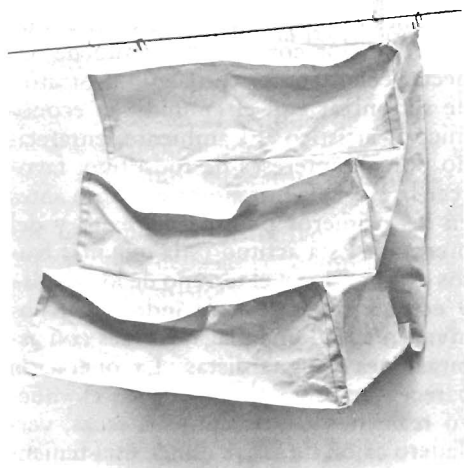
do cabida lo más inusitado, donde la competencia por representarlo es de lo más agresiva. Ya me he referido a la deformación vergonzante de este concepto a nivel internacional. En España se ha convertido en un epígono poco aventajado que está a medio camino entre el realismo intimista (ya aludido en la primera parte y con unos valores muy específicos en el panorama español) y el «hiperrealismo» importado. Mucho menos tiene que ver, en general, con el realismo crítico o la crónica de la realidad de la pasada década, las mejores aportaciones a la historia reciente del arte español. Pero como ya he indicado, las razones de esta supremacía de los eclecticismos o del «nuevo realismo» hay que buscarlas en la red de condicionamientos mediados con la realidad española y la función de la cultura y de la obra artística en la misma.

La *segunda actitud* es la de aquellos que, sin abandonar el objeto artístico tradicional y —en casos— conscientes de sus limitaciones, se esfuerzan por aliar la calidad de sus obras con el inevitable

mercantilismo de sus productos. Con ello se trata de *desligar, en lo posible, la especificidad lingüística y significativa de las determinaciones de la obra en su forma económica*. En esta situación se encuentran las aportaciones más dignas de la pasada década, ya estudiadas, y algunas otras posteriores. En los casos más lúcidos —por fortuna suelen ser los mejores— se debaten entre las aportaciones de sus obras y la función atribuida por el sistema social. No obstante, justo es reconocer que muchas de las experiencias más recientes son prolongaciones de la década anterior; otras, en cambio, bucean síntesis más apuradas, intentando desarrollar sus propuestas marchitadas prematuramente en aras de la precipitada innovación³. Entre las aportaciones, protagonizadas por los artistas más jóve-

³ Sin entrar en una relación exhaustiva ni en juicios de valor, cito algunos ejemplos: L. PERICOT, NAVARRO E. SALAMANCA, R. DE SOTO, M. DROC, E. ASINS o el cibernético del matrimonio SEGUI, ALEXANCO, etc., en el neoconstruismo; URCULO, bajo las influencias del «pop» y del «arte erótico» —género cultivado en otros casos por la conocida galería VANDRÉS—, las figuraciones semi-pop y simbolistas de ARRANZ BRAVO, BARTOLOZZI, G. SALA, ARGIMÓN, F. ARTIGAN; la figuración surrealizante de J. HERNÁNDEZ, ZUCH, J. CASTILLO, el «realismo» efectista de D. VILLALBA, ARMENGOL, BOIX, HERAS, etc., los ambientes realistas, ya citados, de T. CALABUIG Y J. MORRÁS, el «hiperrealismo» de CL. BRAVO O CUASANTE. Otros, ya nacidos, han alcanzado mayor relevancia por uno y otros motivos. Así, por ejemplo, A. SAURA, una de las figuras pioneras de la refiguración mundial, a quien durante la pasada década no se le concedió siempre la debida atención; Equipo Crónica, nuestro mejor representante de Crónica de la Realidad, la reaparición de Equipo Realidad; el desarrollo de la obra de GUINOVART; la influencia de L. GORDILLO sobre la figuración joven; el reconocimiento de A. LÓPEZ y el realismo intimista; la revalorización del arte vasco, con OTEIZA y CHILLIDA a la cabeza. No tendría sentido seguir la nómina, ya que no intento historiar esta segunda actitud. Cfr. sobre problemas actuales de la pintura en España los números extraordinarios de *Tropos*, 3-4 (1972), 182 páginas y 7-8 (1973), 176 páginas. (Cfr. A. Bonet Correa: A. LÓPEZ, GOYA, 116 (1973), págs. 92-103.)

R. Llimós, *Escala I*, 1972. Lona.



nes e inquietos, las más bulliciosas están siendo variantes «minimalistas» en Cataluña o los diversos neofigurativismos pictóricos en Madrid ⁴.

Dejando bien marcadas las netas diferencias entre las dos actitudes, e incluso por encima de ellas, en la actual situación española podríamos anotar algunos denominadores comunes referidos, sobre todo, a las promociones como actitud ambiental más jóvenes. Ello se refleja tal vez más que en manifestaciones concretas.

En primer término parece detectarse una renuncia a la *ruptura y experimentación* como nociones clásicas vinculadas a la vanguardia artística, así como a la conciencia de la potencialidad revolucionaria, real o supuesta, implícita en las vanguardias de nuestro siglo. Esta primera renuncia se acompaña de una *consolidación y recuperación de los géneros del arte de caballete*, en especial de la pintura. En este sentido parece aceptarse la concepción dominante y la situación

del objeto artístico, sin mostrar una preocupación excesiva o a veces ninguna por los problemas del *arte como producción social*. Y en ocasiones, reaccionando también contra esta problemática. Lo único que parece importar es la esfera del arte, de la pintura como producción específica, en la cual pueden lograrse resultados más o menos coherentes. Esta cuestión está siendo uno de los puntos de mayor fricción con lo que será la tercera actitud, lo cual no quiere decir que en la práctica esté todo tan claro y diferenciado. Un punto a analizar sería ciertas coincidencias, a pesar de las reales diferencias.

Una segunda nota es que las diversas manifestaciones ofrecen menos una tendencia, un estilo —en su sentido de afinidades de tipo formal—, que una actitud común. Se apropian de diversos estímulos estilísticos de las tendencias recientes, recurren a elementos formales de distintas procedencias o a su utilización simultánea. Podría hablarse de un *pluralismo formal, consciente y buscado*. Dejando a un lado los inevitables oportunismos, este pluralismo puede obedecer al dilema ante las diferentes alternativas de las que se puede disponer en la actualidad, a una especie de cansancio respecto a la innovación diferenciadora, a la conciencia de la parcialidad y de las limitaciones de cada una de ellas. Pero sugiero que a esto le subyace una causa más profunda que conecta con el clima internacional. A medida que el pluralismo de tendencias —y sus fronteras— deja de ser interpretado como expresión heterogénea de una sociedad pluralista —en nuestro caso esto sería de una sangrante ironía— y es, cada vez más, monopolio de los mismos grupos que controlan las sucesivas tendencias, se abandona la idea hipostasiada e ideológica de un pluralismo impositor de prácticas irreconciliables. Si añadimos, además, el abandono de las tesis *intervencionistas* sobre la realidad social, tan caras a las vanguardias,

⁴ La influencia «minimalista» o de «nueva abstracción» está siendo acusada en Cataluña, tanto en el reduccionismo casi suprematista de S. SAURA y su grupo como en los propios «conceptuales». Otros, como, por ejemplo, R. LLIMÓS, practican un pluriestilismo bajo las influencias del «minimalismo», «soft art», «nueva abstracción». Otros se acercan a las experiencias del «nuevo reduccionismo» francés, como BROTO, TENA, RUBIO, etc.

En Madrid destaca recientemente un grupo heterogéneo que ha solido presentarse en las galerías AMADIS, BUADES, DANIEL. Concilia físicamente prácticas «conceptuales» y pictóricas. Por ejemplo, L. M. PORCH se mueve, junto con C. SERRANO, próximos a los nuevos medios y la fotografía, ya sea en el sentido aproximado de «mitología individual» o de «conceptualismo» empírico. Otros practican la pintura. C. ALCOLEA y C. FRANCO, reconociendo su deuda a GORDILLO, se afianzan personalmente con una neofiguración irónica, satírica, diferenciada; G. PÉREZ VILLALTA recrea irónicamente categorías «Kitsch» o «camp». O mientras R. PÉREZ MÍNGUEZ propugna una recuperación clasicista cargada de arquetipos místicos, M. QUEJIDO cultiva un pluralismo estilístico sugestivo.

el pluralismo se muestra como algo immanente a la propia esfera autónoma del arte y, en cuanto tal, no está sometido aparentemente a exigencias extra-artísticas. En tales circunstancias, el pluralismo es el campo más abandonado para cualquier tipo de recuperación.

Precisamente, la *recuperación* —como he indicado ya, un fenómeno que no es privativo de España— tiende a acentuarse entre nosotros tanto por los condicionamientos artístico-culturales como, sobre todo, político-sociales. Las alternativas presentes vuelven su mirada a los valores culturalizados de situaciones históricas precedentes, próximas o lejanas, pero bajo la óptica de la propia inmanencia del movimiento artístico. Naturalmente, un análisis apurado demostraría que esta inmanencia no es más que la apariencia de la inmanencia. Este retorno y recuperación no está exento de ambigüedades y su estudio remitiría a una interpretación más amplia del drama de la cultura actual. Parece como si el arte y la pintura, incapaces de superar las contradicciones principales impuestas por el sistema social, se refugiaran en sí mismos. Como si desengañados de las buenas intenciones «vanguardistas» de esquivar la asimilación y manipulación y privados de criterios objetivos para insertarse en el proceso histórico, se replegaran a su supuesto estricto campo específico. Por este motivo, en las recuperaciones más valiosas a nivel específico de elementos de imagen popular, de nueva abstracción o minimalismo, de clasicismo, etc.—, se aprecia el desinterés aludido por lo novedoso. Esto parece reflejar una reacción y lucha contra la novedad impuesta por los mecanismos del sistema. Pero mucho me temo que el aparente desdén hacia la novedad y la innovación se imponga como un nuevo rasgo de la nueva vanguardia. Incluso insinúo que en los próximos años lo innovador podría consistir en presentarse sin pretensiones de innovación o —en una

expresión paradójica— como una *innovación de la no-innovación*. Dado que la recuperación no responde a necesidades del valor de uso estético-social del objeto artístico apresuradamente desgastadas, ésta tiende a replegarse sobre su propia historia en la líneas de un *revolucionarismo formal cíclico*, como algo reducible a la repetición. Pero, por otro lado, esta recuperación y pluriestilismo se verán favorecidos por fuerzas externas, dada su fácil apropiación por el aparato artístico imperante. Como ya se advierte, la innovación de la no-innovación, en cuanto nueva portadora funcional de la regeneración de la demanda y en el convencimiento de que el pluralismo es un asunto privado del campo immanente del arte, abrirá el abanico de la propia demanda. Las recuperaciones, además, se están viendo acompañadas de otras recuperaciones históricas, lo cual nos llevaría a otros problemas.

Por último, se advierte un retorno a lo que en términos tradicionales se denominaba una interpretación subjetiva del artista o, con más exactitud, *subjetivista* de las diversas simbologías, mitologías o temáticas desprovistas de las connotaciones colectivas tan características en los sesenta. En la actualidad podría hablarse de una aproximación de las *mitologías individuales* en un sentido amplio. En ello se acusa un movimiento de *recuperación del sujeto*, paralelo al que se está llevando a cabo en ciertas tendencias filosóficas recientes. De este modo se reacciona contra la moderna disolución del sujeto, una premisa de la objetividad científica vinculada a tendencias objetivistas tales como el neoconstructivismo o hiperrealismo. Pero creo que esta reivindicación del sujeto, *en principio totalmente justificada*, revela una proclividad al cultivo del «*hombre privado*» que diría W. Benjamin. Del hombre que se constituye en su interior y no parece extenderse más allá de sus intereses personales, del que se debate con frecuencia

en prácticas de autosugestión sobre su propia realidad interior y la conciencia egocéntrica. Parece darse una aceptación implícita de la escisión entre la actividad creadora y las demás actividades humanas. Y, asimismo, se cree colmar en el dominio «privado» antinomias declaradas insuperables bajo las actuales relaciones sociales de producción: conciencia/mundo, individuo/sociedad, creatividad/trabajo, etc. Sería complejo examinar las razones y el modo de cómo puede o se está realizando la recuperación subjetivista. Y, desde luego, no se llegará a sus raíces sin penetrar en su casualidad social y en sus mediaciones con nuestra situación social y política.

Esta segunda actitud, identificada a grandes rasgos con las prácticas tradicionales más valiosas, debe tener claro que sólo podrá contrarrestar el predominio del valor mercantil si afianza su *coherencia interna*, los valores específicos en todos los niveles de la obra. En segundo lugar, consciente de que no representa la tradicional mediación exclusiva o predominante en la cultura óptico-artística, deberá orientarse a recuperar al máximo su valor de uso estético-social, buscando posibilidades de insertarse en el medio social. Por último, si atendemos a la complejidad de las mediaciones concretas, no me parece posible enfrentar actitudes en términos absolutos y mecanicistas.

La *tercera actitud* intenta romper con la concepción dominante y propugna —no sin tropiezos— propuestas de transformación en los niveles del mismo objeto artístico y, sobre todo, de su creación y recepción, de la producción y del consumo. Cuestiona las alteraciones que está sufriendo la extensión y la función del arte en nuestro ámbito histórico. El grupo más combativo vuelve a incidir en el desgastado término de compromiso, no tan sólo ni tanto desde la tradicional sociología del contenido como desde sus condiciones productivas y de consumo.

II. EL «CONCEPTUALISMO» EN ESPAÑA

1. *Del «arte pobre» al «conceptual».* Con las precauciones debidas y atendiendo a los vericuetos de su evolución, el «conceptualismo español —por continuar utilizando este término convencional— parece identificarse en líneas generales con la tercera actitud recién apuntada. Sin duda es la práctica más inquieta y activa desde 1971 en España. Es de sobra conocida la iniciativa catalana en lo que a formación de grupos se refiere, debido a unos condicionamientos sociológicos y regionalistas que no son del caso analizar aquí. Por este motivo se habla del «conceptualismo» como un fenómeno eminentemente catalán. Cataluña es la región con más experiencias numéricas y participantes. No obstante, es preciso decir que las relaciones entre catalanes y los de la meseta han sido no sólo estrechas sino afectuosas, sin epicentros ni periferias. Antes de proseguir debo apuntar que, dada mi estrecha vinculación con estos grupos e incluso mi colaboración, procuraré ser lo más objetivo y distanciado posible, atendiendo a que la autocrítica y el debate de lo realizado es una de sus premisas.

Como sucedió, por ejemplo, en Italia, el conceptualismo español surge mezclado y a partir del «arte pobre». Experiencias de este tipo tuvieron lugar hacia 1969 (A. Jové, S. Gubern, A. Llena, etc.). Sin duda, la manifestación pública primeriza fue la *Mostra d'art jove* de Granollers, en donde se presentaron trabajos muy ligados al arte «pobre»⁵. Bajo

⁵ Se dieron a conocer, sobre todo, J. BENITO, X. VILAGELIU y M. GONZÁLEZ, más otros nombres como GARCÍA SEVILLA, UTRILLA, PAZOS, etc. Cfr. Crónicas a partir de 1971 de A. CIRICI PELLICER, en *Serra d'Or*; M. L. BORRÁS, en *Destino*, y, posteriormente, D. GIRAL-MIRACLE, así como en la sección *Correo de las Artes del Correo de Andalucía*, de ANTONIO y J. M. BONET y F. JORDÁN.

la influencia de experiencias similares internacionales, se acusan también imprevistas de la tradición catalana surrealizante y aún más de la pintura matérica de Tàpies. Ya he señalado cómo en la pintura matérica las propiedades físicas del material son apropiadas, pero transformadas, reducidas artísticamente a modos de apariencia de lo cromático, lo táctil y otras propiedades visuales y expresivas. Pero en el arte matérico, a diferencia del «pobre», el poder energético, la potencialidad del material es neutralizada y domesticada a favor de los conceptos compositivos del arte de caballete. De este modo, lo efímero se afianza y consolida, se vuelve permanente. Pero ya desde estas mismas fechas se advierten otras influencias que conducirían más abiertamente a planteamientos conceptuales. En especial, las del «minimalismo», «nueva abstracción» y «soft art», ya sea en las piezas inflables y manipulables por el público de Ponsatí —en Granollers y Congreso ICSID de Ibiza—, en la exposición homenaje a B. Newmann de F. Abad durante la temporada 1970-71 en el Ateneo de Madrid, al igual que sucedía con la exposición de N. Criado en Amadís e incluso en algunas obras de la reconstrucción de formas por el tactopiano táctil de Muntadas en otoño de 1971 de Vandres. Asimismo, durante 1972, se afianza la obra típicamente minimalista y lograda de F. Torres, de un «conceptulismo» virtual. En este grupo «minimalista» trabaja también J. P. Grau, con una especie de «minimalismo» procesual; X. Franquesa, con su máximo reduccionismo, y S. Saura, muy atraído por el cruce del «minimal» y del suprematismo de Malewitsch, en obras tendentes a la formación de «ambientes». Todavía en 1971, A. Muntadas realiza las primeras experiencias sobre los subsentidos (tacto, gusto, olfato) y arte de comportamientos, recurriendo para ello a los más diversos medios, como fotografías, videotapes,

documentos, etc. Por esta misma época, L. Muro realizaba una muestra de arte «pobre» en Amadís.

En 1972 se multiplicaron las manifestaciones, alejándose cada vez más del punto de partida en dirección a la «conceptual performance» (arte de comportamiento) y «body art» (arte del cuerpo) y arte conceptual en los sentidos indicados. En junio hubo ciertas intervenciones en los frustrados y frustantes Encuentros de Pamplona. En julio, en Vilanova de la Roca (Barcelona) se establece una propuesta a partir del espacio de 1.219 m² y sus posibilidades de transformación. La libre utilización del espacio dio lugar a diferentes acciones⁶. Se acumulan las experiencias bajo influencias evidentes de la información exterior, a veces con claro mimetismo. Todo ello provoca un confusioismo cuyo punto culminante, a finales de 1972, fue la I Muestra de Arte Actual de Hospitalet⁷.

Las experiencias mencionadas han cultivado diversas facetas. Así, por ejemplo, unas obras se han movido próximas o dentro del arte pobre y procesual (J. Benito, F. Abad, Torres), del «land art», con residuos minimalistas (Abad, Torres, S. Saura —en sus proyectos de paisaje árido y playa—, acciones en el marco del arte del comportamiento (Muntadas, Utrilla, Abad) o del «body art» (A. Ribé, R. Llimós, J. Benito, etc.). En general se fueron abandonando pro-

⁶ Así, por ejemplo, F. ABAD realiza acciones con resultados muy minimalistas, mientras J. BENITO hace una nomenclatura del propio cuerpo desnudo o A. CORAZÓN investiga sistemas de localizaciones con una cámara que se filma a sí misma; R. LLIMÓS realiza la famosa marcha «atlética». También participaron GARCÍA SEVILLA, CUNYAT, MUNTADAS, PAZOS, PONSATÍ.

⁷ Del 23-12-72 a 14-1-73: ABAD, F. AMAT, AMELLER, CUNYAT, BENITO, X. FRANQUESA, A. FINGERHUT, S. GUBERN, A. RIBÉ, S. SAURA, F. TORRES, UTRILLA, VILADECANS, etc.

gresivamente los medios tradicionales, recurriendo a la fotografía, a los films, documentos, proyectos, videos. La renuncia al objeto permanente, la acentuación de lo efímero, el cultivo del proceso, la extensión del arte, la negación del valor de cambio, son otros tantos capítulos implícitos en esta problemática inicial. En esta primera fase era lógico que se tropezase, con frecuencia, con fenómenos de mimentismo y confusiónismo, con balbuceos e incluso oportunismos snobistas, que en algunos casos pronto demostraron su inconsistencia. Pero dejando a un lado estos avatares, escollos generalmente insalvables en las modas iniciales, lo más decisivo fue el afianzamiento progresivo de unas prácticas artísticas enfrentadas a las dominantes.

En otras regiones han tenido menos eco, sobre todo numéricamente. Hacia 1971 asoman en Madrid las primeras tímidas experiencias, asociadas de un modo un tanto confuso al arte «pobre», como sucedió en L. Muro o al minimalismo, como los proyectos de N. Criado. Posteriormente, N. Criado ha realizado algunas de las obras más coherentes del arte pobre procesual (huella final), acciones procesuales muy ligadas al «body art», como *Anatomía del barro o Recorrido blando*, 1973, o con el «land art» como la «huella final». Pero, sobre todo, acciones-demostraciones centradas en correcciones de expresión corporal y maquillajes. En general, sus obras conservan evocaciones del pasado minimalista, como sucedía también en Abad o Torres.

Desde 1972, las propuestas conceptuales en la modalidad empírico-medial más coherentes están siendo las de A. Corazón en Madrid. Su dedicación simultánea al diseño gráfico le ha librado de los prejuicios habituales del sector. Y su intento de recuperar el valor de uso de la imagen en el diseño o en las experiencias serigráficas del *Leer la imagen 1* (Redor)

facilitaron el proceso para un autoanálisis consecuente, tal como se vio en *Leer la imagen 2* (Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1972) y aún más en la pasada Bienal de París (1973) y muestra en Bua-des. Desde el comienzo se ha apoyado en metodologías y disciplinas interdisciplinarias, teniendo como objetivo una instauración de una gramática visual generalizada. La reflexión sobre la misma constituía en un principio el verdadero núcleo de la propuesta. Cada documento profundiza en los sistemas diferentes de relaciones formales, manipulaciones de elementos, selectividad de la percepción, imágenes encontradas, alteraciones de los niveles de lectura debidas al montaje, recurso a diversos sistemas de representación icónica. De un modo progresivo ha ido abandonado el cientifismo inicial por sistemas más complejos. Pero en ningún momento el análisis ha sido inmanente y menos tautológico, sino que la estructura del mensaje ha servido para desvelar relaciones de las personas con las cosas (de propiedad) o interpersonales (clases sociales). Documentos como «1 de mayo», «Iconografía de clase» y aún más las obras de la Bienal como «Realidad/represión» pretenden mostrar y reflexionar gráficamente sobre sistemas relacionales entre personas, clases sociales, situaciones políticas, que contribuyen a la configuración de la realidad. La renuncia a las consideraciones formalistas del objeto —simple vehículo al servicio de diferentes tipos de representación—, el interés por los modos productivos de bajo coste, «pobres» —que crean una estética distanciada a partir del propio desarrollo mecánico del medio utilizado—, la alternativa de los nuevos medios en su posibilidad emancipatoria, la ampliación de la capacidad creativa, el papel predominante de la percepción como base del arte, como forma del conocimiento, la oposición a la estructura de acumulación monopolista del mercado; estas cuestiones y otras son sus prin-

cipales temas de atención⁸. Apropriadamente los estímulos lingüísticos no disimula las preferencias por Kosuth o Arakawa, pero, superando el mimetismo y la tautología, su obra se presenta como la alternativa realista más lograda en la línea de la inversión del conceptualismo español.

2. *La «inversión» del «conceptual»*. 1973 fue el año más decisivo para la clarificación de posturas respecto al fenómeno «conceptualista». Abrió el debate la *Informació d'art concepte 1973 a Banyoles* (Gerona)⁹, muestra organizada por A. Mercader, que a partir de ahora se convierte en el miembro organizador más activo. Tras agotadoras y conflictivas discusiones, el grupo español intentaba distanciarse del internacional y buscar una identidad en atención a la situación del país. En la última jornada, las discusiones se centraron sobre los siguientes puntos: peligro real de mimetismos y formalismos —abundantes e inevitables en sus inicios—, necesidad de superar esta pura apropiación mimética y el snobismo para poder asumir un análisis específico de su desarrollo en España; desmitificación del objeto artístico, paralela a la de la actividad artística; escisión entre las actividades artísticas y la creativa humana general como fruto de la actual división social del trabajo; inadecuación entre ciertos propósitos con-



Información de Arte, Universidad Catalana de verano. Prada, 1973. Ejemplo característico de las muestras «conceptuales».

ceptuales y las prácticas concretas inmersas en lo tradicional, sobre todo en lo referente al subjetivismo —no a la subjetividad— y a los hábitos de los comportamientos artísticos heredados; denuncia del actual mercantilismo y predominio del valor de cambio de los productos artísticos; necesidad del estudio de las metodologías adecuadas, aceptadas como instrumento, no como fines, para el análisis específico; superación de la autorreflexión tautológica; atención o descuido de los problemas de la comunicación y del público; necesidad de una inserción en la praxis social más amplia. Las respuestas a estas cuestiones fueron diversas, dando lugar a posiciones encontradas, polarizadas básicamente en una tendencia lingüístico-formal, tautológica en general, y otra interesada por trascender las tautologías originarias¹⁰. Durante el mes de la muestra se ponía en cuestión, por primera vez en España, la práctica artística dominante y sus productos. No

⁸ A. CORAZÓN, *A favor de un arte perfectamente útil*, *Temas de diseño*, núm. 5 (1973), págs. 16-18; S. MARCHÁN FIZ, *Las propuestas «conceptuales» de A. CORAZÓN*, *Informaciones*, Suplemento de las Artes y Letras, 16 de nov. 1972; J. M. BONET, *8 Biennale de Paris*, *Comunicación*, núm. 12 (1973), entrevista con CORAZÓN, pág. 15 sigs.

⁹ En Banyoles intervinieron con acciones, proyectos o «xerradas»: F. ABAD, J. BENITO, A. CORAZÓN, GARCÍA SEVILLA, S. MARCHÁN, A. MUNTADAS, C. SANTOS, A. FINGERHUT, O. LÓPEZ PIJUÁN, M. ROVIRA, J. SANS, C. PAZOS, M. CUNYAT, L. UTRILLA.

¹⁰ GARCÍA SEVILLA y R. HERREROS fueron los principales representantes de la primera tendencia, y ABAD, BENITO, MUNTADAS, MERCADER, SANTOS, PORTABELLA (que desde estas fechas trabaja con el grupo) de la segunda, quedando el resto en una posición intermedia, polarización que sin las aristas iniciales ha continuado.



DOCUMENTO n.º 9

Propuesta para la formalización de una iconografía popular
87 páginas. Fotocopia 21 x 29,7 cms.

Reproducción del catálogo completo para 1974 de una casa dedicada al reclamo publicitario. Análisis de la selección.
La reproducción como ideología



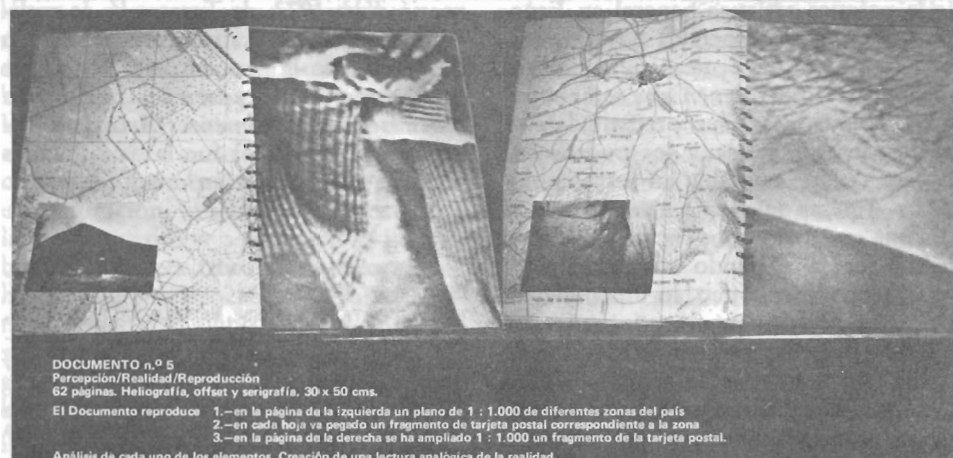
DOCUMENTO n.º 7

El trabajo
100 páginas. Offset. 21 x 29,7 cms.

Encuestados los asistentes a una academia nocturna revelaron que:

- A.—Asistían para mejorar sus posibilidades de empleo
- B.—Acogerían a ese nuevo empleo mediante un anuncio de periódico

El Documento reproduce el anuncio del periódico con el empleo conseguido y la fotografía del interesado.
Análisis lingüístico/iconográfico de la constitución de *el trabajo*.



DOCUMENTO n.º 5

Percepción/Realidad/Reproducción
62 páginas. Heliografía, offset y serigrafía. 30 x 50 cms.

El Documento reproduce: 1.—en la página de la izquierda un plano de 1 : 1.000 de diferentes zonas del país
2.—en cada hoja va pegado un fragmento de tarjeta postal correspondiente a la zona
3.—en la página de la derecha se ha ampliado 1 : 1.000 un fragmento de la tarjeta postal.

Análisis de cada uno de los elementos. Creación de una lectura analógica de la realidad.

A. Corazón, *Documentos*, 1974.

tuvo nada de extraño que sentara mal al «establecimiento artístico». Meritorias personalidades, como Tharrats y Tapies,

se manifestaron públicamente en contra. El artículo de Tapies —en cierto modo el padre de unas criaturas que se vuelven

irreverentes y respondonas— y la consiguiente respuesta del numeroso grupo es lo que se ha llamado el caso *Tapies*¹¹. Esta respuesta, que no fue publicada por *La Vanguardia*, se convirtió en el documento más indicativo del ala más consciente del «conceptualismo» español y en especial del catalán. El caso Tapies se superó pronto a nivel personal por los firmantes y espero que por el propio interesado. Todo el mundo reconoce y reconocemos a Tapies —y de esto puede estar seguro— lo que es del César, su posición decisiva en la historia reciente del arte español y mundial. La propia dinámica de la discusión llevó a convertir, prescindiendo de intenciones subjetivas, tanto a Tapies como al grupo firmante en símbolos de la situación. Y esto, *objetivamente*, sí fue sintomático. En la respuesta no se trataba de contestar literalmente a Tapies ni de una cuestión personal —y ello se ha subrayado posteriormente al eliminar toda alusión al pintor, como en la edición de Madrid de este año—. El primer artículo de Tapies dio motivo para plantear diversos problemas de la práctica artística general en España. Desde esta perspectiva hay que mirarlo y no desde ópticas personalistas que a estas alturas tienen que estar superadas. La respuesta fue precipitada —y los firmantes reconocen los puntos débiles—, algo inevitable en textos polémicos. A pesar de ello no ha quedado invalidada en su actitud general y su toma de conciencia. Dejando a un lado cualquier hecho anecdótico, lo único cierto, y no nos pretendamos autoengañar, es que frente al reforzamiento del valor de cambio tan desmesurado y característico de estos años recientes en España, la osa-

día de escarbar y hasta ahondar en su cuestionamiento es irritante, despierta la mala conciencia, perturba el clásico y supuesto protagonismo revolucionario implícito en toda vanguardia. La iniciativa tenía que resultar negativa, pero no destructiva en el sentido de la negación dadaísta del arte, como se ha pretendido ver.

La muestra «*Tierra, aire, agua, fuego*» (mayo, 1973) ofreció mayor coherencia tras la debatida abstención en TRA 73. En agosto se volvió a presentar el grupo más activo en la «Cinquena Universitat Catalana d'estiu de Prada». Los grupos catalanes se aglutinaron a partir de octubre de 1973 en torno al Instituto Alemán de Barcelona, abriéndose a otros sectores. Durante todo este curso se han ido discutiendo las diversas ponencias no sólo de artes plásticas, sino de cine, teatro, lingüística, literatura, etc. Esta interesante colaboración interdisciplinaria culmina estos días en *Noves Tendences a l'art*, con una numerosa y abierta participación intersectorial, siendo aún prematuro conocer sus resultados. En *informació d'art 1973*, de Tarrasa¹², se realizó un balance autocrítico, donde se puso de manifiesto la problemática en la que se debaten estas experiencias. El ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos* (febrero-abril de 1974) fue la ocasión más propicia para pulsar su estado actual¹³.

¹² ABAD, BENITO, CARBÓ, CORAZÓN, COSTA, FINGERHUT, JULIÁN, MERCADER, MARCHÁN, MUNTADAS, PORTABELLA, RIBÉ, ROVIRA, SALES, SANTOS, SELZ, TORRES y VICTORIA COMBALÍA. Cfr. V. COMBALÍA: *Tarrasa: Informació d'art 1973, Batik*, núm. 3 (1974), pág. 14.

¹³ Ciclo organizado por los Institutos Alemán, Británico e Italiano de Madrid y Barcelona bajo la coordinación de S. MARCHÁN. Participaron en primer lugar varios extranjeros: W. VOSTEL, T. UL-RICH, M. MERZ, S. BRISLEY. Creo que es algo más que mera retórica el agradecer públicamente a los directores del Instituto Alemán en Madrid y Barcelona, señores E. PLINKE y H. P. HEBEL, el apoyo continuado a todas estas y otras manifestaciones.

¹¹ TAPIES, *Arte conceptual aquí, La Vanguardia española*, 14 de marzo de 1973, pág. 13; reproducido en *Polémica Tapies/Grupo Conceptual Español, Nueva Lente*, nov. (1973), págs. 20-25, y en *Instituto Alemán, Ciclo Nuevos Comportamientos*, marzo, 1974.

Debe quedar muy claro que en él no se pretendía ofrecer una muestra numéricamente exhaustiva, aunque en su intención y deseo inicial estaba ampliar las bases de participación en la parte española. Atendiendo a que la participación de los diferentes grupos, dentro de sus notas comunes, puede ser un exponente de sus diferencias, es posible realizar un análisis por separado. Creo que no es preciso subrayar mi interés por lo que significan estas experiencias dentro de nuestro contexto. Y deseo que se comprenda que, por delante de mis críticas, va mi afecto hacia todos los participantes.

Los grupos catalanes presentaron básicamente una selección retrospectiva (1971-1973) de sus trabajos, individuales o colectivos, acompañada de las ponencias debatidas desde octubre. García Sevilla reafirmó su vinculación al conceptualismo lingüístico y místico, sobre todo en su ponencia¹⁴. Sus obras buscan conscientemente la tautología, la elipsis y, sobre todo, la ambigüedad como categoría central. Su exposición teórica encontró fuerte oposición ideológica. Las proposiciones lingüísticas carecían del estímulo «conceptual» que se exige, más próximo a la literatura que a las funciones del lenguaje en la vertiente lingüística. El material de diapositivas era correcto en su selección, rico en evocaciones y connotaciones, pero falto de estructuración, abandonado en exceso a la mera sucesión y acumulación. La ambigüedad no era fruto de la riqueza polisémica, como proclaman algunas estéticas respecto al signo artístico, sino resultado obligado de la incoherencia. Algunos fragmentos de la película apuntaban logros positivos, en los que sería preciso profundizar. El segundo grupo¹⁵, Cunyat-Utrilla, mantiene desde



A. Muntadas, *Arte-vida*, 1974. Acción.

Bañolas, y aun más desde TRA 73, una posición intermedia. En Madrid, las críticas se polarizaron en la falta de verificación concreta de sus teorías, en el carácter visceral e «intuicionista» de la práctica autoanalítica al no asumir las metodologías de trabajo que proclaman. A excepción de las experiencias táctiles —en la línea de Muntadas— y maquillajes de Utrilla —quien presenta la obra más congruente—, es obligado constatar con el mismo afecto que sinceridad acusados desniveles. La crítica afectuosa fue entendida por el grupo como estímulo de superación.

El grupo catalán con mayor expectación fue el de Abad-Torres, considerado como el más numeroso y activo del «conceptualismo» español¹⁶. A semejanza del «conceptualismo ideológico» argentino, es quien más decididamente

¹⁴ *Coordenadas del pensamiento artístico*, a c/clostil 1974.

¹⁵ CUNYAT, UTRILLA, PAZOS, O. PIJUAN.

¹⁶ En Madrid se presentó con los siguientes nombres: ABAD, BENITO, CARBÓ, COSTA, FINGERHUT, JULIÁN, MERCADER, MUNTADAS, PORTABELLA, RIBÉ, ROVIRA, SALES, SANTOS, SELZ y TORRES.

intenta ir más allá de la tautología. Es el grupo más conflictivo frente al establecimiento artístico y social y más conocido por las exigencias que se vienen planteando autocriticamente. En consecuencia, más que en ningún otro, es preciso distinguir dos cuestiones: los propósitos y las obras. Los primeros son decididamente ambiciosos. Desde Bañolas, y cada vez con más intensidad, posteriormente subrayan el carácter de autorreflexión crítica sobre las propias condiciones de producción en su sentido específico de práctica significativa y en su sentido general; se preocupan por las posibilidades de incidencia en nuestro medio artístico, cultural y social, por la vinculación de práctica artística al contexto español en una aproximación del compromiso artístico a las inquietudes de las formaciones económico-sociales de la clase trabajadora. La lectura de los diversos documentos ¹⁷ refleja perfectamente la actitud que anima a este grupo, actitud que desborda el clásico enfrentamiento de los «vanguardismos», con objeto de asumir un papel más incisivo en nuestro medio social. Además, y esto lo considero muy importante, en la actual situación de la práctica del arte en España, por encima de las experiencias singulares y colectivas del propio grupo, se propugna la necesidad de trabajar a nivel de sector artístico dando cabida a las *diferentes tendencias*. Frente al clásico aislamiento del trabajo artístico, abogan por una concienciación y organización sectorial. En general, el público estuvo de acuerdo con esta actitud, pero al mismo tiempo no se le escapó una evidente inadecuación, un desajuste —y esto es preciso reconocerlo— entre las propuestas y las obras concretas. Estas, en su conjunto, eran las más coherentes y logradas en las diver-

sas modalidades «conceptuales», tenían «calidad». Pero, salvo excepciones como, por ejemplo, el trabajo colectivo de Prada o «Recorreguts», continuaban ligadas a las prácticas vanguardistas. En consecuencia, daban sobradamente la talla como obras clásicas «conceptuales». Ahora bien, desde el momento en que se hace un trabajo específico bajo unas premisas determinadas no debe sorprender por parte del público la exigencia de una mayor adecuación. Y con esto están de acuerdo los propios miembros del grupo. Por otra parte, no hay que olvidar que las obras presentadas eran retrospectivas (1971 hasta 1973). Y que el grupo está en plena efervescencia y no dudo que, tras los fructíferos debates de este curso, estará en condiciones de lograr una mayor adecuación, como empieza a advertirse.

La participación de Madrid fue menos numerosa ¹⁸. El material audiovisual (film y diapositivas) de T. Calabuig —a quien me he referido en los «ambientes realistas» sobre la herramienta y el trabajo, presentaba una obra de realización perfecta con técnicas de «nueva objetividad», residualmente expresionistas y con una intención claramente realista y crítica. Obra estéticamente conseguida, ofrecía una excelente ocasión para discutir el viejo problema del expresionismo y del realismo. N. Criado ofreció un auténtico conceptualismo lingüístico, antitautológico e «invertido», así como diversas acciones de expresión corporal y maquillaje; una muestra coherente en la línea de «conceptual performance» clásica.

Por último se presentó «Plaza Mayor, análisis de un espacio» ¹⁹, tomando como

¹⁷ Cfr. Recogidos en *Ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos*, Instituto Alemán de Madrid, 1974.

¹⁸ BONET, CALAGUIG, CORAZÓN, CRIADO, GÓMEZ, MARCHÁN, E. TORREGO.

¹⁹ *Documentos Plaza Mayor, Análisis de un espacio*, Madrid, Instituto Alemán, 1974. La obra ha recurrido a heliogramas, videos y cuatro proyectores de diapositivas. Los aspectos abordados fueron: urbanístico, semiótico, de comunicación «no verbal» y «creativo».



Nacho Criado, 6 *asimétrico* (*Quotidianum*), 1973.

punto de partida trabajos anteriores de A. Corazón. Dado el carácter interdisciplinario del mismo y mi vinculación al mismo, remito al escrito del proyecto. Para evitar desajustes entre las intenciones y la práctica específica se ponía el acento sobre la metodología de trabajo empleado y su carácter interdisciplinario como instrumentos para posibilitar una visualización de las diversas lecturas del espacio como hecho urbano y social. Se insistía en el carácter instrumental de la obra como objeto a favor de la concepción y de los proyectos. Se ofrecía como alternativa a las limitaciones y contradicciones evidentes de estas prácticas conceptuales. La visualización, la profundización en la percepción, entendida en su naturaleza activa y vinculada al conocimiento, se mueven en la problemática epistemológica de apropiación de la realidad y tienen como objetivo anular las distancias entre las experiencias vagas, confusas, difusas, y progresar hacia una autorreflexión sobre los datos ofrecidos por la percepción y hacia operaciones intencionales que van desvelando los diferentes niveles de lectura apuntados. Se constató que la percepción y la intencionalidad, como experiencias activas en la lectura de la plaza, están condicionadas socialmente, son hechos sociales. La actividad *formativa* y *creativa* se activa a partir de estos presupuestos, pues el proceso artístico instaurado posee un valor polifuncional en cuanto estimulante de operaciones activas, evocativas, imaginativas y exploratorias del espectador. En una segunda parte se apuntaban las preocupaciones del grupo por no estancarse en las metodologías y superar las tautologías, centrando su objetivo en la denuncia y superación de la concepción clasista dominante de la práctica artística y en el análisis de las condiciones históricas de estas prácticas en sentido específico y general, dentro de la dialéctica histórica más amplia.

3. *Proceso abierto*. Como se habrá podido apreciar, no he tratado de glorificar el llamado «conceptualismo» ni de verlo de color de rosa. No he deseado caer en el engaño de ocultar problemas. Precisamente esto marca una diferencia acentuada frente a las tendencias encubridoras. En mi opinión, lo más destacable ha sido su intento, bastante generalizado, de invertir las premisas del arte como idea en su sentido inmanentista o neopositivista tautológico. Por otro lado, el «conceptualismo» español, al abordar esta inversión, está atendiendo a nuestra situación específica artística y político-social. Tiende a convertirse en un órgano de intenciones ideológico-críticas y transformadoras. Ha entrado de nuevo en contacto con el tan desprestigiado —en algunos círculos vanguardistas— «fantasma del realismo». En segundo lugar, se ha atrevido a cuestionar desde el interior del arte las prácticas artís-

J. Benito, *Pieza*. Banyoles, 1973.



C. Santos, *Pieza*. Banyoles, 1973.

ticas dominantes. Esta osadía le ha enfrentado al establecimiento artístico, monopolizado por una clase social determinada. Ha sido revelador la escasa audiencia y el desinterés manifestado hacia estas experiencias por la crítica, los artistas profesionales y las galerías de arte —salvo honrosas excepciones en los tres campos—, así como la afluencia de público, no precisamente popular, pero sí al menos procedente de diferentes disciplinas. Sólo el cuestionar la situación, con todos los riesgos que ello implica, es un dato relevante. El cuestionamiento de la práctica artística dominante no ha pasado desapercibido, pues contradice premisas de esta práctica y del sistema social subyacente.

Entre los problemas específicos figura el de las tensiones existentes entre ciertas propuestas teóricas o las supuestas prácticas posibles y las experiencias concretas realizadas hasta ahora. Hay que reconocer que si las prácticas se distancian en exceso respecto a la propia teoría, ésta podría petrificarse como fantasma ideológico. Si la teoría ha nacido en el dominio de la praxis, como enfrentamiento a la dominante en el sector del arte, es preciso, a nivel específico, desprenderse de los residuos de prácticas llevadas a cabo bajo otros presupuestos. Un segundo núcleo de problemas se centra en torno a los canales de distribución.

Hasta ahora, salvo excepciones, no han solido ser las galerías. En general estas manifestaciones han sido fomentadas por el «progresismo» de ciertas entidades sociales y culturales: institutos, colegios mayores universitarios, salas de cultura e incluso comisiones de cultura de los ayuntamientos catalanes. Los nuevos canales de distribución permiten potencialmente el acceso de un público diferente al tradicional. La preocupación por encontrar estos canales, distintos a los habituales, va ligada al problema más profundo de la integración e intervencionismo en el ámbito social. Y por esta razón estas experiencias se han visto abocadas muy pronto a abordar no sólo cuestiones particulares de la dialéctica artística, sino también las de la dialéctica histórica. Asimismo, se orientan cada vez más a la investigación de los «nuevos medios», a los nuevos modos productivos de la comunicación visual y social con objeto de aprovechar el *potencial* emancipador de los mismos. Su objetivo de integrarse en el cuerpo social fuerza a conducir la autorreflexión inicial a las propias condiciones históricas de creación y producción artística en el sentido específico y general, en un concepto de la práctica artística que pretende operar como fuerza creadora activa y social transformadora. Estas experiencias son

un proceso abierto que no tiende a resolverse sólo en el terreno de la autonomía del arte, que pugna por abrirse paso bajo las condiciones y dificultades actuales. La negación de la práctica artística imperante, la prefiguración de movimientos futuros en el seno de la sociedad actual, son un síntoma anticipatorio —que precisará de una verificación ulterior— y, en el presente, un reflejo de otras fuerzas operantes en el campo histórico más amplio. Y debido a que el grupo español pretende ir más allá de los planteamientos tautológicos y autonomistas de la actividad artística, el camino está más sembrado de obstáculos.

Por encima de las diferentes actitudes y como vínculo entre las mismas, la actual situación denuncia una conciencia de la necesidad de la *recuperación del valor de uso estético-social, tanto de los objetos artísticos ligados a la tradición como a los nuevos medios y comportamientos*. En esto debe estribar el objeto común de cualquier práctica artística, desde una concepción amplia del sector y como punto de partida de ulteriores distinguos. Y lo que es evidente es que cualquier práctica significativa, y entre ellas la artística, ha de moverse en el doble nivel de la contradicción *específica* y la contradicción *principal* más amplia, en la dialéctica histórica*.

* El texto de esta tercera parte fue redactado durante el mes de abril de 1974.

Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna» (1985)

«El espíritu del arte, eternamente en movimiento, se constituye siempre un cuerpo de la materia de cada época, de cada ambiente determinado» (A. W. Schlegel, *Lecciones sobre literatura y bellas artes*, 1801).

«Or moi, bateau perdu sous les chevaux des anses/Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau/Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses/n'auront pas repêché la carcasse ivre d'eau» (Rimbaud, *Le bateau ivre*, 1871).

A excepción de algunos conocidos voceros, la cautela parece presidir hoy en día la actividad crítica. Una actividad que parece moverse con holgura y, al mismo tiempo, atrapada en la extensión y comprensión de una materia prima, el arte, que no consiente una cómoda delimitación. Apenas entusiasman las adivinanzas sobre el futuro del arte, toda vez que éste será lo que nos deparen las obras venideras. En una tesitura como la actual, en la que tanto tributo se rinde al lanzamiento de los dados y al fragmento, a la efervescencia y diseminación, donde tan profunda es la crisis de la interpretación artística, no debiera sorprender la carencia de balances sistemáticos, ni que la crítica se prodigue de una manera fragmentaria y dispersa en lo que es fugitivo. Vivencia que impregnará asimismo a las páginas que siguen.

Cautela crítica que se ve acompañada por unos artistas que prefieren no hablar como lo hacían años ha, es decir, a través de los manifiestos y proclamas altisonantes. No es casual que el lenguaje predilecto sea el diálogo, pero, presumo, bien pudieran serlo los fragmentos y aforismos, y, sobre todo, dejan hablar a las mismas obras. La presente condición parece delatar ciertos parentescos con aquella intuición hegeliana del «después» (Nach) del arte como determinación suprema del espíritu, si bien ahora tal «después» tenga como punto de referencia la desintegración de las vanguardias heroicas y su continuidad ideal en los neovanguardismos. En todo caso, se nutre más de las flaquezas que de las fortalezas modernas, se caracteriza más por resquebrajar que por apuntalar sistemas, sintoniza más con las salidas perspicaces de emergencia que con las seguridades de las construcciones. El presente epílogo ambiciona tan sólo captar algunos síntomas desparramados en los débiles filamentos de un incierto espíritu del tiempo.

I. ¿DESPUÉS DE LO MODERNO?

Es bien sabido que el calificativo «posmoderno» es objeto desde hace algunos años de interpretaciones varias, si es que no entraña abundantes equívocos. Si ya de por sí es confuso en el debate sociológico o cultural, no digamos cuando ha invadido la escena artística. Su invocación abusiva, casi obscena, despierta sentimientos ambivalentes y apremia con interrogantes encontrados. Se me antoja uno de aque-

llos «ídolos del foro», ya denunciados por el F. Bacon del *Novum Organon* (1620), al que rinden pleitesía por igual las tribus culturales y la arrolladora cultura del espectáculo desde la estrategia de los medios. Me intriga, no obstante, que, en cuanto ídolo de la plaza pública, tanto pueda ser reflejo de confusiones terminológicas activadas por la moda cuanto de un sentir refractario a los discursos globales en los que se venía meciendo la modernidad más ortodoxa.

Si desde los inicios de la pasada década teóricos del saber y la legitimación social, como D. Bell, A. Toffler o J. F. Lyotard, suelen referir tal término al supuesto de que en las sociedades posindustriales se han traspasado ya los umbrales de una nueva época, pronto la reflexión filosófica, bajo la sombra de las estribaciones de la Escuela de Francfort y del llamado «pensamiento negativo», ha suscitado la recurrente temática de la crisis del sujeto y la modernidad. En esta oportunidad, sin embargo, no pretendo abordarlo desde tan ambiciosos discursos. Prefiero, más bien, transitar las sendas menos trilladas de la experiencia artística y la teoría estética, atalayas no menos privilegiadas, aunque habitualmente silenciadas por las ciencias sociales, para otear los difusos contornos de nuestra presente situación artística y auscultar los signos de los tiempos.

Desde las insinuadas fechas, no es inusual tropezar también con expresiones tales como literatura o cultura artística posmodernas, posvanguardia, descrédito de las vanguardias, después de la vanguardia, transvanguardia y similares, todas las cuales parecen remitir a un fenómeno común a las diversas actividades artísticas.

En ocasiones, los más osados ofertan éstas u otras etiquetas desde un monopolio del discurso a beneficio de inventarios particulares. Las reacciones, a veces iracundas e insultantes, que ha concitado la conocida «transvanguardia» italiana, no derivan tanto de una confrontación con sus argumentos cuanto de una resistencia a que un sentir cada vez más extendido sea monopolizado en favor de una reducida nómina de elegidos, y, sin embargo, su misma osadía ha contribuido, al menos inicialmente, a su espectacular éxito.

¿Moda u oscilación del gusto?

El aluvión posmoderno, aunque sólo sea asumido en cuanto cómoda convención, suscita un interrogante doble: ¿se trata de una moda más, de una tendencia innovativa acaparadora de un débil mercado artístico?, ¿asistimos a una treta más al que el vanguardismo mortecino nos tiene habituados? o, al contrario, sin despejar sospechas de lo anterior, ¿no estaremos presenciando desde mediados de los setenta la afloración de una actitud no tan marchitable que, por encima de las etiquetas y oportunismos, capta fenómenos artísticos más complejos?

En otras palabras, lo posmoderno, ¿es una nueva moda efímera o condición más perdurable: estados de cosas, modos de sentir, cambio de paradigma estético o artístico? ¿No estaremos balbuceando un cambio de sensibilidad, una oscilación del gusto impredecible, un tiempo histórico diverso?

Aun mostrando desacuerdo con aquellos acaparamientos que tanto evocan fantasmas vanguardistas, augurando incluso el pronto desgaste del término posmoderno, sin pasar por alto inconsistencias o mimetismos banales de transvanguardistas italianos, «nuevos salvajes» alemanes y otras muchas especies que se han propagado cual regueros de la moda, sería muy oportuno plegarse a las matizaciones. En esta nueva «querelle» entre nuevos y modernos, paradójicamente invertida en apariencia

cual disputa entre modernos y posmodernos, sería aconsejable deslindar semejantes acaparamientos de aquellas otras actitudes más amplias que, sin excluir cristalizaciones figurativas, las desbordan, filtrando esa sensación que nos envuelve.

Por ello mismo, no estaría de más distinguir entre la vaga «voluntad estilística» que algunos pretenden monopolizar y aquella actitud que rebasa una atribución figurativa restrictiva. Si desde la primera óptica se intenta vertebrar una tendencia que ocupara el vacío dejado por los «ismos» vanguardistas, algo así como la «transvanguardia como única vanguardia» con que nos ha obsequiado en tono provocador A. Bonito Oliva, aventuro que las artes se zambullen en esas agitadas aguas de lo que se ha dado en llamar la condición posmoderna. En mi opinión, esta última abarca una amplia gama de manifestaciones y actitudes que jalonan la paulatina ruptura con la modernidad artística más consagrada. Bastará comparar los contenidos de la Documenta 7 de Kassel (1982) con la Documenta 5 (1972).

Más allá, por tanto, de lo viciado que pueda resultar este prolífico ídolo del foro artístico, lo posmoderno, en cuanto categoría crítica o historiográfica, acoge bajo su rúbrica una enorme extensión y una difusa comprensión. Diríase que no refracta sino esa sensación que invade a la escena artística tras el naufragio de los vanguardismos varios en torno a la segunda mitad de la pasada década. A no tardar, tales naufragios incoan un proceso a las vanguardias mismas. Y dado que en éstas, ya fuesen las heroicas del primer cuarto de siglo o su expresión en otras artes, el Movimiento Moderno en arquitectura, cristalizaba la modernidad por autonomasia, las aguas desbordadas acabarán por anegar el proyecto mismo de la modernidad artística.

Guiado por tales sospechas, tal vez el «bateau ivre», del poeta Rimbaud, podría ser erigido con acierto en metáfora poética de una condición plural que parece emerger sobre la desaparición de la homogeneidad en lo moderno y la disolución de los discursos artísticos globales tan caros a las vanguardias. Una condición que se infiltra a través de indicios y síntomas, en centelleantes fragmentos de un número posible de maneras diseminadas y que apenas se revela en teorías y tiende a encarnarse, silenciosa o ruidosamente, en una rica gama de manifestaciones. Si sentimos o palpamos en múltiples indicios que estamos traspasando unos umbrales todavía borrosos, si apenas balbuceamos sus decantaciones en obras o principios compartidos, ello guarda coherencia con el fenómeno de que la condición posmoderna no abarca un conjunto de actividades artísticas homogéneas ni segrega teoría unificada alguna. Tal vez uno de sus rasgos distintivos sea el carácter inasible, el estar más próxima al sentir de las maneras que al vestigio numinoso de un estilo.

Por desconcertante que resulte, la hodierna selva de inquietudes y sedimentaciones formales, el pluralismo inherente al actual discurso republicano en las artes, el inclusivismo que trasluciera el abortado título de la Documenta 7 (1982), barco a la deriva o borracho, todo ello tiene que ver, sin duda, con la diseminación artística, con una pérdida del centro o de perspectivas privilegiadas, ya sea el del «arqué», el del origen o el del «Telos», el del futuro. Pareciera como si el artista actual no se sintiera comprometido con la arqueología historicista de los «neos» ni con la escatología futurista de los modernos, y sí cruzado por una dispersión de discursos y estrategias, por la *poshistoria*. De aquí, y en modo alguno del capricho crítico, brotan los obstáculos para proponer un balance, aunque sea un simulacro de «reconstrucción» histórico-crítica, así como las dificultades para unificar la proliferación de las estrategias y los filamentos que atraviesan estos espacios vacíos de historia. Las actuales oscilaciones del gusto, que sin duda sintonizan con permutas epistemológicas y estéticas apenas vislumbradas, ¿no estarán inaugurando un tiempo nuevo que,

a pesar de las hojarascas neohistoricistas con las que tropezamos en ciertas manifestaciones, se siente cautivado por el caos informe, por los espacios vacíos de historia?

Una reconstrucción genealógica

En sus versiones más alegres, lo posmoderno vocifera una contestación a lo moderno. La crítica anglosajona lo resuelve esgrimiendo términos duales como «*modernism*» y «*antimodernism*», algo que a un europeo continental no puede por menos de insatisfacer. Semejante simplificación requiere, pues, ciertas matizaciones. Ante todo, si lo posmoderno permite una cierta cronología, como etapa histórica posterior a la moderna, no interesa solamente ni quizá tanto desde esta sucesión temporal cuanto desde la posible discontinuidad o corte con la modernidad. Frente a la metáfora de la línea recta con que se nos suele representar espacialmente la modernidad, lo posmoderno se transparenta mejor en una especie de retícula que entrelaza actitudes o estrategias formales bien dispares. Diríase que alumbraba una diseminación, proyectándose en un horizonte que ha dejado de ser unitario. Pero lo posmoderno, en segundo lugar, no designa tanto un corte radical con la modernidad sin más cuanto una posición crítica o de rechazo a ciertas versiones de la misma, a su anverso o modernidad triunfante, a la ideológicamente más ortodoxa.

Esgrimir lo posmoderno, tanto para ensalzarlo como para vituperarlo, desde la mera sucesión cronológica o desde una revisada edición de la «querelle», es decir, cual imagen especular invertida de lo moderno, induciría a rendir culto a los «ídolos del foro». Sobre todo cuando ni siquiera se logran acuerdos sobre el referente rechazado: lo moderno. De cualquier modo, en atención a las premisas de las que arranquemos, se obtendrán comprensiones diversas y hasta contrapuestas de lo que se entienda por tal término, se multiplicará la confusión babélica o se incoará un cierto esclarecimiento sobre nuestra presente condición. En todo caso, cualquiera sea el sentido que se le confiera, no se desentiende de un arco tan extenso y comprensivo cual es el de nuestra modernidad.

Desde la óptica actual, por tanto, la posible confrontación con lo moderno no se circunscribe a los episodios próximos de las neovanguardias o vanguardismos, si bien a causa de ellos han saltado los dispositivos de la seguridad moderna. Ni siquiera parece detenerse en las vanguardias heroicas de los años veinte, con las que culminaba la «modernité» de Baudelaire. La confrontación con lo moderno afecta incluso a problemáticas en las que se reconocía la «construcción de lo moderno», es decir, aquel período de formación de la modernidad en las artes y la estética que se extiende desde finales del siglo XVII, con el episodio de la «querelle» francesa, hasta mediados del XIX. Período que es inseparable de dos acontecimientos cuya importancia se deja sentir hasta nuestros días: la desaparición de los ordenes estables del Discurso clásico y la inmersión de lo estético y las artes en la dialéctica de la *Ilustración*.

Las motivaciones, pues, que nos invitan a despejar nuestra presente condición, nos incitan asimismo a rastrear en el otro extremo de un arco todavía no distensionado.

Contrario a la opinión de los posmodernos inquietos y nerviosos, pienso que continuamos inmersos en una «modernidad inconclusa», «insatisfecha», si bien ésta desborda la acepción más restringida que J. Habermas confiere a tal expresión. Cuando se proclama con altivez la muerte de lo moderno o, en todo caso, cuando nos

invade la sensación de que se extingue, en este ocaso no se apagan, sin embargo, sus últimos resplandores. Ante el desahucio de lo moderno muy bien pudiera evocarse aquella añorante y hermosa metáfora: «El sol ya se ha puesto, pero el cielo de nuestra vida es calentado e iluminado todavía por él» (*Humano, demasiado humano*, vol. I, núm. 223). Lo moderno «ha muerto», pero el cielo de nuestro arte todavía es calentado por él; en él perviven la vivacidad y la variedad de muchas de sus vitales alegrías. Con lo moderno acaecerá algo que ya aconteciera con el clasicismo: su alargada sombra se cernirá de continuo sobre nuestras cabezas.

En atención a lo que recién he insinuado, la actitud posmoderna no creo que apunte tanto a una negación radical de todo lo moderno cuanto a una *desconstrucción*. De alguna manera, nuestra presente condición bascularía entre un *posmodernismo de reacción o negación radical* y un *posmodernismo de desconstrucción*, con la particularidad de que el primero cultiva el maniqueísmo y el exclusivismo, mientras que el segundo es inclusivista. La cartografía de manifestaciones artísticas parece traslucir la segunda actitud. Y no digamos las revisiones de las vanguardias históricas que se han llevado a cabo desde la pasada década. Baste citar *Tendencias de los años veinte* (Berlín, 1977), *París-Nueva York* (París, 1977), *París-Moscú* (París, 1979), *París-Berlín* (París, 1978), *Los realismos 1919-1939* (París, 1981), *Arte occidental desde 1939* (Colonia, 1980) y muestras individuales sobre figuras ambivalentes de la modernidad, como Monet, Kirchner, Picasso, M. Duchamp, Picabia, Cézanne, M. Beckmann o el expresionismo e informalismo de los cincuenta, Pollock, Art Brut o, próximamente, los Constructivismos, en particular el Suprematismo.

Atentos a estas desconstrucciones, se desvela, no sin cierta sorpresa, que inquietudes que nos asaltan sintonizan con otras pretéritas, aunque, como dicta el sentido común, las primeras se plasmen artísticamente a la altura de nuestro tiempo, estimulando originales cristalizaciones. Sospechas que invitan a sopesar si algunas de nuestras perplejidades no han ensombrecido ya otros horizontes, precisamente aquéllos en los que, como vengo sugiriendo desde *La estética en la cultura moderna* (1982), se alojaría la «modernidad otra» o el reverso de la modernidad ortodoxa que imperaba hasta fechas recientes. Por estos y otros motivos, tanto puede interesar levantar acta de sus hitos más emergentes, relatar su historia reciente, como reconstruir su genealogía. Sin descartar por completo lo primero, en esta oportunidad me importa más lo segundo, es decir, recorrer ciertas rupturas epistemológicas y estéticas en el discurso de una modernidad plural que se nutre de las ambivalencias.

II. EL DESCRÉDITO DE LAS VANGUARDIAS Y EL DECLINAR DEL PROYECTO

Permítaseme, de entrada, una incursión por ciertas sendas estéticas al objeto de transitar con más comodidad entre las vanguardias históricas de nuestro siglo. Desde la temprana utopía estética del pensador y poeta F. Schiller a finales del siglo XVIII, a las ilusiones tardomodernas de H. Marcuse, pasando por el optimismo del joven Marx de los *Manuscritos* (1844) o de las vanguardias heroicas más «afirmativas» de nuestro siglo, aún con plena consciencia de lo engañoso que era para la época, como para la nuestra, la proclamada unidad ilustrada de la razón y la libertad, la estética y el arte se inscriben en un proyecto ambicioso de emancipación humana. A ambos se les confía el cometido ideal de restañar las heridas, de conjurar las amenazas psíquicas crecientes, de reinstaurar la armonía interior rota por un modo de vida cada vez más regido por la razón teórica e instrumental o por el utilitarismo

imperante; cada vez más desgarrada por el antagonismo de intereses ya resaltado por Kant, por la fragmentación individual y social que vislumbrara Schiller, por la división del trabajo delatada por Marx; amenazada, en una palabra, por el «principio de realidad» sobre el que reflexionara Freud y el psicoanálisis.

En este paraje idílico de lo utópico, el arte es encumbrado a un dominio ideal en el cual se reconquista, sin aplazamientos frustrantes, la totalidad perdida y siempre añorada del humanismo clásico. Cada vez veo con más claridad las deudas de los grandes sistemas estéticos hacia el clasicismo grecolatino en las artes. Dejando a un lado cómo la disolución del mismo conmueve los fundamentos de aquellos sistemas, llama la atención que, desde finales del siglo ilustrado, el arte y lo estético quedan incorporados a la dinámica y la universalidad de una Razón que aspira a hacer partícipes de sus bondades, con inclusión de las artísticas, a todos los hombres, al llamado género humano.

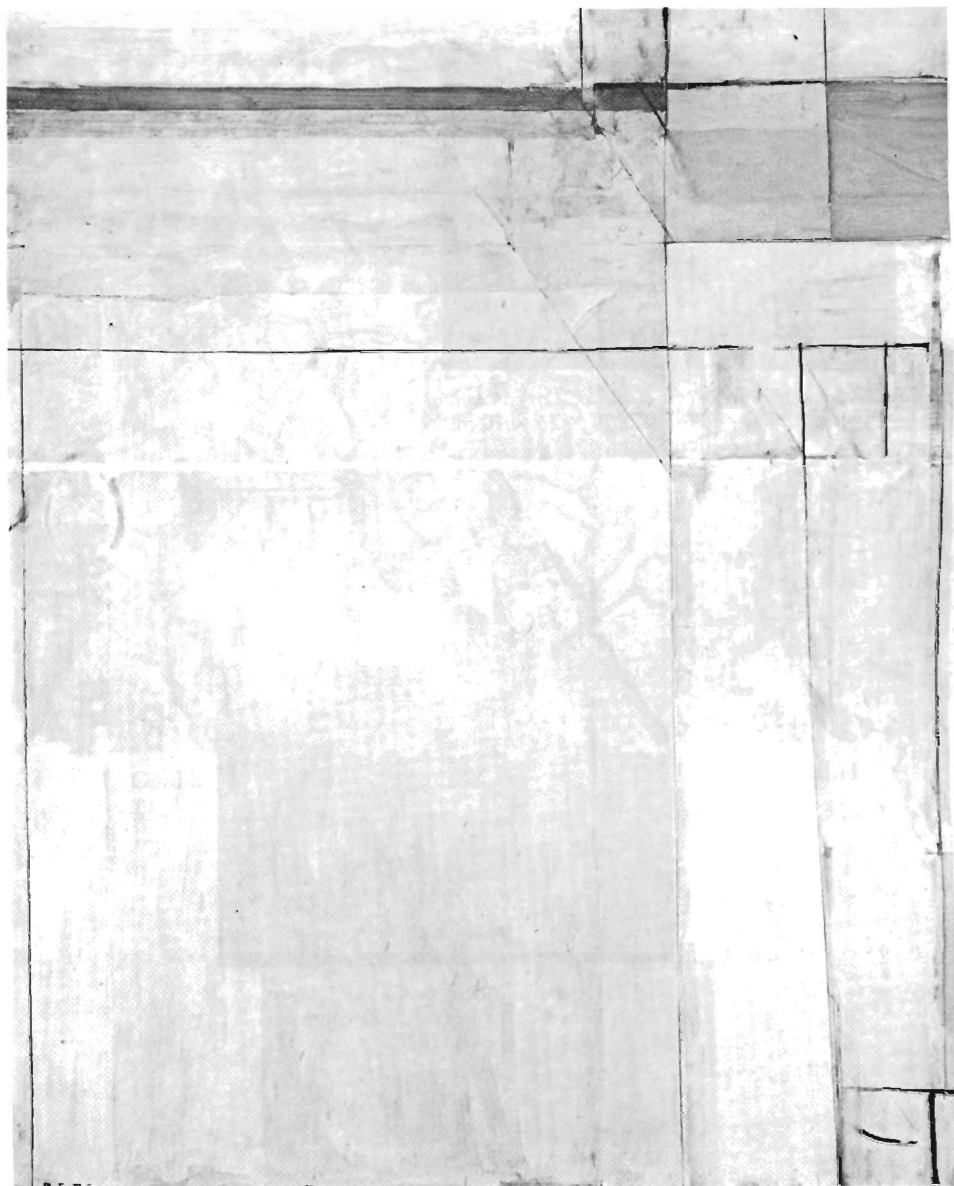
Ahora bien, precisamente en la distancia a salvar entre lo que por entonces se conociera como sujeto trascendental, es decir, el ciudadano en abstracto, y el sujeto empírico, esto es, el hombre común de carne y hueso, en esta distancia se alojarán el excedente y las expectativas que ya no abandonarán a la utopía estética en las manifestaciones artísticas posteriores. Cuando el joven Marx o ciertas vanguardias artísticas de nuestro siglo, sobre todo los constructivismos y productivismos varios de los años veinte, pugnen por desenredar el nudo gordiano que urdía las contradicciones estéticas o los contratiempos artísticos desde la Ilustración, se propondrán, no casualmente, como objetivo acortar estas distancias, descender de la atalaya, en realidad inaccesible o existente en ningún lugar, de ese «yo trascendental» a la arena de la accidentada realización de lo artístico en el hombre normal, en la vida cotidiana del emprendedor burgués o del revolucionario proletario.

Presumo que las utopías artísticas en nuestra modernidad se nutren de una tensión semejante. Y con ella sincronizan muchas de las propuestas de las vanguardias de los años veinte, a las que bien pudiéramos bautizar de «*proyectos insatisfechos*». Un análisis no exclusivamente formal del futurismo, suprematismo, neoplasticismo, constructivismos varios, dadaísmo o surrealismo, pronto pondría al descubierto los círculos concéntricos, cada vez más amplios, en que se inscriben, acabando por convivir o, al menos, connivir con el proceso de la emancipación humana en general.

Esteticismo y vanguardia

En este clima, no sería arriesgado suponer que quienes en el mundo artístico no se resignan a mantener la distancia o las tensiones insinuadas entre la incontaminación trascendental y las impurezas de la historia, promocionan dos principios artísticos depositados en los meandros de la utopía: o bien se postula a lo estético y el arte como nuevo y único principio de realidad, desde el cual se legitima el mundo y nuestra propia existencia, o, sin tanto atrevimiento y riesgo, ambos son enaltecidos e invitados a configurar la realidad cotidiana o material que nos rodea. Sobre la primera opción, como se desprendiera del Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia* (1871), se levantan los *esteticismos* «fin de siglo»; sobre la segunda, se alzan las *vanguardias heroicas* de nuestro siglo.

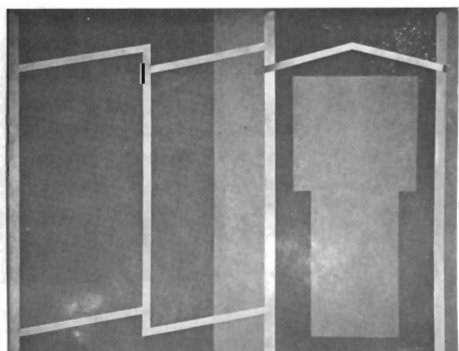
No en vano, algunas de estas vanguardias muestran tanto empeño por incorporar el arte al trabajo y a la producción material. Esta será la obsesión de los grupos del «Proletkult» (Cultura proletaria) y del Productivismo en la Unión Soviética, así



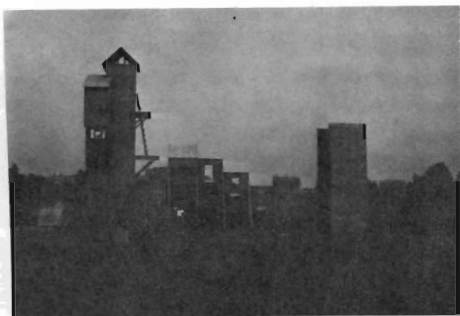
R. Diebenkorn: *Ocean Park*, n.º 54, 1972.



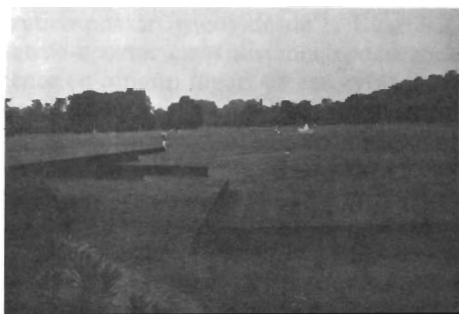
F. Stella: *Laysan Millebird*. 1977. Relieve de aluminio con laca y pintura al óleo.



L. Cane: *San Damián habla a San Francisco*, n.º 52, 1976, 405 x 550 cm.



A. Aycock: *Proyecto con el título: Los comienzos de un complejo*. 1976-1977, 20 × 20 × 10 m.
Documenta Cassel, 1977.



E. Reusch: *Plástica*, 1977. 58 m. largo, 18m. ancho, 0,66 m. alto. Documenta Cassel. 1977.



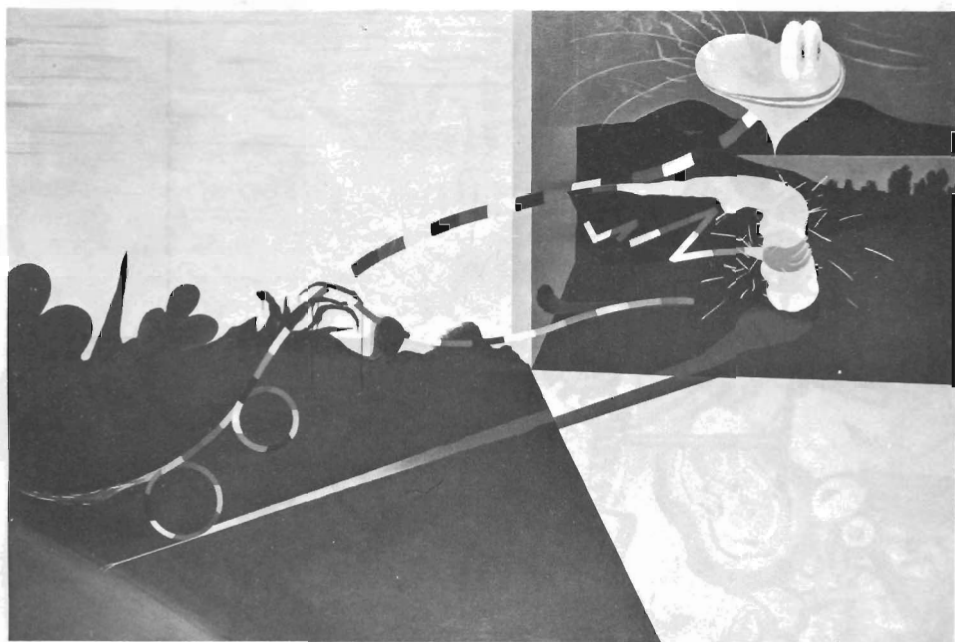
A. Nierhoff: *Escultura*, 1977. 20 × 20 cm.
Documental Cassel, 1977.



L. Gordillo: *Mosaico*, 1982. Acrílico/contrachapado. Gal. F. Vijande, Madrid.



J. M. Broto: *La roca*, 1984. Oleo.
146 × 114 cm. Gal. Maeght, Barcelona.



C. Alcolea: *La caída del Rey en su piscina de la Zarzuela*, 1981.
 Acrílico/lienzo. 200 × 300 cm. Gal. Buades, Madrid. Foto J. Campano.



M. Quejido: *Espejo*. Acrílico sobre lienzo,
 1983, 200 × 175 cm.



A. Albacete: *Contraluz*, 1983, 130 × 170 cm.
 Gal. Egam. Madrid.

como de la Bauhaus tardía en Dessau e, incluso, de ciertos sucedáneos neoconstructivistas durante los sesenta.

En otros episodios, el arte es erigido en guía de la vida cotidiana, objetivo que tanto puede delatarse en el futurismo ruso y el neoplasticismo holandés como en el dadaísmo centroeuropeo y el neodadaísmo de muchas de las manifestaciones aquí analizadas. El surrealismo, en cambio, parece ambicionar una reestructuración del sistema de necesidades psíquicas. Tampoco puede pasar inadvertido que la proclividad de algunas de estas vanguardias o la del expresionismo radical de Berlín tras la primera Guerra Mundial por desembocar en la arquitectura y el diseño del entorno, rebasando el carácter ilusorio de la pintura y la escultura, no reflejaba sino esa voluntad, ese sueño utópico por realizarse.

De lo anterior se desprende que el discurso de las vanguardias no sólo era teleológico, no sólo estaba volcado al futuro y a la utopía, sino que, no era infrecuente, se anunciaba profético, sobre todo si hacemos caso a los ideales estéticos y los afanes intervencionistas que destilaban algunos manifiestos. Tan sólo desde este potencial utópico se entienden muchas de sus propuestas o el hecho de que no se tranquilicen en las obras, ni siquiera en sus renovaciones formales, a pesar de estar obsesionadas por las rupturas lingüísticas. En general, las vanguardias cuestionaban la entera «*institución arte*», tanto los problemas formales como las actitudes éticas y sociopolíticas o las condiciones de la creación y recepción artísticas. Pero, además, como fluye de su ardor mesiánico y combatividad, se ofertan a menudo cual guías morales o modelos anticipatorios respecto a las realidades sociales y políticas. No se trataba únicamente de interpretar el mundo, sino de transformarlo, sellando esa suerte de pacto tácito entre la vanguardia artística y la vanguardia social o política.

Sin duda, muchos de estos ecos resonarían todavía en el ocaso neovanguardista. En este sentido, en las estribaciones neoconstructivistas, las variedades neodadaístas de los sesenta o los nuevos comportamientos artísticos, analizados en la obra reeditada, todavía se rastrean algunos excedentes utópicos. Tal vez el cierre, a finales de los sesenta, de la Escuela de Ulm, reduplicación simbólica de las Bauhaus «virtuales» que en el mundo hubiera, sobrepasa la anécdota para devenir paradigma de la derrota de aspiraciones constructivistas, también detectables en el Equipo 57 o el Grupo de Investigación Visual de París. Asimismo, en episodios varios del neodadaísmo, del happening europeo, del «arte povera» italiano o modalidades «conceptuales» volveremos a tropezar con preocupaciones enraizadas en una pervivencia de las vanguardias como «proyectos insatisfechos». Bastará evocar, sobre todo bajo la impronta del Mayo del 68 y las sucesivas rebeliones estudiantiles que sacudieron a las universidades europeas y americanas, la creatividad colectiva de las masas, la «nueva sensibilidad» por la que apostara H. Marcuse y la «New Left» o aquella «estética generalizada», propensas todas ellas a desembocar en lo que alguien definiera como la «muerte de las bellas artes», a confundir incluso en alguna ocasión la realización con la autoliquidación.

Precisamente, al abrigo de las urgencias sociales y políticas surgiría en Argentina, Europa, e incluso en la propia escena neoyorquina¹ el «conceptualismo ideológico», a quien tanto interesaba analizar los límites o fronteras de los lenguajes ar-

¹ Cfr. la revista FOX, particularmente el n.º 3 (1976) dedicado a las relaciones entre el arte y la ideología. A su consejo de redacción pertenecían artistas tan destacados como J. KOSUTH, J. BURN, grupo Art and Language, etc.

tísticos como definir la «institución arte» en su relación con la ideología y la política. Incluso un exponente tan activo para la recuperación de la pintura en Europa como el ala radical de la abstracción, el grupo francés «Support / Surface», no sólo pretendía fundamentar una nueva ciencia de la pintura, asentada sobre el materialismo dialéctico-histórico (versión Lenin, Mao y Althusser) y el psicoanálisis de Lacan, sino que ambicionaba nada menos que poner las condiciones para una convergencia entre una práctica analítica, el acto de pintar, y una práctica política e ideológica «marxista-leninista-pensamiento MaoTse-Tung».

No en otras coordenadas, a no ser las derivadas de nuestra peculiar situación político-social en la agonía de la dictadura, se movía el «conceptualismo» en España, sobre todo en Cataluña. Aparte de ciertos enfoques economicistas, reacción en gran medida al «boom» del mercado artístico al que asistiéramos en los albores de la década, sus rasgos más distintivos eran la seducción desarrollista que ejercía la llamada revolución científico-técnica, trasvasada a los «nuevos medios» o «medios alternativos», y la confianza que se depositaba en los inminentes cambios políticos. Documentos como la *Respuesta a Tápies* (1973) y las ponencias interdisciplinares en el Instituto Alemán de Barcelona (1974) no dejaban lugar a dudas sobre sus intenciones de actuar más como un frente histórico-cultural que desde los estrechos márgenes del arte. La tendencia dominante quedaría bañada por un bien-intencionado «radicalismo de izquierdas» que, cual enfermedad infantil del marxismo y del vanguardismo, acabaría por abortar, a pesar de las proclamas, el reconocimiento marxiano de que lo artístico es una conducta diferenciada e irreductible a otras.

Si bien las artes no siempre tienen por qué avergonzarse de la belleza adherente y de las impurezas ambientales, es decir, de haberse visto envueltas, como en otros momentos de su historia, en los procesos sociales que las condicionaron, la conquista de las libertades, como se pondría de manifiesto en la participación del Grup de Treball en la IX Bienal de París (1975) o en la muestra «*Art amb nous Mitjans*» (1976), en las que en otros tiempos parecían cifrarse tantas esperanzas, precipitó el desplome de muchas premisas ideológicas y estéticas. Sobreviene entonces una inflexión en el sentido de que empieza a decrecer la confianza que venía depositándose en los acontecimientos externos en beneficio del propio trabajo artístico. Su desaparición silenciosa de nuestra escena y el retorno a la pintura así lo anunciaban.

Sin duda alguna, la presente condición es muy sensible a estos escarceos y vivencias «radicales», al darse cuenta de que el arte no es la Pandora que vence la realidad escindida y disonante, de que su rebasamiento es un espejismo. Ya no cree en los poderes absolutos que el Esteticismo atribuyera al arte y pone al descubierto las impotencias de lo artístico sobre las que nos previniera Freud. Asimismo, desde la óptica utópica de las vanguardias, diríase que el arte ya no soporta más las altas misiones que le responsabilizan del destino de la historia universal, hipotecándole a las exigencias abstractas de la propia filosofía de la historia. Las artes parecen haber abandonado tanto el reino impoluto de lo transcendental como la transcendencia de una nueva Jerusalén o del Elíseo. Sobre todo a medida que aquel paisaje idílico de la utopía se ve modificado por las contaminaciones empíricas concretas, por las desventuras de la historia, tanto en las sociedades occidentales como en las del llamado «socialismo real».

Desventuras que, ya en torno a los años treinta, se ponían al descubierto en las propias vanguardias: contradicciones larvadas o manifiestas, fracasos en sus desmedidas e ingenuas pretensiones de reorganizar, a partir del arte, la vida cotidiana, la producción global o el sistema de necesidades humanas. El surrealismo en Occiden-

te y el productivismo ruso mostrarían, por motivos bien dispares, tanto que los vínculos entre la emancipación estética y la social no son lineales cuanto que la primera no es un apéndice de la segunda ni queda subsumida en ella. Desventuras que, desde mediados de la pasada década, saldrán con más fuerza a la luz pública en las neovanguardias tras el desmoronamiento de los modelos sociales, las críticas a la racionalidad, la crisis energética y las posteriores propuestas sobre el crecimiento cero, el ecologismo, la carrera armamentística, el desempleo, las tecnologías que operan al borde de la catástrofe, etc.

Proyecto positivista y la utopía de la sociedad del trabajo

Por otra parte, pareciera como si se verificara aquella presunción un tanto málévola de K. Mannheim, en el sentido de que las utopías son figuras progresistas en sus primeras etapas, transformándose posteriormente en ideologías. Da la impresión, en efecto, que a medida que han alcanzado su reconocimiento o institucionalización social, las vanguardias no sólo aplazan su realización en la historia, sino que se vacían de los contenidos más agresivos hasta legitimar las integraciones más miserables. No a otra sospecha remitían las utopías científicas y tecnocráticas que tanto se prodigaron en las artes en torno a los setenta, sucedáneos carentes de toda sustancia radical, crítica o artística. Utopismo que, contemplado desde hoy día, tanto tenía que ver con la escatología secularizada que se destilaba de los trasvases al mundo artístico de la creencia positivista en el potencial emancipador de las ciencias y las tecnologías industriales o de difusión masiva.

Todavía estamos lejos de haber clarificado las deudas de las vanguardias, y más aún del vanguardismo más reciente, hacia el *proyecto positivista*, asentado sobre el dogma de la ciencia y el progreso, confiado en poder organizar ilimitadamente la humanidad. Creo, no obstante, que muchos sinsabores del mundo artístico y el propio declinar de las vanguardias como proyecto tienen mucho que ver con la ambivalencia y los rasgos negativos o contradictorios que se descubren en el paradigma del progreso o, como diría lúcidamente J. Habermas, «con el fin de *una determinada utopía* de la utopía», que en el pasado más reciente ha cristalizado en la esfera de la producción, en torno a la «sociedad del trabajo»; con el hecho de que con el abandono de los «contenidos utópicos de la sociedad del trabajo desaparecen ilusiones que hechizaron la conciencia que tuvo de sí la modernidad»².

Por encima de cualquier interpretación, en términos de neoconservadurismo o legitimación social, dejando a un lado la alegría y cautela que, tras los escarmientos próximos, es aconsejable en el trasvase de comportamientos sociales y políticos a lo artístico, la sensibilidad posmoderna en las artes registra cual sismógrafo estos cambios en los modos de sentir.

Si algunas de sus versiones, como la del supermodernismo, se vinculan con los defensores de la sociedad industrial en sus modelos más conservadores, si buscásemos algún paralelismo extraartístico para otras, sería tal vez el que cristalizara en la «disidencia de la crítica del crecimiento», en la alianza antipositivista (J. Habermas).

Hilvanando éstos y otros hilos argumentales, es como en la segunda mitad de la

² J. HABERMAS, «El fin de una utopía», *El País*, 9-XII-1984, pág. 14.

pasada década se suscitan las «aporías» o el «descrédito de las vanguardias artísticas», como se encabezaba una obra colectiva entre nosotros³. Si bien casi nadie se cree la muerte de las vanguardias en la acepción más común de ir a la cabeza de las renovaciones formales, sí cunde el escepticismo sobre aquel insostenible sucederse de ismos y alternativas excluyentes, y se levanta acta del declinar de aquéllas como proyectos insatisfechos que beben en unas aguas cada vez más contaminadas y viscosas. Exposiciones recientes de resonancia internacional, como el *Espíritu de la época* (Berlín, 1982) o la propia *Documenta 7* (Kassel, 1982), se han mostrado ya desde estas suposiciones, y en las nuevas generaciones artísticas abundan testimonios en tal sentido.

Será en este clima en donde comienza a detectarse una proliferación de actitudes, no sé si inconscientes o lúcidamente resignadas, que renuncian a los optimismos artísticos hipotecados a algo externo al arte e impulsan un reciclaje hacia el interior de las prácticas artísticas. Desde entonces, las artes parecen no entregarse a aplazamientos imprevisibles sobre las que nada ni nadie garantizan su consumación y, no ha sido infrecuente, acaban decretando, como paradoja de su liberación, la muerte del arte o la expulsión de los artistas. La lógica superior del proyecto ha sido sustituida por la de «mi propia realidad»; el deber del arte como moral del imperativo categórico es reemplazado por el arte como voluntad de vida; las expectativas emancipatorias parecen abandonar el macrosujeto revolucionario y recluirse en lo microsocial; la clausura o contracción de futuro refuerza el presente incierto o el pasado.

El recortar o el abandonar sin más estas expectativas destila un escepticismo y amoralismo que no sólo escandalizaría a las vanguardias heroicas, sino a las posiciones éticas recientes. Amoralismo, escepticismo, resignación, cinismo, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias y las ideas totalizadoras, en suma, carencia de expectativas, son algunas de las expresiones más socorridas para traslucir el sustrato que late en la actual escena artística. Una afirmación tan provocadora como «la vanguardia es el mercado» no trasluce solamente este cinismo que pasa alegremente por encima de todo escrúpulo ético, sino también una reacción al economicismo reciente o a la ilusión de los «espacios alternativos». No deja de sorprender, por otra parte, que el pesimismo histórico se vea contrabalanceado en el mundo artístico por un optimismo subjetivo que, sin rumbo prefijado, impulsa una huida hacia adelante. Si todo ello, desde la óptica de la moderna ortodoxia, bien podría leerse como una privatización reaccionaria del arte, ¿por qué no presumir también que pueda estar escorando hacia el horizonte apenas explorado de las «necesidades radicales», en la conocida acepción de A. Heller, ya ancladas en el presente? En la realidad, estos sentimientos y actitudes tanto se bifurcan como se entrelazan, tanto nos autorizan a invocar esas necesidades radicales como a incoar una «crítica de la razón cínica».

Pareciera como si ante la desazón frente a la persistencia de la barbarie, que tan bien se trasluce pictóricamente en la ansiedad, el descontento con la civilización o el contacto con las alegorías de la muerte y la destrucción, se suspirara por una realización de la libertad antropológica a través de lo que ya los románticos definieran como «revolución estética», ámbito de la dimensión utópica que parece anidar resi-

³ Me refiero a la obra editada por V. COMBALIA «*El descrédito de las vanguardias artísticas*» (1980). Ya en el curso «La vanguardia artística: mito y realidad» dirigido por los profesores A. BONET CORREA y S. MARCHÁN en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander (1977), la vanguardia había sido objeto de un amplio debate.

dualmente en la obra artística. Tal vez esta utopía residual está cambiando la dirección, como la propia conciencia moderna del tiempo.

En un mundo cada vez más artificial como es el nuestro, con un predominio de la cultura científica e industrial sobre la artística, pareciera que tan sólo una benigna indulgencia, la indulgencia ante un placer, relicario precioso de necesidades metafísicas o radicales insatisfechas, librara al arte de su merecida liquidación. Pero, justamente en el momento en que se ahonda el abismo entre el arte y la ciencia o la tecnología, el vértigo ante el salto mortal por su proclamada desaparición y el auxilio que en sus recientes estertores le ha prestado la óptica de la vida, han forzado una solución de compromiso y los artistas le han encumbrado una vez más, a sabiendas de su fragilidad o inoperancia, a «gran estimulante para vivir».

Parafraseando a Nietzsche, podría decirse que el arte tiene el efecto de despertar un sentimiento híbrido de gratitud y sospecha, pero, sin embargo, en el ocaso, que en los setenta se actualizaba como «muerte de las bellas artes» o de la «pintura», etcétera, «tal vez nunca antes el arte haya sido captado tan profunda y vitalmente como ahora» (*Humano, demasiado humano*, 1878-79, vol. I, núm. 223), cuando la magia de la muerte parece avalanzarse sobre él. Tal vez por ello también el *vitalismo* sea el rasgo distintivo que mejor caracteriza a la escena de los ochenta.

III. LA MODERNIDAD Y SU ANVERSO

Si se persistiera en contemplar lo posmoderno como una réplica al declinar de lo moderno, será en la medida en que ofrece resistencia a aquellas facciones más gaseosas, destiladoras de ideología, o identificadas por lo común con las ideas civilizatorias del progreso científico-técnico. Desde sospechas semejantes, la desconstrucción de lo moderno está sedimentando con preferencia en un núcleo de cuestiones que lanza sus dardos tanto contra la vanguardia, en cuanto proyecto insatisfecho, como, sobre todo, contra el blanco de la modernidad más ortodoxa y triunfante, contra esa suerte de pantalla que ha ocultado otras sinuosidades y recovecos, incluso en su propio seno. Enumeraría, a modo indicativo, el desmoronamiento del *progreso* en las artes, la pérdida del entusiasmo por lo *novedoso*, el quebrantamiento del *experimentalismo* y el cambio de *paradigma estético*.

Progreso y desarrollo desigual en las artes

El triunfo de lo moderno, en ininterrumpido pugilato con lo antiguo, rezuma desde la Ilustración una consciencia de la modernidad como progresión histórica. Desde ella, en más de un episodio, el progreso es extrapolado del ámbito de las ciencias naturales y de la revolución técnica o telemática al arte. Así lo muestran las tendencias de ellas dependientes y todavía más las fórmulas que atribuyen al arte una evolución o avance lineal, una meta final ubicada en ninguna parte. Desde tal prisma, la historia artística tiende a ser leída en función del futuro. La reconstrucción historiográfica de lo moderno ha solido estar presidida por figuras teleológicas y lineales de esta naturaleza. Así se discurría de un modo impasible del impresionismo a la abstracción en la que durante años tenía que culminar necesariamente todo arte moderno, como la concepción de los formalistas de Nueva York; la figuración escoraba hacia el hiperrealismo; el objeto, en dirección al concepto; o se entresacaban

hilos conductores como Cézanne-Matisse-abstracción americana-Soporte/superficie, o Seurat-Albers-arte óptico, etc. Podríamos multiplicar las líneas continuas. Lo decisivo es que tal concepción estimulaba tanto el antihistoricismo, la negación radical de la historia artística anterior, como un futurismo histórico, sin apenas consentir una parada en la corriente.

No obstante, en donde más se ha acusado la impronta del progreso ha sido en el optimismo que éste segregaba desde Condorcet a finales del XVII, el positivismo de A. Comte y Saint Simon o ciertos pasajes de *La ideología alemana* (1845) hasta el Productivismo de los veinte, las corrientes tecnológicas o la vía abierta por W. Benjamin al perfilar la evolución de las artes «bajo las actuales condiciones de producción. Este era el sustrato de su lúcido ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935).

Sin embargo, lo que en W. Benjamin es un intento pionero para dar acogida estética a nuevas figuras de lo moderno, como la fotografía y el cine, vinculados a la pérdida del «aura» y la singularidad del objeto artístico tradicional, en la *Teoría estética* (1970), de Th. W. Adorno, se convierte en formulación prestigiosa de la modernidad más triunfante: «Es arte moderno el que por su forma de experimentar y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe todo aquello que la industrialización en las formas («relaciones» en su original alemán) dominantes de producción ha conseguido llevar a razón»⁴. Sospecho que sobre presupuestos semejantes se levanta la «modernidad inconclusa» defendida en alguna ocasión por J. Habermas y de quienes, desde una ideología neoconservadora de legitimación social, leen de un modo exclusivo lo posmoderno como *supermodernismo* a desarrollar en aquellas sociedades posindustriales que atribuyen un papel determinante a la telemática y las ciencias informacionales.

Disipado el potencial emancipador que ilusionaba a la vanguardia histórica, a W. Benjamin o a ciertas estribaciones vanguardistas, en estas versiones puede estar culminando la radicalización neopositivista de la modernidad. Precisamente, entre 1974 y 1977 se producen las refriegas más sonadas sobre la vigencia de los «viejos medios» y la urgencia de reconducir toda experiencia artística a los «nuevos medios», conocidos con expresiones como «medios alternativos», *Mediart*, etc. La tendencia culminó en la Bienal de Venecia (1977) y, sobre todo, en la Documenta 6 de Kassel (1977), que estaría dedicada en gran parte a la fotografía, el filme experimental y el video⁵. Asimismo, la polémica arreció entre nosotros en el citado curso *La vanguardia artística: mito y realidad* (1977).

Este debate sobre los viejos y los nuevos medios, exonerado por ambas partes de las intransigencias iniciales, aunque algunos se empeñan a la altura de los ochenta en reconocer únicamente el espíritu de los tiempos en las panaceas encarnadas en las últimas tecnologías, hace bastante tiempo que se ha clausurado en el mundo del arte. Ambos bandos invocaban todavía lo que entenderíamos como un discurso «moderno», proclive a las alternativas totalizadoras y a contemplar bajo un único diagrama la entera producción artística. La alternativa de los medios es uno de los últimos episodios del optimismo positivista. El hecho de que en ciertas artes o géne-

⁴ Adorno, *Teoría estética*, p. 53; Cfr. pp. 52-4.

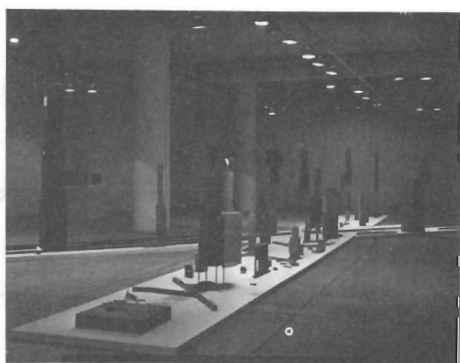
⁵ H. WACKERBARTH, editor, *Kunst und Media*, Cassel Stadtzeitung Verlag, 1977; AAVV: *Art, artist and the Media*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1978; E. BONET, J. DOLS, A. MERCADER, y A. MUNTADAS, *En torno al video Barcelona*, G. Gili, 1980.



M. A. Campano: *El naufragio IV*. Oleo. 1983.



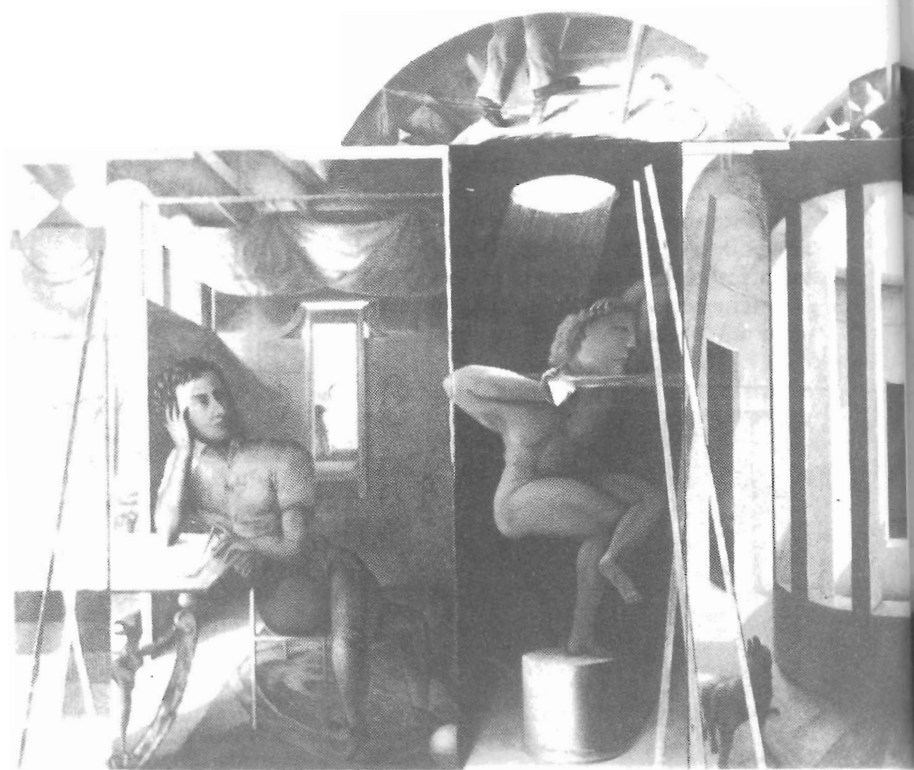
J. Navarro Baldeweg: *Narciso azul*, 1982.
195 × 160 cm.



M. Navarro: Exposición 1982.
Gal. F. Vijande, Madrid.



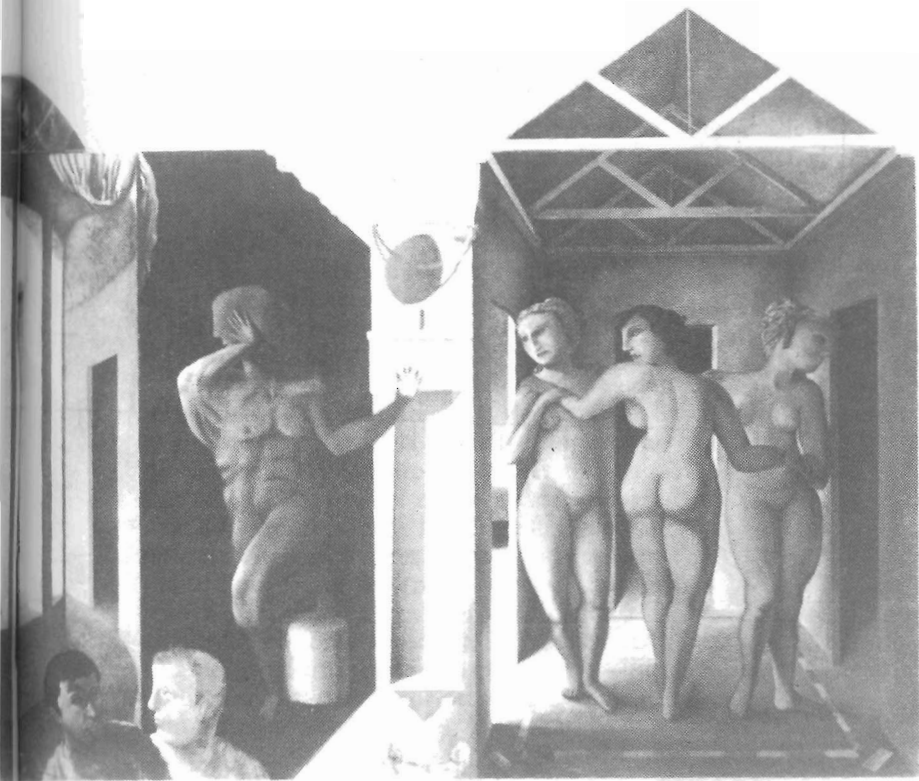
E. Cucchi: *El héroe sin cabeza*, 1981-82.
Oleo sobre lienzo. 250 × 250 cm..



G. Pérez Villalta: *Políptico largo o Melancolía*, 1981. 185 × 450 cn.



S. Chia: *El pintor y sus orsacchioti*. 1984.
275 × 295.





M. Paladino: *Dejadme reposar en la sombra*, 1981.



N. Longobardi: *Sin titulo*. 1982.
Técnica mixta. Tela 200 × 300 cm.
Gal. F. Vijande, Madrid.



F. Clemente: *Mis padres*, 1982.
400 × 300 cm.

ros pueda ser una condición, no autoriza a instaurar una dependencia ni ligazón necesaria de toda obra artística con el progreso de las fuerzas productivas, sean éstas de la revolución industrial, la científico-técnica o la telemática. Por otra parte, ¿por qué no asumir que las artes tradicionales no son sino un sector parcial de nuestra cultura óptico-artística, que se ha debilitado su tradicional mediación en exclusiva?

Diríase que en la diseminación posmoderna no ha desaparecido la añoranza de articular un paradigma estético o artístico que esté en condiciones de englobar en extensión y comprensión las creaciones artísticas más encontradas, tanto las que segrega la reproductibilidad técnica y telemática como las apegadas a los medios tradicionales. Casi nos hallamos donde se interrumpiera el discurso de W. Benjamin. De cualquier manera, si en los nuevos medios es donde mejor se trasluce el supermodernismo, último eslabón de la modernidad más ortodoxa, los «viejos medios» parecen alojarse en los meandros de la modernidad otra. Con todo, se detectan flujos en ambos, no tanto a nivel técnico-expresivo como en la articulación de una imagen fragmentada y discontinua o en las impregnaciones de sensibilidades. Por eso sigue siendo un reto incorporar ambos al discurso artístico, incluidos aquéllos que fluyen de la reproductibilidad telemática, es decir, de aquella que borra las diferencias entre la copia y el original, en la que no importa tanto la reproducción mecánica cuanto una percepción errante del original a través de una difusión telemática.

Precisamente, en este ámbito es donde hemos asistido a una proliferación del *Video-Arte*, inicialmente unida a la «performance», al «body-art» o a los nuevos comportamientos. El CAYC de Buenos Aires, la Documenta de Kassel, los festivales en Estados Unidos y Canadá, han sido exponentes de su cultivo desde la segunda mitad de los setenta. Entre nosotros hemos podido contemplar el *Videoart* (Barcelona, 1981), o el *Festival Nacional del Vídeo* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984), siendo A. Muntadas uno de los más activos cultivadores desde 1975. También desde mediados de la pasada década sobresalen video-instalaciones de V. Acconci, E. Antin, P. Campus, Dan Graham, R. Horn, B. Corot, Sh. Kubota, K. Sonnier, Nam June Paik, F. Forest, H. Freed, Ch. Frazier, Les Levine, Telewissen, W. Vostell y otros muchos. En los ochenta está emergiendo por doquier una nueva generación vinculada a los «media», que se situaría entre V. Acconci y A. Warhol, dispuesta a combinar vídeo, filme, música y «performance», sin sucumbir a los condicionamientos técnico-expresivos ni a los exclusivismos, que cultiva indistintamente estos medios o los tradicionales.

Sin duda, estas manifestaciones del «videoarte» y afines son proclives a la promiscuidad de medios heredada del tardovanguardismo. Pareciera como si la mezcla se transformara en algo híbrido e impuro, abandonando la noción de lo específico de cada arte, con objeto de ofrecer una banalizada y efímera «obra de arte total». Las recuperaciones del oficio pictórico y escultórico, en cambio, están más próximas a la separación de lo desigual, procurando deslindar con nitidez las fronteras de cada una de las artes. Algo que se advertía desde las primeras invocaciones a la pintura por parte del grupo francés *Soporte/Superficie o Peinture*, la neofiguración madrileña a partir de L. Gordillo o la abstracción en torno a la revista *Trama*. Las siguientes palabras del artista H. Middendorf expresan un sentir muy del momento: «La pintura formula hoy lo que otros medios no pueden formular... Si lo indecible pudiera ser mostrado por otros medios mejores, entonces la pintura no tendría sentido alguno»⁶.

⁶ Entrevista con el artista en *Flash Art International*, núm. 118 (1984) págs. 36-37.

Retomando la categoría del progreso, ya los románticos enarbolaban la progresión. Aunque alimenta todavía una concepción finalista, con ella no designan sino que el arte está presidido por una teleología atípica, indeterminada, carente de metas fijas, que se despliega en múltiples direcciones. Progresión polifónica y zigzagueante de las artes, como la «finalidad sin fin» que anticipara Kant, que, aun sin descartar una cierta «lógica» evolutiva, asume la historia del arte como un deslizamiento a través de filones varios, más en consonancia con una panorámica heterogénea que con los campos homogéneos de visión o con el darwinismo lingüístico.

Los románticos esgrimían, asimismo, una «desigualdad» de los progresos en las ciencias y las artes. Desigualdad que anticipa otra hipótesis marxiana, en la *Introducción general a la crítica de la economía política* (1857), sobre el «desarrollo desigual» de la producción material y del arte, tomando como motivo el atractivo que todavía ejerce sobre nosotros el arte griego. Crítica coetánea al progreso, fatuidad moderna del hombre «americanizado» y aleccionado por los «filósofos del vapor y las cerillas químicas», con la que Baudelaire se despachara a gusto en la *Exposición Universal* (1855). Desarrollo desigual que provoca la aporía del progreso como algo no aplicable indistintamente a ambas esferas, como pretenden quienes aún siguen confundiendo la modernidad con la «modernización».

Para un observador de la escena actual, se hace evidente que tanto las revisiones historiográficas sobre nuestro siglo como un sentir muy extendido tienen que ver con este corte de los esquemas lineales y con sus entrecruzamientos; reaccionan tanto contra «el progreso» como contra recorridos exclusivistas, unilaterales, en una sola dirección. Categorías poco homogéneas como lo moderno o la propia vanguardia no se han revelado sino espejismos, burdas manipulaciones en ocasiones, pantallas de ocultación de ese mosaico discontinuo por donde aparecen filones marginados por la ortodoxia. Discontinuidades, ya presentes en su seno, que, al reclamar con orgullo las diferencias, la erosionan y con las que parece estar en deuda la condición «posmoderna.»

Pérdida de entusiasmo por lo novedoso y el experimento

No menos distintivo en esta condición es la pérdida de entusiasmo por el «valor de lo nuevo» —el valor supremo que, como diría el crítico H. Rosenberg, había emergido en el arte moderno— o por la «autoridad de lo nuevo», encumbrada asimismo por Adorno a otra categoría moderna. El discurrir artístico parecía deslizarse por el tobogán de lo *novedoso* en una carrera convulsiva en la cual cada «ismo» desplazaba o envejecía a su inmediato antecesor sin apenas consentir parada alguna en el fluir artístico ni echar la vista atrás. En este torbellino, que sedimentaba en una «ideología de la ruptura», las valencias artísticas se desgastaban y agotaban bajo el vértigo de la inmediatez temporal, si es que no consumidas, que no consumadas, por una innovación histórica que suspiraba para que cada obra mostrase un rostro irrecognocible.

El «valor de lo nuevo» se ha vuelto, por lo menos, *ambivalente*. Desde hace algunos años se habla incluso de su declinar y abundan las declaraciones artísticas que se felicitan por el abandono de la innovación desesperada. Se ha llegado a tildar incluso de falacia moderna por antonomasia. Podrían invocarse numerosos testimonios, como los de G. Baselitz, el grupo *Müllheimer Freiheit* de Colonia, sobre todo, W. Dahn, pero bastará una frase como ésta del italiano S. Chia: «A mí, sobre el pla-

no formal no me interesa la innovación, hago arte con los materiales del arte»⁷.

A pesar de que no es fácil renunciar a cierta afinidad entre novedad pasajera y vanguardia, como sucediera con el propio lanzamiento de la transvanguardia, síntomas diversos invitan a contemplar la creación desde angulaciones que se desmarcan de esa inmediatez de lo novedoso, más cómplice de la «modernidad» o de lo cronológicamente más nuevo o novísimo, como anuncian los suplementos culturales, que comprometidos con muchas de las sedimentaciones en curso. En todo caso, el abandono de tal falacia no está derivando a una renuncia por parte del artista actual a ser original ni a una dinámica de cambios y nomadismos. No estará de más a este respecto repasar las peripecias entre lo *novedoso* y lo *original*, desde Kant y los románticos hasta la actual «estética de la mercancía» o las actitudes que se despreocupan por lo novedoso. El gran reto de los ochenta, en realidad de siempre, es ser original, algo ciertamente arduo en la actual selva de mimetismos y «recuperaciones».

No menos incisivo se muestra el desprestigio del *experimentalismo*, lo cual ha reconducido a la revaluación de cada arte y de la pintura. No son casuales las autorrepresentaciones excitantes del propio acto de pintar, como sucede en obras recientes de S. Chia, Middendorf o Schnabel. Pero tal desprestigio no quiere decir que el artista, volando sobre las alas de la «reflexión artística», en la acepción romántica, se desentienda de los medios expresivos propios de cada arte y no los continúe manipulando desde su propio laboratorio o cocina del oficio. Lo que parece abandonarse, en verdad, es aquella especie de culto que venía tributándose al experimento. Una de sus manifestaciones pervivientes podría ser la revista *Leonardo*, de la Universidad de California, o el Center for Advanced Visual Studies, del MIT.

Como es bien sabido, el experimentalismo había penetrado en la modernidad como un procedimiento artístico que, en un primer momento, afecta a los datos que el artista segrega de su observación de lo real, al «sens du réel», que dirían Zola y la poética del naturalismo decimonónico. Pero pronto es extrapolado a una manipulación de los medios expresivos cada vez más asociada con el experimento científico y la dinámica de la producción industrial en sus continuos cambios técnicos. Este proceder experimental sería, precisamente, el que impregnaría a las revoluciones formales de los «ismos» y las vanguardias. Pero lo que en sus orígenes gozara de un gran potencial renovador, apto para desarticular las normas de toda tradición, en las banalizaciones vanguardistas se permutaría en un ritual tedioso.

La socorrida expresión «arte experimental» trasluce el usufructo tardío de una figura fundante de lo moderno que ha recabado la atención de artistas y teóricos, entre los que destaca, una vez más, Adorno. No en vano, la hipótesis y el experimento, modificándose de continuo en casos extremos, estimulaban en las corrientes más tecnológicas una interrelación entre la teoría y las obras en virtud de criterios científicos de la demostrabilidad y la verificabilidad. En el arte cibernético o los experimentos en arte y tecnología han llegado a ofertarse como la panacea y el culmen analógico de toda creación artística.

En los años recientes se ha diluido, asimismo, la euforia de los gestos; parecen importar más los objetivos estéticos que los medios, las obras en su espesor sensible que los gestos experimentales. Si tanto en las provocaciones ciertamente higiénicas de las vanguardias históricas como en los «ismos» que se reclamaban a los gestos, la «idea», el «proyecto» o el «documento», según la jerga del «conceptualismo», daba

⁷ Entrevista con el artista en *Flasch Art* (edición italiana) n.º 121 (1984), p. 16.

la impresión de que anidaba un excedente estético que no se calmaba ni colmaba en obras duraderas y compactas, ahora la provocación y los gestos se han vaciado de contenido, devaluados ya como ritual de convenciones desgastadas. Pareciera como si los impulsos que antaño se sosegaban en ellos, buscaran una satisfacción en las plasmaciones sensibles, lo cual ha contribuido, sin duda, a recuperar la estima por la obra, a dar rienda suelta al protagonismo de lo sensible en el arte, a permitir que se nos muestre.

El cambio de paradigma estético

Las insinuadas prevenciones antipositivistas se delatan, asimismo, en el cambio de paradigma de los saberes estéticos. Se ha debilitado la *formalización* estética aliada con los modelos lingüísticos, las codificaciones de los «mass media» y, sobre todo, las ciencias exactas. En sus manifestaciones más radicales, como las tendencias más tecnológicas, la estética de la información de A. Moles o M. Bense, se escondían viejas aspiraciones decimonónicas a que los procesos creativos e interpretativos sean, desde un punto de vista formal, homólogos a los mecanismos del modo técnico de operar. En otras palabras, a que el mundo del arte y el universo de la técnica, la tecnología o la ciencia no sólo no son antagonicos, sino que, en virtud de premisas comunes, se reconozcan como dos manifestaciones de una misma racionalidad: la científico-técnica. Frente a esta reconducción del arte al paradigma científico, autores como P. Feyerabend han planteado un trasvase a la inversa: la «ciencia como arte»⁸.

Asimismo se han diluido las obsesiones del arte como comunicación, rompiéndose sus dependencias respecto a la gramática de los medios de masas o al imperalismo de la lingüística, tal como se manifestaba ante todo en las concepciones analíticas y el «conceptualismo». La condición posmoderna destaca por primar la interpretación, por su carácter *hermenéutico*. Se traspasan los umbrales del laberinto que es la propia obra, disponiéndose a participar en ese lanzamiento de dados, bella metáfora de toda interpretación artística desde Nietzsche.

Tanto el arte como la estética procuran vencer las sombras socráticas, científicas, con objeto de reencontrar la polifonía interior. No parecen existir hechos cerrados y constatables, sino tan sólo el espacio de la interpretación. Pero la interpretación no se resuelve desvelando algo así como una supuesta verdad objetiva que nos brindara la obra artística. Más bien se trata, como subrayan tanto el sentir de los artistas como sus obras, de una labor permanente, reacia a erigir jerarquías o recorridos privilegiados, equivalencias claras y menos definitivas entre el significante artístico y los significados.

Como consecuencia de este cambio en beneficio del paradigma plural de la interpretación se han conmocionado los cimientos de la estética sistemática y universal, vieja aspiración subyacente a la estética de la información y la semiótica estética. Se confirma una vez más la disolución de la «magna aesthetica» en sincronía con el pluralismo, con la fragilidad de ese conjunto de fragmentos yuxtapuestos tan propio de nuestra cultura del mosaico. No sorprende que, en más de una oportunidad, se

⁸ 8 Cfr. «Wissenschaft als Kunst», en Catálogo *Zeitgeist*, pp. 38-48., y en la editorial Suhrkamp, Frankfurt, 1984. (Traducción castellana en *Adiós a la razón*, Madrid, Tecnos, 1984, pp. 123-195).

haya sentenciado la inutilidad o el *final* de la *estética* como una puesta en guardia contra las tentaciones sistemáticas. Sin reparar en tan apocalíptico destino, la imposibilidad de una «magna aesthetica» alumbró las «estéticas menores» o cartografía de estrategias y dispositivos acordes con un horizonte epistemológico y estético versátil.

IV. EL REENCUENTRO CON EL REVERSO DE LA MODERNIDAD

¿Por qué no airear, pues, lo moderno como esa gama, ya insinuada, de opciones entreveradas desde una sospechosa ortodoxia y una presumible heterodoxia? Manifiesta está siendo, en efecto, la propensión a cosechar signos diseminados, agrietamientos de la modernidad triunfante, a explorar los eslabones más débiles y las vetas reprimidas. ¿No configurará este magma su reverso? ¿No será oportuno otear la modernidad desde su anverso más consagrado o reconocido y desde un reverso con el que, sobran indicios, está comprometida la *genealogía de la sensibilidad posmoderna*? Ni los defensores de la modernidad inconclusa en una sola dirección, como el supermodernismo, ni los que se aprovechan de lo posmoderno como mera coartada para exaltar con nostalgia el mundo tradicional, reparan en que la modernidad no se contempla necesariamente a través de un único diafragma, ni es tan nítida en su progresión polifónica y zigzagueante como pretendían las concepciones lineales.

La vuelta a la Naturaleza

En el accidentado discurso de esta modernidad polar, pero sobre todo plural, el optimismo y las actitudes resignadas se superponen y compensan a menudo. En todo caso su postura ha sido cambiante en virtud de su anclaje en la confrontación, de ascendencia ilustrada, entre la «*historia de la razón*» y la *Naturaleza o crítica de la razón*. Desde el lejano día en que para Kant, en la *Historia general cosmopolita* (1784), la historia de la humanidad se evaluara como un plan oculto de la Naturaleza, como un proyecto del género humano que contempla con optimismo su futuro, confiándose a la razón humana el poner en práctica esos planes de la Naturaleza en la Historia, en la modernidad posterior la Naturaleza y la historia de la razón tan pronto se atraen como se repelen. Atracción o repulsión que se ha dejado sentir en la propia modernidad artística, casi en simetría con el anverso y el reverso de la misma.

Me atrevería incluso a sugerir que ya encontramos tal desdoblamiento en las propias vanguardias históricas. Así, por ejemplo, las consideradas «afirmativas», del Futurismo italiano a De Stijl, de la Bauhaus productivista al Constructivismo soviético, personifican, a grandes rasgos y simplificando, el anverso de la modernidad. Precisamente, de aquélla que más confía en la Razón, en la «historia de la razón», según expresión ilustrada consagrada. Las que, en cambio, suelen interpretarse como «negativas» —el expresionismo, el dadaísmo, o el surrealismo—, los historicismos y eclecticismos decimonónicos, etc., ya simpatizan y conviven con la «*crítica de la razón*», ya sea la teórica, la práctica, la instrumental o tecnocrática. No en vano, el propio pensamiento estético inglés y alemán del siglo XVIII había desenmascarado gracias a la conducta estética y al arte las carencias del racionalismo moderno, mostrando las insuficiencias de lo lógico en el comercio del hombre con el mundo exterior o poniendo en aprietos a lo que entonces se conocía como «análisis de la rique-

za», es decir, a la interpretación de la realidad desde la utilidad y la economía. Críticas que rastrearemos de Schelling a Nietzsche, de la existencia estética en Kierkegaard a Freud, es decir, en lo que en años recientes se conoce como «pensamiento negativo». Las dudas y las flaquezas de la Razón son el telón de fondo tras el que se oculta el reverso de la modernidad.

En la presente situación posmoderna las artes plásticas están siendo sensibles a esta inclinación de la balanza hacia la Naturaleza, como tendremos ocasión de relatar más abajo. Vuelco a la Naturaleza que, desde las postrimerías ilustradas y los románticos al mencionado declinar de «una determinada utopía de la utopía» en años recientes, está siendo forzado asimismo por un estado de debilidad, por una prostración de la Razón histórica. No me extraña, por tanto, que el desconcierto que nos envuelve, promueva en las artes, no sin escándalo «moderno», un repliegue hacia la interioridad y la autonomía artística. Repliegue que si en alguna ocasión escora hacia posiciones restaurativas, como aconteciera en el propio romanticismo tardío criticado por Hegel y H. Heine, no trasluce sino esa pérdida de confianza en la racionalidad dominante y en las finalidades preestablecidas de la historia.

«Regresión estética» y romanticismo congelado

M. Horkheimer y Adorno ya subrayaron en su conocida *Dialéctica del Iluminismo* que la actividad del sujeto burgués tiende a subyugar la naturaleza, a reprimirla bajo el dominio del frío cálculo, pero que, muy a su pesar, lo reprimido retorna como regresión. En la cultura moderna ha sido en más de una ocasión uno de los capítulos de semejante represión. No obstante, como vaticinara el idealista Schelling un siglo antes que Freud, el arte es un órgano privilegiado que airea lo que en la naturaleza caótica y en la propia historia no puede revelarse y debe ser reprimido. Se me antoja que en los momentos actuales asistimos a una nueva irrupción, a un retorno a lo reprimido en direcciones varias.

Retorno a lo reprimido que, al modo romántico, preferiría calificar de «regresión estética al infinito»⁹, en donde creo se aloja con preferencia lo posmoderno como un episodio más del reverso de la modernidad. Si ya la estética del idealismo y el romanticismo inglés y alemán, escépticos respecto al optimismo de la Antropología o la Filosofía de la Historia ilustradas, refuerzan los lazos con la naturaleza y reservan para lo artístico una especie de regresión genética que propicia la afloración de lo reprimido y lo primitivo, la irrupción de los lados nocturnos de nuestro psiquismo y los fondos oscuros de la historia, o consiente un replegarse hacia una nueva interioridad, hacia la naturaleza interna o hacia una naturaleza externa apenas contaminada por la historia, después de Freud no pueden conjurarse estas presencias ni esquivar estos vestigios. Como veremos, hay suficientes indicios de que en la actual escena artística han irrumpido con inusitada virulencia.

Según parece fue J. Arp quien en alguna ocasión comparó las *Transparencias* de Picabia con la imagen del palimpsesto. Como se sabe, se trata de una técnica medieval en la que se confiere más valor al soporte, habitualmente pergamino, que a la inscripción original. Por eso no hay inconveniente en borrarla y escribir sobre ella otras nuevas, pero como las inscripciones primitivas no desaparecen del todo,

⁹ *La estética en la cultura moderna*, págs. 129, 135, 145-53, 175, así como en la contemplación de la modernidad desde el anverso y el reverso.

van quedando huellas de los antiguos textos dentro de los nuevos. Es curioso que, por su parte, Freud invoque también dicha técnica para profundizar en la relación entre conciencia y represión o que los surrealistas recurran al palimpsesto histórico para leer la ciudad de París desde sus preferencias inconscientes, desde las experiencias privadas de sus sueños y amor erótico, como un complejo de acontecimientos y estratificaciones que tanto evoca aquella superposición de estratos, aquel caos de imágenes, incoherentes y agolpadas de una fantasía excitada, del poema las *Ciudades* de Rimbaud.

Desde luego, no parece casual el atractivo que Picabia ejerce sobre numerosos pintores actuales, como D. Salle, R. Kushner, Clemente, S. Polke, etc. Pero la figura del palimpsesto, que podríamos aplicar igualmente a las capas y materiales superpuestos en la pintura de A. Kiefer, Schnabel o M. Barceló, entre otros muchos, podría ampliarse cual metáfora de la relación entre la consciencia y la afloración de lo reprimido, como esta superposición y entrelazamiento agolpado de imágenes, estratificación de la historia y de técnicas pictóricas, superposición de capas distintas de realidad, mezcolanzas de imágenes de la alta y la baja cultura, de la historia del arte y los «mass-media», etc., que podemos rastrear en esta regresión estética al infinito, en este retorno de lo reprimido.

Creo que la sensibilidad posmoderna en las artes usufructa esta herencia, desde la cual, por otra parte, podría releerse la entera historia artística de la modernidad. Nuestra presente condición se tiñe de una colaboración romántica e idealista, pero no en el sentido de romanticismo tardío, del más literario y anecdótico, sino en sus ricas versiones tempranas. Tras el optimismo tardovanguardista, las artes, en particular, la pintura, se han ido purgando en su peculiar travesía en el desierto, y celebran su reencuentro con su necesidad antropológica radical. Pero el nuevo entusiasmo está bañado por un escepticismo lúcido, por una disolución de los valores absolutos, que imprime a la situación posmoderna la impronta de un romanticismo congelado o contenido.

Entiendo que en este romanticismo congelado, a diferencia del que culminara en torno a 1800, flaquea el entusiasmo por una exaltación suprema del arte. Lo que más nos aleja de su réplica o de la del Esteticismo de finales del XIX, es esa larvada pero extendida convicción de que nunca dominaremos la historia o nuestra propia naturaleza a través de formas sustitutivas, en la acepción freudiana, como las que nos brinda el arte. Si bien éste goza de una alta estima, acrecentada en los últimos tiempos, ha perdido los poderes y privilegios que otrora le confiaran el romanticismo temprano, la estética idealista de Schelling y el esteticismo del primer Nietzsche.

Tras las apagadas expectativas, el actual entusiasmo y cultivo de las artes brillan más como remedo que como remedio, más como consuelo que como salvación, más como una ilusión prodigada de una manera fragmentaria y dispersa, comprometida con un dominio imaginario discontinuo, que como liberación. Contemplando sus manifestaciones más relevantes, da la sensación que la vivencia posmoderna tan pronto se deja embargar por los entusiasmos como abrumarse por lúgubres presentimientos. Así lo hacen sugerir las oscilaciones entre el eros y la muerte. Sea como fuere, el arte actúa como coraza de protección frente a los instintos destructivos de la existencia histórica, y es en él donde parecen consumir su existencia «ilegal» los deseos reprimidos por el «principio de realidad».

Si las vanguardias y los vanguardismos parecían vivenciar el arte desde la compulsión o agobio de futuro, ahora vuelve a desempeñar funciones de *compensación*, a seducir cual ilusión siempre abierta al deseo. Por ello, frente a actitudes recientes,

que culminarían en los realismos sociales o el «conceptualismo» que casi se avergonzaban de su goce, se ha desatado un hedonismo artístico que se entretiene en los entresijos de las obras. En contraste con la provocación y el shock, con los que solía golpearlos el arte de nuestro siglo, se ensalzan las obras en su espesor sensible, con una disposición a sentir las intensamente como fuente de placer. Así lo delata la inusitada atención a cuestiones del gusto, calidad o experiencia estética. No me sorprende, pues, que incluso en la estética se aprecie un retorno al Kant del «placer desinteresado» en lo estético o que nos adentremos con R. Barthes en *El placer del texto*. (1973).

V. LA CONSAGRACIÓN DE LA PINTURA EN LOS OCHENTA

Sin duda, la *Documenta 6* (1977) fue escenario de la confrontación entre los «nuevos comportamientos artísticos» y la reivindicación de los géneros tradicionales, pintura y escultura, casi sofocados en la primera mitad de la década. Aunque predominara lo que entonces se denominara «concepto de los medios», en ella renacía de las cenizas tardovanguardistas la «pintura como tema de la pintura», que no disimulaba sus débitos hacia los esquemas «modernos» de una continuidad ideal con la abstracción. En todo caso, fue una buena ocasión para sellar un compromiso tácito entre los diversos medios expresivos o géneros, así como entre las diferentes opciones que aparecen un tanto difusas y desconcertadas.

Abstracción y neofiguración

Esta fase inicial de legitimación pictórica, entre 1975 y 1977, está dominada por el ya citado «nuevo reduccionismo» abstracto del grupo Soporte-Superficie y la revista *Peinture*. Pero frente al sectarismo inicial y la inflación teórica, no inferior a la de sus oponentes, ahora se muestran las obras de unos artistas a menudo silenciados, cuyo rasgo común es la reducción puritana de la pintura al grado cero de su materialidad¹⁰. No obstante, sobre este grado cero descansa la progresiva recuperación de la pintura en la segunda mitad de los setenta, a excepción de algunas sintomáticas rupturas. Baste citar en América la vitalidad gestual y figurativa de W. Kooning, el abandono del hiperrealismo por M. Morley o la ruptura de F. Stella respecto a su abstracción anterior. En Europa, aparte del reconocimiento de F. Bacon, se da a conocer la pintura expresionista de un M. Lüpertz, G. Baselitz o A. R. Penck, artistas que sintonizan con una tradición que tenía sus últimos destellos en el peculiar realismo expresionista de un B. Heisig, W. Sitte y otros artistas de Alemania Oriental, con quienes Baselitz y Penck mantienen contacto.

Asimismo, en la citada *Documenta* se contempla una escultura que podríamos considerar posconceptual, debido a la enfatización que se otorga a las grandes dimensiones físicas, y posminimalista, en virtud de la renuncia al refinamiento tecno-

¹⁰ Entre los pintores más invocados en tal sentido aparecen los de toda una tradición contemplativa y analítica, básicamente americana (AD REINHARDT, J. BISHOP, RYMAN, R. MARDEN, A. MARTIN, R. TUTTLE etc.), los pintores franceses ya mencionados o la «pintura como tema»; los alemanes U. ERBEN, R. GIRKE, G. GRAUBNER, E. HOFSCHEIN, G. MERZ, PALERMO, el inglés A. GREEN, el italiano CL. OLIVIERI o el holandés R. W. VAN DE WINT, etc.

lógico en su realización. Carácter físico y corporal que prima vivencias todavía elementales como la expansión en el espacio, el peso, la gravedad, lo artesanal, las resonancias primarias de equilibrio, etc., y no se sustrae a una cierta monumentalidad, como se aprecia desde las esculturas de R. Serra a primeros de la década ¹¹.

Si los «nuevos comportamientos» escoran hacia la «performance» y el «video art», los «conceptuales» más radicales tienen su prolongación en episodios efímeros como el «arte sociológico» en Francia o el «arte narrativo» en EE. UU. Tal vez, el «arte povera» italiano y sus derivaciones en otros países fue el que mejor resistió las sacudidas y envites, aunque no con la lozanía que han pretendido muestras como *Arte y material* (Gal. Nacional, Berlín, 1982) y, no digamos, la más itinerante *Del arte povera a 1985*. Por su parte, las «nuevas mitologías» han derivado hacia lo que alguien ha denominado la «arqueología de lo humano» y tanto pueden evocar los objetos totémicos y rituales de los pueblos primitivos —el francés Bertholin—, las estratificaciones geológicas —el alemán N. Lang—, las excavaciones arqueológicas o ruinas de la ficción y del recuerdo de los franceses A. y P. Poirier o las construcciones decadentes y metamorfoseadas del americano Ch. Simonds. Arqueología de lo humano que ya se nutre de un retorno a lo primitivo.

Si bien, entre nosotros, el debate sobre «nuevos» y «viejos» medios culmina hacia 1977, desde el ciclo *Nuevas tendencias en el arte* (Barcelona, FAD, 1974) se inicia una coexistencia entre las diferentes prácticas. Con todo, la polémica sección *Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* de la Bienal de Venecia no sólo sirvió como revisión del arte español de la posguerra, sino que parece traslucir el agotamiento del tardovanguardismo en el que se mecía el propio «conceptualismo» ¹². El deslizamiento hacia la pintura, entre 1976 y 1980, sigue unas líneas de fuerza, hoy en día ampliamente reconocidas, que esboza a continuación.

La abstracción, en cuanto expresión por antonomasia de lo moderno, es impulsada por artistas bajo la influencia de la Escuela de Cuenca (Zobel, G. Torner y, sobre todo, J. Guerrero). J. Teixidor, G. Delgado o P. Ortuño podrían ser algunos nombres de la recuperación inicial. Frente a aquella abstracción más ideológica deudora en la teoría a los grupos franceses, ésta se erige sobre la propia práctica. Posiblemente, en la *Exposición 10 abstractos* (Madrid, Buades, 1975), conflúan los artistas de ascendencias bien distintas: la ideológica francesa y la formalista americana.

Será, no obstante, en *Para una crítica de la pintura* (Barcelona, Gal. Maeght,

¹¹ Destacaría, por ejemplo, las construcciones subjetivas de los americanos A. AYCOCK, J. SHAPIRO, el ambiente —láser triangular de 450+1.870+2.150 m. del alemán H. BAUMANN, las esculturas de los alemanes H. P. IINSENATH y E. REUSCH, del americano M. SINGER o el canadiense G. TRAKAS (*Puente de acero*, 224 m.; *Puente de madera*, 122 m. o el israelí D. KARAVAN entre otros).

¹² Como es sabido, entre 1977 y 1979 desaparecen casi silenciosamente los últimos vestigios del «conceptualismo», no reapareciendo hasta años más tarde en «*Fuera de formato*» (Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983). Pero para entonces se presentan como artistas atraídos por los soportes físicos menos convencionales, exonerados de todo dogmatismo y sin desbordadas ambiciones. A no ser, las de hacer notar su presencia. Al lado de nombres avalados por una meritoria trayectoria, como el homenaje al grupo «Zaj», N. CRIADO, A. MUNTADAS, o C. PAZOS, aparecían otros nuevos: A. BADOS, C. JEREZ, PERE NOGUERA, L. EMPERADOR o D. NEBRADA. No obstante, hacia 1975 habían irrumpido prácticas sin apenas carga ideológica, como las de J. MIRALLES, F. MEJIAS, C. PUJOL o M. VALLS. Una aportación sutil, que bien pudiéramos llamar «posconceptual», sería las «figuras de la definición», de J. NAVARRO BALDIWI, quien, desde la «*Habitación vacante*» (1976) o la «*Casa de lluvia*» (1980), recurriendo a una mínima manipulación de materiales y formas, tratará de potenciar a los fenómenos ambientales y pereceptivos, liberando y evidenciando energías espaciales ambientales presentes, como las de la gravitación, la luz, las vibraciones, el clima, la memoria, lo inútil y lateral.

1976) en donde culminarían las tentativas para hacer notar la presencia abstracta ¹³. Este grupo, radicado en Barcelona, se esforzaba tanto por explorar analíticamente la naturaleza de la pintura como por legitimarla desde el discurso teórico. Más allá de sus modestos logros iniciales, desempeñó un papel relevante en la búsqueda de una nueva entidad pictórica, si bien alimentaba una continuidad ideal respecto a una determinada tradición de lo nuevo que el tiempo se ha encargado de relativizar y desparramar. Algo que ya se suscitaba en la muestra *En la pintura* (1977), ofertada desde la sospecha de una «vanguardia imposible» y desde una pluralidad o dispersión de opciones ¹⁴.

En *Arte último* (1969) J. A. Aguirre apuntaba la emergencia de una «nueva generación», adelantando que Gordillo es «casi el prototipo». Su pintura, en efecto, comienza a distanciarse muy pronto del referente «pop» americano. A pesar del reiterado recurso a los materiales encontrados en los «mass-media» más baratos o en la iconografía del mundo cotidiano: interiores, piscinas, familias, etc., transfigura los estímulos iniciales con gran ironía y sarcasmo, con un desenfado desusado entre nosotros, con una unusitada ductilidad pictórica. Sobre todo, desde que en los albores de la pasada década, irrumpe el gran ausente de la pintura española: el color. Si bien, todavía sus obras traslucen condensaciones apuradas del mundo que nos rodea, todo en ellas queda subsumido en la gran subversión pictórica que se logra tanto en virtud de una estilización sofisticada de las figuras como, ante todo, gracias a la emancipación cromática. Estas pinturas abrían todo un camino en la historia de nuestro arte, y así quedaría reflejado en el gran acrílico de G. Pérez Villalta (*Retrato de grupo de personas en un atrio*, 1976), en el cual Gordillo preside lo que luego se denominará la «neofiguración madrileña» de los setenta ¹⁵.

El relato, aun por narrar, de la seducción del ala más heterodoxa y pictórica del «pop» (Hockney, Kitaj, A. Jones, Katz, etc.) sobre esta figuración nos adentraría en intrincadas sendas y nos abriría el pórtico de otra historia ya más próxima: las «otras figuraciones» en los ochenta. Intuía J. A. Aguirre que se avecinaba una generación no tanto interesada por inventar palabras como por construir frases a partir de materiales ya conocidos, una generación figurativa agresiva que, según desde qué óptica, llega demasiado tarde o demasiado pronto a la escena internacional, siendo objeto en todo caso de un inmerecido silencio. Se trata de una generación muy individualista que, aun delatando afinidades de sensibilidad o electivas, no cristaliza en un grupo y, menos, en «tendencia». Ya desde mediados de los setenta prefiere un pluriestilismo, explora ciertas vetas de la tradición de lo nuevo o del pasado más lejano, se recrea en las síntesis subjetivas de la propia historia artística, en la latera-

¹³ En la *Exposición 10 abstractos* mostraban sus obras TEIXIDOR, E. QUEJIDO, F. MEJÍAS, M. SALINAS, N. ABRIL, C. LEÓN, y el grupo que, patrocinado por A. TAPIES constituye *Para una crítica de la pintura* (J. M. BROTO, X. GRAU, J. RUBIO y G. TENA). De entre sus miembros, J. M. BROTO es uno de los valores más consagrados en la escena de los 80. En la abstracción se mueve la obra de pintores de distintas generaciones como J. GUERRERO, R. CASAMADA, S. VICTORIA, G. GARCÍA, M. PADORNO y el grupo La Banda, A. SOLSONA, X. FRANQUESA, etc.

¹⁴ Cfr. F. RIVAS «¿En qué momento nos encontramos?», *En la pintura*, Madrid, Palacio de Cristal, 1977, págs. 7-13.

¹⁵ En él aparecen asimismo algunos nombres de esta «neofiguración»: C. ALCOLEA, R. PÉREZ MÍN-GUEZ, C. FRANCO, MOLERO, M. QUEJIDO, el propio PÉREZ VILLALTA, a los que se une el propio J. A. AGUIRRE. Cfr. J. M. BONET, «Retrato de grupo en un paisaje español», *Otras figuraciones*, págs. 13-18. Entre las críticas a la obra de Gordillo sobresalen las de J. A. AGUIRRE, F. CALVO SERRALLER, J. M. BONET o el que suscribe.

lidad y perversión culturalista, anticipando inquietudes venideras que culminarán en *Otras figuraciones* (1982) ¹⁶.

Diluidas las disputas entre abstracción y neofiguración, que se habían suscitado hacia 1976, se entablan fructíferos diálogos, como se aprecia en *Mil novecientos ochenta* (1979) o en *Madrid D.F.* (1980). Con estas dos muestras se consagraba en nuestra escena la pintura, abandonándose tics tardovanguardistas tales como la pretensión de constituir una nueva tendencia, la obsesión bobalicona por lo nuevo, las «disyuntivas grotescas» entre figuración y abstracción. Se invoca, asimismo, sin complejos, la autoconciencia histórica de la modernidad que tanto puede enlazar con una tradición de lo nuevo, personificada por Cézanne, Matisse, Bonnard, Diebenkorn como con el «pop» y la herencia manierista ¹⁷.

¿Ruptura radical o desconstrucción? *La búsqueda de identidad*

En los albores de los ochenta desaparecen las resistencias hacia los géneros tradicionales y presenciamos una consagración generalizada de la pintura. Pero aun cuando la clave dominante sea pictórica, entre los rasgos del actual discurso republicano se encuentra el que cada cual reclame el derecho a la diferencia. Entre los atractivos de la última Documenta 7 (1982) no era el menor comprobar cómo la diseminación del momento articulaba una especie de espacio estético intermedio, imaginario, que se generaba de una confrontación de los artistas más vitales de la pasada década con los valores pictóricos emergentes.

En esta puesta en escena común de las diferencias coexistían antiguos minimalistas, accionistas, artistas del «land art» y conceptualistas o la plana mayor del «arte povera» con constructivistas marginales, puritanos abstractos o informalistas, junto con los «nuevos salvajes» de la pintura europea. Incluso en una muestra más intencionalmente pictórica, cual era *El espíritu de la época* (Berlín, 1982), la nueva figuración internacional neoexpresionista y transvanguardista coexistía con los antiguos representantes del «povera», con Warhol, J. Beuys, o F. Stella.

Si otra de las más sintomáticas muestras de esta primera mitad de los ochenta, como es *Vanguardia/Transvanguardia* (Roma, 1982), parece estar presidida por un deseo de confrontación, las exposiciones organizadas por los alemanes procuran evitar una experiencia nerviosa o un enzarzarse en una guerra estéril de estilos y maneras, de tendencias y reduccionismos. De aquí que sintonicen con más facilidad con la diseminación posmoderna en cuanto condición. ¿Cómo unificamos, se preguntaba R. Fuchs en Cassel, todas estas contradicciones y encontramos un hilo con-

¹⁶ *Otras figuraciones*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones dirigida por M. CORRAL. A los artistas ya citados se añaden M. BARCELÓ, Ch. COBO, A. GALVÁN, todo un abanico de figuraciones bien distintas entre sí. Cfr. el citado estudio de J. M. BONET, y el de A. GONZÁLEZ GARCÍA «Niagara Falls: Consideraciones precipitadas sobre cierto realismo», *ibid.* págs. 9-12.

¹⁷ En 1980 (Madrid, JUANA MORDÓ, octubre 1979) coexisten los abstractos (J. M. BROTO, M. A. CAMPANO, G. DELGADO, X. GRAU, P. ORTUÑO o E. QUEJIDO), mientras en *Madrid D. F.* (octubre-noviembre 1980) desaparecen algunos de estos nombres por razones obvias de residencia y se incorporan abstractos como S. SERRANO, figurativos como J. A. AGUIRRE y otros procedentes de las mitologías individuales, como E. LOOTZ y A. SCHLOSSER, o cultivadores simultáneos de las «piezas» y la abstracción como J. NAVARRO BALDEWIG, Cfr. A. GONZÁLEZ GARCÍA «Así se pinta la historia (en Madrid)», *Madrid, D.F.*, sin páginas.

ductor para consideraciones posteriores? En ese espacio abierto e intermedio de encuentro, podría contestar.

En clara oposición a lo que he denominado un posmodernismo de radical oposición, se postulaba el de la desconstrucción. No sólo debido a que se ha producido un abandono de las posiciones tardovanguardistas y un retorno a un intimismo lírico, tardorromántico, en muchos de sus protagonistas, sino en virtud del reconocimiento de que la nueva pintura tiende más puentes de los que se imaginan los nerviosos posmodernos con la autoconciencia de la modernidad. Pero, antes que cualquier otra consideración, la Documenta pretendía crear un clima de bonanza que garantizara los plenos derechos a la pintura pero no mostrase intransigencia a lo que no lo fuera. Por ello, en vez del «bateau ivre» agitado por el oleaje y el huracán, se prefirió la imagen más tranquilizante del jardín pintoresco inglés, con su palacio, cual metáforas de las diferencias y de un armisticio tácito. Aunque se haya accedido a ellos tras un largo y accidentado viaje a través de valles sinuosos y sombríos bosques, lo que cuenta es haber llegado a esta epifanía artística, dejando atrás los páramos de los setenta.

Nuestra peculiar situación ha sintonizado con la autoconciencia de la modernidad, pero, debido a bruscas rupturas generacionales, es menos proclive a asumir la ambivalencia «discontinuidad/continuidad» que observamos en el escenario internacional respecto a los episodios más recientes. Sin embargo, una mirada atenta desvela insospechadas filtraciones. Si recurrente es, por ejemplo, la deuda hacia J. Beuys en los «nuevos salvajes» alemanes, sobre todo, en Middendorff, W. Dahn, Kiefer, no es menos indudable la impronta del «arte povera» sobre la transvanguardia italiana, en particular E. Cucchi, o sobre A. Kiefer, J. Schnabel, M. Barceló, por no hablar de cómo ciertos artistas americanos del «grafitti» son los herederos de la «performance», al igual que europeos como Salomé, L. Castelli, H. Santarossa, etcétera.

Pero incluso no menos reconocible y reconocida es la ligazón con el propio «conceptualismo» en artistas como W. Dahn, Dokoupil, P. Adamski, Middendorff, Clemente, Borofsky, etc. Mientras para algunos aquél parecía vaticinar la muerte de las bellas artes, otros lo asumieron como una «epoché», como una puesta entre paréntesis o grado cero del arte que estimulaba reiniciar su práctica con más vigor. En repetidas ocasiones el grupo Mülheimer Freiheit de Colonia ha manifestado que su pintura es una «continuación del arte conceptual con otros medios», y el italiano S. Chia ha sugerido que «el arte conceptual es el arte del vacío y del silencio, los cuales conjuntamente crean una de las condiciones más deseables para instalar el arte... Ha sido un período preparatorio para el arte a la espera del arte». Incluso, entre nosotros, algún crítico ha situado sugestivamente los valores más representativos de nuestra escena como «transconceptuales»¹⁸.

Posiblemente, la radicalización más ideológica del arte europeo, en comparación con las preocupaciones más formales del arte americano, contribuyó a que los dispositivos tardovanguardistas saltaran antes en Europa que en América del Norte. Así lo pondría de manifiesto la irrupción avasalladora de la pintura europea a primeros de la década, en la que el eje Alemania-Italia desplazaba al ya tradicional tras la segunda guerra mundial de Francia y EE UU. Pareciera como si el internaciona-

¹⁸ Cfr. W. DAHN en *Origen y Visión*, págs. 19, 23 y S. CHIA, *Flash Art* (edición italiana), núm. 121 (1984) pág. 17. Cfr. J. L. BREA, «Tras el concepto - Escepticismo y pasión», *Comercial de la pintura*, núm. 2 (1983) págs. 46,67, aplicado a la obra de M. QUEJIDO, F. GARCIA SEVILLA y NAVARRA BALDEWEG.

lismo se replegara ante ciertos nacionalismos e incluso regionalismos ¹⁹. Aproximadamente por esas mismas fechas en nuestro país comienzan a extenderse por doquier entreveradas frondas que, a pesar de ciertas ramas viciadas, van configurando una espesura prometedora. Hay que saludar como una esperanza la euforia, no exenta de triunfalismo, que inunda nuestro arte, pero sería prudente interpretarla más como fruto de una normalización cultural en nuestra joven democracia que de una plenitud de objetivos alcanzados en nuestra frágil y transitoria «movida». Puede que el arte español tenga ante sí un doble reto.

Pareciera que en una cultura que tanto prima el espectáculo y la escenografía, hay que presentar con habilidad el propio escaparate. Pero al arte español no le sobran ni tenderetes. Sin pasar por alto las resistencias a la entrada de nuestro arte en Europa, no muy distintas a la de nuestros productos agrícolas en la CEE, las sucesivas salidas al exterior, como las exposiciones recientes: *Nuevas imágenes de España* (Nueva York, 1980); *Nueva Figuración española* (Cambridge, Inglaterra, 1982), *Arte español* (Estados Unidos, 1984), etc., están siendo loables iniciativas privadas de amplitud limitada, casi siempre circunscritas a su elenco de artistas, o precipitados muestrarios a cargo de la propia Administración. Primeros obstáculos a superar si es que deseamos saltar a la arena internacional.

No obstante, más allá de la presencia de un nuevo socio, aventuraría que en una coyuntura en la que tanto se valoran las señas de identidad nuestro arte no acaba de encontrar las suyas, al menos para los ojos de una crítica extranjera que asoma a nuestra escena desde ARCO 82. Sin entrar en las causas o razones ni en este mostrarse tan refractarios, salvo conocidas pero escasas excepciones, a lo que acontece en nuestra escena, sospecho que estamos pagando los tributos de una pesada herencia: la tardía autoconsciencia de la modernidad en el interior del país o las bruscas interrupciones con la misma.

En momentos en que las tensiones entre la modernidad y la tradición parecen hilvanar el nudo gordiano del arte, a nuestro arte le sobra historia, aunque recién comienza a instruirse en sus lecciones, pero le falta la «tradición de lo nuevo» y de

¹⁹ Como es bien sabido, la escena artística internacional se ve sacudida a primeros de nuestra década por la pintura alemana e italiana. En Alemania han surgido los popularmente denominados «nuevos salvajes» o «nuevos expresionistas». En este grupo es posible referirse a dos generaciones. La primera, nacida durante la segunda guerra mundial, cuenta entre sus representantes más conocidos a G. BASELITZ, K. H. HÖDICK, J. IMMENDORFF, A. KIEFER, M. LÜPERTZ, A. R. PENCK, G. RICHTER. A una segunda generación, casi toda ella nacida en los cincuenta, pertenece la llamada «Heftige Malerei» (R. FETTING, H. MIDDENDORFF, SALOMÉ y B. KOBERLING), el grupo de la Mülheimer Freiheit (ADAMSKI, P. BOMMELS, W. DAHN, DOKOUPIL) o W. TANNERT en Colonia, W. BÜTTNER y A. OEHLER en Hamburgo. Entre las figuras de la transvanguardia en Italia destacan S. CHIA, L. CLEMENTE, E. CUCCHI, N. LONGORBARDI, N. DE MARÍA, M. PALADINO o E. TATAFIORI, L. CASTELLI y M. DIESLER en Suiza, PER KIRKEBY en Dinamarca y el grupo austriaco constituido por S. ANZINGER, E. BOHARTSCH, J. KERN, A. KLINKAN, M. LASSNIG, A. MOSBACHER, O. OBERHUBER o H. SCHMALIX, son otros tantos nombres del renacer pictórico a comienzos de la década.

En EEUU el equivalente a los grupos europeos ha sido la llamada «nueva imagen»; J. BOROFKY, R. KUSHNER, M. MORLEY, S. ROTHENBERG, D. SALLE, R. ZAKANITCH o, más recientemente, R. BOSMAN, L. CHASE, J. COOLING, P. DEAN, J. GARET, A. GORNIK, M. MILLER, E. STALEY, R. WARREN, y los artistas de los «graffiti» J. M. BASQUIAT, BEAR, DAZE, WASP, CRASCH, A-ONE, J. BROWN, RAMMELLZEE, TOXIC, NOC, ZEPHIR, FUTURA 2000 etc.

Muchos de los pintores alemanes e italianos practican la escultura: CUCCHI, CHIA, IMMENDORF, LÜPERTZ, PALADINO o PENCK, a quienes se añaden A. HÖCKELMANN o el inglés B. FLANAGEN. Se trata de una escultura muy acorde con la sensibilidad pictórica. Sigue destacando la escultura británica: T. CRAGG, R. DEACON, A. KAPOOR o B. WOODROW, etc.

las instituciones que le han conformado: museos, coleccionismo, exposiciones con un sustrato de cultura y no sólo ferias de variedades, publicaciones con panorámicas globales y monografías, etc. Todo un conjunto de factores, sobre los que no viene al caso detenerse, disculpa en una primera fase la inevitable proliferación de mimetismos neoexpresionistas o de la transvanguardia, así como ese agarrarse adonde cada cual puede, esa búsqueda de la identidad moderna en americanos, alemanes, italianos, etc. Y, sin embargo, es una necesidad el reencontrar esa modernidad plural, aunque sea para desconstruirla. Opiniones hay que diagnostican «una fuerte crisis de identidad» o suscitan el «problema de las referencias»²⁰.

En esta búsqueda de una identidad nacional o regional frente al internacionalismo «moderno» parece delatarse, en efecto, otro de los rasgos románticos de nuestra presente condición. Por lo común, tal identidad apenas tiene que ver con el renacimiento en las artes de los mitos nacionales, de tan infausta memoria, fluctuando como está entre el territorio antropológico y las mitologías individuales. En todo caso, como el propio romanticismo, está bañada por un canto a la libre subjetividad que prima las «maneras» individuales por encima del estilo, entendido éste como una plasmación de un lenguaje común o universal. No sorprenderá, pues, que en este clima asistamos a un inusitado renacer del regionalismo, a una obsesión por hallar la identidad dentro del propio territorio antropológico, mirando a las propias raíces o al *genius Loci*, como se pusiera de manifiesto en la irrupción de la más reciente pintura alemana o italiana. Entre nosotros, ello se trasluce asimismo en esa efervescencia artística que apreciamos desde hace años en las diferentes regiones y nacionalidades²¹.

VI. VITALISMOS ARTÍSTICOS Y CULTURA

Más arriba he insinuado que cuando las artes se desligan de la Filosofía de la Historia, suelen reforzar sus lazos con la Filosofía de la Naturaleza, de una naturaleza

²⁰ Cfr. CALVO SERRALLER, «El desconcierto de la pintura», *El País*, 15-VII-1984, pág. 13; A. SAURA, en «Disidencias», *Diario 16*, 24-II-1985, pág. 5.

²¹ A partir de 1982, tras la participación de M. BARCELÓ en la Documenta de Cassel, asistimos a una suerte de reconversión pictórica de la abstracción en dirección a la figuración, y de ésta hacia la sensibilidad pictórica europea de los ochenta. Sorprende asimismo la pujanza de la pintura en las diferentes nacionalidades. A este respecto destacan nombres como los de F. AMAT, J. BENNASSAR, F. GARCÍA SEVILLA, L. CLARAMUNT, F. LLOPIS, V. MIRA, G. SIN, J. UCLÉS o ZUSCH en la escena catalana; I. DE LA FUENTE, GOENAGA, M. CÁRDENOS, A. CORTÁZAR, J. C. SAVATER, M. P. HERRERO o TAMAYO en el País Vasco; J. M. BÁEZ, BERMEJO, C. GONZÁLEZ, J. LACOMBA, J. SUÁREZ, I. TOVAR o ZAPATERO en Andalucía; DÍAZ PARDILLA o MOLINERO AYALA en Alicante; CASARIEGO, M. ALVAREZ, P. ORTEGA en Asturias; J. USLÉ en Cantabria; C. CALVO y V. CERVERA en Valencia; CRUZ HERNÁNDEZ y F. SÁNCHEZ CALDERÓN en Valladolid. En las Islas Canarias, tras las figuras señeras de M. MILLARES y M. CHIRINO y J. HIDALGO, destacan T. CRALLARDO, M. PADORNO, F. J. BORDES, L. EMPERADOR, J. J. GIL etc. Sin duda el grupo más sorprendente por su vitalidad es el gallego en torno a la *Atlántica* (1980): A. DATAS, A. HUETE, A. LAMAZARES, J. MARTÍNEZ de la COLINA, MENCHU LAMAS, P. MUIÑO, A. PATIÑO, A. MAZÓY o X. VÁZQUEZ. En Madrid se aprecia desde esas fechas una renovación de las figuraciones en A. ALBACETE, M. A. CAMPANO, CH. COBO, NAVARRO BALDEWEG o PÉREZ VILLALTA, así como la entrada en escena de otros jóvenes: M. GÓMEZ, M. MÁS, DIS BERLIN, G. SÁNCHEZ HERVIA, J. M. SICILIA, o en distinta clave pictórica A. GADEA, CESEPE, HORTELANO, J. UGALDE etc.

Asistimos asimismo a un pujante reconocer de la escultura, desde la de los veteranos pintores E. ARROYO, y M. VALDÉS, la evolución de E. LOOTZ y A. SCHLOSSER, a A. MARCO y M. NAVARRO en Valencia, S. AGUILAR, E. PLADEVALL, J. PLENSA y S. SOLANO en Cataluña; MON VASCO, BASALLO y LEIRO en Galicia o el gaditano E. BELLOTI y los canarios J. BORDES y T. GALLARDO, etc.

arropada con variopintos disfraces de no siempre probada reputación. Los vitalismos artísticos que jalonan la modernidad plural se han aprovechado siempre de tal proclividad. La exaltación del instinto y la espontaneidad, de lo arcaico y lo primitivo, de lo erótico y lo alucinatorio, de la energía psíquica y la corporealidad, son, asimismo, rasgos en los que se reconoce la pintura más salvaje y rabiosa, a veces intencionadamente fea o descuidada en su realización. Al menos en sus momentos aurorales, la proliferación de vitalismos artísticos caracteriza a la escena artística de los ochenta. Sería, no obstante, abusivo contemplarla bajo un único diafragma vitalista expresionista. Hoy día importa menos entrar en disquisiciones sobre cómo esbozar una cartografía de estos potentes expresionismos abstractos o figurativos que comprobar la sintonía de nuestra sensibilidad con un sentir expresionista desparramado, alojado en los entresijos de ese retorno a la naturaleza. También este rasgo distintivo de la diseminación posmoderna alimenta una ambivalencia irritante.

Los vitalismos artísticos y la pérdida de inocencia

Particularmente arrolladora irrumpió en escena hacia 1980 la ola vitalista en la pintura alemana y centroeuropea en general. Si en ocasiones estos «nuevos salvajes» presagian arrebatos dionisiacos, brotes incluso de una estética de la destrucción, no es inusual en otras las vivencias nerviosas de la gran ciudad. Aflora así una vez más un desdoblamiento, que encontramos ya a primeros de nuestro siglo, entre un expresionismo volcado sobre nuestros instintos o deseos insatisfechos y el zarandeado por la interiorización de una intensificación de la vida nerviosa de la gran ciudad.

No ha sido fortuito a este respecto la seducción que, en los inicios de la presente década, ejerciera el expresionismo de «El Puente» o ciertas figuras del «Jinete azul», pero, sobre todo, un pintor tan oscilante entre ambos polos como fue Kirchner.

Los «nuevos salvajes» propician una liberación de las ataduras represivas del intelecto y del «concepto», de los procesos secundarios sobre los primarios, reaccionan a la sequedad de un arte cerebral y frío (cool), están a favor de un desusado desinhibicionismo, de una ausencia de prohibiciones y normas, pero al mismo tiempo alientan tentativas, bajo la impronta de la resignación e impotencia de la historia o la cultura, para ejercer un cierto control sobre la Naturaleza o ciertas funciones terpéuticas. Muchas de sus manifestaciones no son fruto de la tranquilidad, del apaciguamiento entre los instintos, sino encarnación de las tensiones y las disonancias. Diría que en ellas anidan vestigios de una cierta sensibilidad dionisiaca que transfigura lo feo, lo disarmónico, en materia prima e impulso inicial de toda creación. Algo que se trasluce tanto en el arte alemán como en la transvanguardia italiana y se ha filtrado, a menudo vaciado de sus disonancias, a otros países.

Posiblemente, la variada gama neoexpresionista alemana es reconocida en la escena internacional cual paradigma de tal sentir. Sin duda, uno de los ejemplos más radicales sería la «pintura violenta» (Heftige Malerei) de Berlín, una pintura que se nutre del desvelamiento y las intensas vivencias del propio yo en la gran ciudad, asumiendo ésta como aquel lugar que tanto conforma la vida subjetiva como el espíritu de la época. Se trata de vivir la gran ciudad como una intensidad positiva, como un

La categoría de estrategias pictóricas y escultóricas es muy compleja y entrecruzada, con surcos muy pronunciados en atención a las diferencias y «nomadismos» de cada artista, pero sea suficiente en esta ocasión un elenco meramente indicativo.

sentirse vivo en ella. Más de un pintor nos confiesa la necesidad de la gran ciudad, el enfrentamiento que supone el transitar por una calle como estímulo para ponerse a pintar: «la intensidad que uno encuentra localizada en determinadas partes de la ciudad, como Kreuzberg por ejemplo, es una intensidad rota», matiza H. Middendorff ²².

«Intensidad rota», expresión oportuna para traslucir en la pintura esos modos de vida privados, de grupos minoritarios y marginados, tan inmersos en subculturas como el mundo de la discoteca, del punk y del rock, de la homosexualidad, el travestismo o la prostitución, con que nos golpean las pinturas de Middendorff, Fetting, Salomé, Castelli, H. Santarossa o incluso J. Immendorf y, tras de ellos, tantos otros. Sus impactantes figuraciones cultivan la inmediatez, se realizan de una manera tan directa como la elección de los motivos, como si celebrasen el usufructo o la ruptura de las convenciones pictóricas desde la embriaguez que segrega la afirmación o el éxtasis de vida y sensualidad. Figuraciones deudoras, por otra parte, a una nueva versión del automatismo pictórico que tanto se filtra a través de una conocida «tradición de lo nuevo» como de la sensibilidad musical de la «new wave». No en vano algunos pintores han dudado entre la música y la pintura. Esta intensa relación con la vivencia urbana y con los vitalismos de la acción y la inmediatez la volvemos a encontrar en los artistas de los «graffiti», si bien, herederos como son el «pop», la «performance» y la ciencia-ficción, sus plasmaciones pictóricas en nada se asemejan a las de los alemanes.

De alguna manera, la embriaguez de la excitación, el éxtasis de vida no solamente son promovidos a condición fisiológica para la creación artística en esta intensidad rota, sino en las más variadas modalidades de esta pintura de lo feo y del caos destructivo, de lo inconsciente frente al orden consciente y la racionalidad. Estética de lo feo, «mala pintura», próximos a una estética de la destrucción, que en grupos como el de Mülheimer Freiheit entra en contacto pictórico con las vivencias de la vida y la muerte, con esa brutalidad que se ha convertido en moneda corriente en nuestras sociedades, si es que no trasluce, como sucede en el grupo de Hamburgo, vivencias morales o políticas. Imágenes de vida, de placer, pero también de muerte, que en una época de la ansiedad como la nuestra, estimulan sobrecogedoras iconografías del desastre y la catástrofe; me remito a las obras de W. Büttner, Fetting, A. Kiefer, Immendorf y, sobre todo, la transvanguardia: Cucchi, Clemente, Longobardi, Paladino, etc.

Menos mal que el artista actual está también dotado de una capacidad envidiable para tranquilizar y hacer inofensiva a la propia naturaleza amenazante gracias al juego de la fantasía, a un contrabalanceo de la muerte y la destrucción con la vida y el eros. De una fantasía que reivindica motivos poéticos tan inocentes como los estados primitivos de la humanidad. Sorprende, en este sentido, que en una pintura tan nerviosa como la berlinesa afloren aspectos exóticos referidos a los «indígenas de la gran ciudad», a una especie de reencuentro con lo más arcaico y arquetípico, que tanto evoca el mundo afro-indio. El vitalismo expresionista destila, pues, un regusto por lo primitivo que bien pudiera estar simbolizado por la abundante presencia de personajes negros, salvajes, indios, orientales, imágenes todas de pueblos más primitivos. Otras veces se resuelve en una exaltación pictórica del propio cuerpo, como se aprecia en la pintura austriaca o en los éxtasis de la sensualidad, las imágenes del erotismo y la policromía de los cuerpos como bestiario de placeres.

²² Entrevista en *Origen y Visión*, pág. 59.



A. Kiefer: *El camino de la arena marcada*. Oleo y arena. 1981. 255 × 360 cm.



J. Immendorff: *Cuestión mundial I*, 1981. Acrílico sobre tela. 200 × 250 cm.



G. Baselitz: *El tamborilero*, 1982. Óleo sobre tela. 200 × 250 cm.

A. R. Penck: *TRR*, 1982. Resina sintética sobre óleo



R. Fetting: *Hombre con hacha*, 1983. 230 × 180 cm.



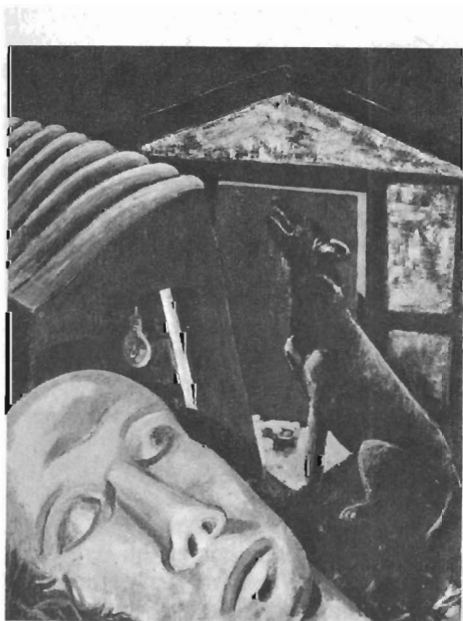
Salomé: *Espiritu del tiempo IV*, 1982. 400 × 300 cm.



H. Middendorff: *Corredor de cabeza*, 1984. 230 × 190 cm.



J. G. Dokoupil: *Montaña roja*, 1984. 50 × 73 cm. Gal. Leyendecker, Tenerife.



P. Chevalier: *El durmiente*, 1984. 250 × 200 cm.



W. Dahn: *Autorretrato*, 1982. 200 × 150 cm.



S. Anzinger: *Composición de enero*
de la serie III, 1981.



J. Schnabel: *Fouffi-Nouti en el infierno*, 1980.
288 x 213 cm.



Crash: *La luz del sol*. Spray pintado sobre
lienzo. 1985. Gal. S. Janis, Nueva York.



NOC: *The Green Thang Sparkles*. Spray pintado sobre lienzo. 195. Gal. S. Janis,
Nueva York.

Primitivismo con el que tiene que ver la evocación de la vida en su *Prehistoria*, como reza un cuadro de J. Schnabel, u otro de E. Cucchi «Alba prehistórica», en esa pretensión por recuperar el *Paraíso perdido*, como lleva por título la muestra americana de la Bienal de Venecia (1984) y sus invocaciones a la «época primitiva», a los «amantes del Paraíso», etc. Pero la búsqueda del Paraíso suele mostrar siempre su reverso: el terror a la inminente catástrofe. La vida y la muerte se contrabalancean una vez más en estas imágenes. En otros episodios, son los animales los que han reclamado la atención (Hödicke, Chevalier, Barceló) hasta convertirse en uno de los tópicos preferidos por los mimetismos neoespressionistas. Con este primitivismo se emparenta asimismo la grafía entre arcaica e infantil de Penck o las regresiones casi totales a los procesos primarios de García Sevilla. Se trata de una de las recurrencias en algunos de nuestros regionalismos, como el vasco y aún más el gallego. Este, como ha puesto de manifiesto la muestra *Imaxes dos 80 en Galicia* (1984), cultiva un peculiar arcaísmo, ligado a lo que algún crítico denomina la vertiente «expresionista-románica».

Regresión vitalista que, en otras circunstancias, vira hacia un lirismo abstracto o hacia un naturalismo volcado a una belleza natural apenas contaminada por la historia. Las composiciones líricas del danés Per Kirkeby o el español Broto, los paisajes de los americanos D. Frank, J. Schnabel, L. Chase o M. Morley, emanan de emociones subjetivas ante la naturaleza no muy alejadas del sentir romántico. El paisaje puede transfigurarse incluso en motivo sublime, en la acepción decimonónica del género, como se aprecia en las interpretaciones de la americana A. Gornik, el español Risueño o los alemanes B. Zimmer y V. Tannert. En particular este último nos deleita con una estilización romántica de un paisaje fragmentado, bañado por una sensibilidad crepuscular a lo G. D. Fridrich, que bien pudiera erigirse en metáfora pictórica del ya insinuado «romanticismo congelado».

Tampoco faltan en esta amplia gama de vitalismos los indicios de un retorno del simbolismo con apariciones de Argonautas, minotauros, Orión, Pegasos, Prometeos, Hiperión, sirenas, Venus y otros héroes delficos en un mundo en el cual se han eclipsado los estados heroicos. Simbolismo en el que resuenan, asimismo, los ecos tardorrománticos de una lírica subjetiva, de una «nueva mitología», que se entreteje en las urdimbres primitivas de nuestra psique o de nuestra cultura etnológica, en la que se han diluido los vestigios numinosos. La nueva mitología, recurrente en episodios bien localizables de la modernidad plural, es la expresión de esa libertad iconográfica que nos acompaña tras la disolución de los grandes bloques paganos o cristianos. Hoy día se dispone de ella como de cualquier otro material de la historia del arte.

Sin embargo, aún zambulliéndose en esta ola, los vitalismos actuales difícilmente se sustraen a la pérdida de inocencia que envuelve al artista consciente de su arte desde el romanticismo. Creo que, salvo casos aislados, sacan a la luz aquello que el psicoanálisis desvelara como una regresión al servicio del yo, la cual sale a escena en apoyo de las actividades subjetivas ante las acechanzas del mundo exterior. Los vitalismos artísticos activan esta regresión parcial y temporal, funcional e intencional, a los procesos primarios del psiquismo y, gracias a ella, se ponen entre paréntesis los procesos secundarios, lo ya sabido o, al menos, se simula la inocencia.

El artista actual ya no es un ingenuo ni cultiva una «inocencia natural», más propia del mito de lo primitivo y lo popular que de la sofisticación artística. Ante la inviabilidad de un retorno desprejuiciado a la naturaleza, entran en acción las estrategias de la simulación y la espontaneidad, el «como si...» de una, a menudo, refinada cultura artística. Entre los expresionistas radicales, inclinados a la acción y el

gesto, abundan testimonios en el sentido de que las técnicas de la salpicadura, la gestualidad y los salvajismos pueden no ser más que simulaciones urdidas para aparentar una inexistente espontaneidad, pero que nada o poco tienen que ver con la pretendida inmediatez. Más de uno incluso pone en duda el carácter supuestamente expresionista de su pintura ²³.

Efectivamente, la categoría del expresionismo, tanto en su historia desde finales del siglo XIX como en la actualidad, exigiría sutiles matizaciones, si es que no la queremos convertir en un magma viscoso y opaco. Las cautelas ante la reducción del vitalismo al expresionismo más gratuito, vaciado de tensiones y disonancias, no implican que no se sienta la poderosa llamada de la naturaleza y de sus impulsos, ni que el arte no se comprometa en un regreso fugaz pero apasionado a la misma. No obstante, todos los indicios apuntan a que, por lo común, la naturaleza no puede sustraerse a las contaminaciones de la cultura a no ser desde la simulación. Por ello mismo la regresión a la misma y al vitalismo artístico en los momentos presentes tanto pueden brotar de una sentida y una apremiante necesidad cuanto de una coartada, de una táctica de puesta entre paréntesis y, con no escasa frecuencia, de un oportunismo.

Los cenenarios del nacimiento de Kirchner (1980) y M. Beckmann (1984) están siendo tomados como hitos de un deslizamiento desde el «salvajismo» inicial hacia la irrelevancia del gesto y la solidificación menos espontánea de una imagen pictórica que se recrea cada vez más en su propia emergencia figural y en su espesor matérico en filtros pictóricos varios de la modernidad o la tradición. Comienza, pues, a hablarse de una fase «possalvaje», y entre los pintores cunde la preocupación por la permanencia y la sedimentación del gesto vitalista. Algo que se advierte, asimismo, en la obra más reciente de los alemanes Bömmels, Dokoupil, Baselitz, Kiefer o los austriacos Anzinger, Schmalix, Botasch, por no abundar que ello ha sido una constante en la pintura italiana.

Tal sedimentación rememora de alguna manera lo que ya aconteciera en la transición del expresionismo de los años diez al de los veinte, pero, más en concreto, filtra la seducción que comienza a ofrecer la segunda fase de la «pintura metafísica». Sin pasar por alto las respectivas tradiciones, no solamente la que se perfila con De Chirico o Carrá, sino la presencia latente de la «nueva objetividad». P. Chevalier en la pintura berlinesa y R. Warren en la americana pueden ser citados como referencias conscientes de esta solidificación «metafísica». Cuestiones éstas que apenas se han suscitado en la pintura española dado que la tradición de lo nuevo viene gestándose en la desconstrucción que va del clasicismo y Cézanne al fauvismo, y en ella siempre se ha mantenido la tensión entre el arrebató y el orden, la fluidez y el equilibrio, como pone en evidencia, entre otras muchas, las obras de Albacete, Alcolea, Campano, M. Quejido o Navarro Baldeweg. Solidificación que ya se cultiva en algunos de nuestros jóvenes, como Barceló, Sicilia, Mira, Uslé y la propia escuela gallega, nacidos al arte entre los agitados oleajes del vitalismo expresionista, pero también interesados por problemas de dibujo y composición.

En un polo opuesto a los vitalismos insinuados, la tensión entre lo invariable y lo contingente ha derivado una vez más a un retorno al orden, al clasicismo, sombra

²³ Entre los numerosos testimonios, basten los de W. BÜTTNER, W. DAHN, PER KIRKEBY (Cfr. *Origen y Visión*, págs. 14, 19, 47), S. CHIA (*Flash Art*, ed. italiana, núm. 121 (1984), pág. 17; V. TANNERT (*Flash Art International*, núm. 118 (1984), pág. 29). Por su parte M. BARCELÓ ha matizado el carácter frío, calculado, cada vez más cerebral de su pintura y la relevancia de la composición proclamándose anti-expresionista.

que planea de continuo sobre nuestra modernidad plural. Salvo en puntuales momentos restaurativos o totalitarios, éste no se infiltra como una reduplicación estilística, sino desde la nostalgia de un orden que se sabe irrecuperable, cual signo vacío de sentido o, simplemente, en cuanto convención de orden. En años recientes, a menudo bajo los acicates de lo que acontece en la arquitectura posmoderna, ha irrumpido con un cierto vigor, que no homogeneidad, en muestras como *Après le Classicisme* (Museo de Saints-Etienne, 1980) o la última Bienal de Venecia (1984). Se la viene definiendo como «pintura colta», «anacronismo», «hipermanierismo» o, de modo más chovinista, «nueva *maniera* del arte italiano»²⁴.

Efectivamente, si muchas de sus pinturas y esculturas pueden ser tildadas de anacrónicas y profundamente antimodernas, si incluso traslucen una concepción pre-modernista, otras, en cambio, denuncian unos vínculos atípicos y morbosos con el estilo clasicista. Desde luego, en muchas de ellas el clasicismo, en cualquiera de sus referencias históricas, no actúa como modelo a imitar formalmente ni con la autoridad de una citación filológica, sino como algo que se aloja en los entresijos del mito, de lo desconocido y maravilloso, en la ebriedad visionaria de la historia del arte asumida como el lugar de la memoria. No apuestan tanto por la citación literal cuanto por los disfraces y las máscaras, liberando a las imágenes originarias gracias a su travestismo. En virtud, pues, de la evocación del mito y lo arquetípico, del paisaje como Arcadia, incontaminada por el progreso, o gracias, en fin, al hecho de asumir la máscara y el travestismo estilístico como juego creador, sintonizan con las fibras de la desparramada sensibilidad aunque sea en los filamentos más débiles y colindantes con el «neohistoricismo».

Manierismo, una cultura de la lateralidad, que entre nosotros reconoce en Pérez Villalta su más lúcido representante. Algunas de sus obras no sólo son anteriores a esta nueva etiqueta, sino que otras, en particular las grandes composiciones que ejecuta a partir de 1980, son muchos más logradas y sugerentes que las de los recién bautizados italianos. Su pintura culta, alegórica, hipermanierista, relatora de historias, entusiasmada por una iconografía cristiana o pagana no exenta de ironía y morbosidad, ha supuesto para una segunda generación de pintores «neofigurativos» (C. Forns Bada, C. Durán, J. Aledo, A. Posada, J. C. Ramos y S. Martín Begué), lo que significó la obra de Gordillo para la primera. Cuánto deban algunas de sus pinturas a los encantos y trucos de este sutil arte o la impronta que sobre ellos vienen ejerciendo actitudes más desenfadadas en la arquitectura, queda reservado a cada caso y al tiempo venidero. Con todo si en los inicios la contaminación era excesivamente literal —y de ahí derivan sus peligros de absorción por lo decorativo—, los escarceos con la mayor libertad y destilada autonomía pictórica pueden escandalizar hasta la fascinación manierista o hacia las tensiones inexploradas entre clasicismo y modernidad.

Nomadismo y fragmentación

Entre los rasgos distintivos de la diseminación posmoderna resaltan la *vuelta frenética a las imágenes* y un abandono del *reduccionismo formal*. La pintura no se sus-

²⁴ Sobresalen los italianos A. ABATE, C. A. ANZUINI, L. BONECHI, C. BERTOCCI, R. BARNI, U. BARTOLINI, O. GALLIANI, B. D'ARCEVIA, C. M. MARIANI, ONTANI, F. PIRUCA, SALVO, STASIO o los franceses ALBROLA, GAROUSTE y LAGET. En escultura tiene antecedentes en artistas de arte povera (KOUNELLIS, PAOLINI, PISTOLLETO, FABRO etc) y, recientemente destacan A. TROTTA, A. y P. POIRIER, ST. COX, E. SPALETTI, T. OTTERNESS y, sobre todo, B. DIMITRIJEVIC. Entre nosotros se aprecia un desplazamiento hacia esta «escultura culta» en E. BELLOTTI, J. BORDES e incluso T. GALLARDO.

trae a esta suerte de santificación de la imagen y es sensible al intercambio signico del medio cotidiano, el museo imaginario o la reproductibilidad técnica y telemática. El artista actual dispone de un gran arsenal de imágenes y podría ser considerado un fabricante de las mismas. No obstante, la actual imagen pictórica poco o nada tiene que ver con aquella figuración objetivista de los sesenta y setenta. Acorde con la crisis de confianza en el racionalismo, rompe con la creencia en una ontología objetivista, renovando la fe en las facultades imaginativas e intuitivas, abriendo el camino a lo narrativo, la alegoría, el simbolismo, lo antagónico y arcaico, etc. Por eso, frente a la tautología o transparencia de procedimientos, hoy día la pintura se erige por la metáfora y las transformaciones; la presencia y evidencia de las imágenes son desplazadas por la ausencia o la ilusión de los simulacros.

La imagen pictórica de los ochenta se asemeja a un conglomerado de energías visuales, táctiles y psicosomáticas apenas vislumbradas por la consciencia. En ella interesa el intercambio entre el cuerpo del artista, las técnicas, la fantasía y el fluir repentino o paulatino de la pintura. No sorprende, pues, que el material icónico preferido sean la figura humana y los objetos o el medio físico y antropológico más inmediato en que se desenvuelve el propio cuerpo. La imagen se nos aparece como la manifestación o encarnación del propio cuerpo. Y en muchas de ellas está latiendo algo que está presente «detrás», pero que apenas balbuceamos. Las propias dificultades para su interpretación así no lo hacen sospechar. Habría que reparar, sobre todo, en temáticas tan desatendidas como la emergencia auroral de los objetos y la figura humana desde la propia materia y la superficie, los espacios amorfos y los laberínticos, el nuevo protagonismo del color, los vínculos entre el cuerpo y la gestualidad, la distancia entre la figura y el objeto reconocible, en suma, la implosión fragmentaria de territorios escasamente explorados.

El *reduccionismo* formal ha sido probablemente un momento insustituible para el despliegue del arte en nuestro siglo, pero su exacerbación formalista o tautológica forzó el reconocimiento de sus limitaciones. En realidad, no sólo corría parejo con las experiencias más ascéticas y puritanas, sino con las concepciones lineales de la historia del arte moderno. Era una suerte de especialización en el mundo del arte. Tanto implicaba conquistar la meta prefijada en una determinada dirección o elección cuanto practicar el exclusivismo respecto a cualquier veleidad heterodoxa. En los ochenta las artes se levantan, no casualmente, sobre su contrario: el inclusivismo y las contaminaciones, las impurezas y mezclas.

Las «contaminaciones» no traslucen sino el comercio del vitalismo reciente con la historia artística, aquella pérdida de inocencia en defecto de la cual la naturaleza no puede sustraerse a nuestra condición de cultura. Por otra parte, desde este vitalismo, el retorno de lo reprimido acoge sin complejos al propio pasado artístico, ya sea retomando filones abiertos por la modernidad o filtrando prestigiosas citas más lejanas del museo imaginario. No en vano, el lenguaje crítico abunda en alusiones a lo que las obras nos «recuerdan» o «evocan», como si no se nutrieran de su propia sustantividad. Sin duda, tales referencias actúan cual pistas de reconocimiento para adentrarse en vericuetos no transitados pero, al mismo tiempo, corren el peligro de estimular un nuevo reduccionismo, de anegar la actualidad de la obra. No obstante, el «nomadismo», como es bien sabido, ha devenido un tópico de moda para designar el usufructo del pasado y las desconstrucciones.

Importa destacar que, por fortuna, estas citas y pistas del pasado raras veces nos reenvían en las obras concretas a los «neos», al neohistoricismo. Aunque se alimenten de sus derribos, la reintegración de tales referentes no suele sedimentar en una

recuperación de estilo alguno, atravesada como está por un acontecimiento decisivo: el desdoblamiento entre el significado o la designación de la forma histórica filtrada y el sentido de la misma. En realidad, tales adherencias no cristalizan tanto en una renuncia a su calidad esencial de presente cuanto en un contrabalanceo entre los elementos invariables y contingentes del arte. Ni siquiera en las actitudes más antimodernas, en la «nuova maniera» italiana por ejemplo, se esgrime el pasado desde una supuesta objetividad ni se invoca carácter normativo alguno. Dudo que lo consiguieran aunque lo pretendieran.

Insinué ya que en la diseminación posmoderna no presenciamos la floración de una arqueología historicista, sino más bien un cambio en la moderna consciencia del tiempo y del espacio. Asistimos, pues, a la aurora de la poshistoria. El historicismo y el antihistoricismo son negados por igual, sacrificados al presente. Es precisamente en aquellas obras más logradas de la «pintura culta» donde se detectan los dispositivos manieristas más sofisticados, donde una mirada culta y perversa secreta viscosas y contaminadas sutancias. Da la sensación que la mirada artística actual redescubre en las obras del pasado las briznas de potencialidad artística que aún les corresponde y con ellas nos corresponde. Pareciera como si la pintura se reclamara a la mirada de unos pintores sobre otros, como si se erigiera sobre elecciones y desconstrucciones de convenciones desparramadas y los intereses vitales de cada artista informasen tanto sus decisiones plásticas cuanto su visión del mundo. La autoconsciencia de la historia es un lugar común, inseparable, ciertamente, del peso actual de la interpretación, del momento hermenéutico en que bascula nuestra presente condición. Pero la historia del arte es como un texto cuyo contenido es surcado por líneas que se interceptan o superponen. En todo caso, la hermenéutica del artista es bien distinta a la historiográfica, capta con más precisión las resonancias de las más variadas sensibilidades que las cuadrículas de los estilos.

Dos son las notas que distancian a este «nomadismo» de cualquier sospecha neohistoricista, las dos, por cierto, asentadas en las fisuras de la modernidad triunfante, en su reverso: la *fragmentación* y el *eclecticismo*. Diríase, en primer lugar, que el artista actual transita a través de la historia artística como un nómada, como un errante, que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y desconstrucción. Enlaza así con una figura central de la modernidad: la *fragmentación*. No recupera, pues, el pasado del arte si no es desde el fragmento y los simulacros, sin identificarse con él, desde la óptica del presente.

La fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías, del estilo o las tendencias homogéneas, en suma, con una pintura que se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada. Pero la fragmentación afecta por igual a la obsesiva énfasis de cada artista por marcar las diferencias cuanto a los cambios de estilo o manera que se aprecian en un mismo artista o dentro de una misma obra. Importa reparar en las dos últimas facetas. Precisamente uno de los muchos atractivos que en la actualidad ejercen la trayectoria de artistas como Picasso o Picabia es su capacidad de nomadismo, el haber convertido las rupturas estilísticas en un estilo propio: el estilo del no estilo. Pero lo que en ellos era fruto de un pausado desarrollo, se ha convertido para la pintura de los ochenta en punto de partida, en la aspiración más sintomática de los signos del tiempo.

La contigüidad de diferentes estilos o maneras en cada serie o en una misma obra fue iniciada por los alemanes S. Polke, G. Richter y Dokoupil, siendo hoy día uno de los lugares comunes a los principales pintores europeos y americanos. Cada ar-

tista evoca un abanico de estilos, la autoconsciencia artística superpone desconstrucciones de la tradición o de la modernidad, entremezcladas con las imágenes de la baja cultura y los mass-media, exacerbando las vibraciones discontinuas de la sensibilidad: «El fragmento, ha matizado A. Bonito Oliva, es el síntoma de un éxtasis de la disociación y también el signo de un deseo de continua mutación»²⁵. No en vano, la pintura italiana puede retormar al mismo tiempo figuras menores del futurismo y la pintura metafísica, el Trecento, la iconografía barroca y manierista, el arte popular; o la americana usufructúa por igual los realismos ingenuos decimonónicos, el expresionismo abstracto, la herencia «pop», los «mass-media», el kitsch, etc. Un artista como F. Clemente puede invocar fuentes tan heterogéneas como W. Blake, Massacio, Miguel Angel, S. Rosa, Tintoretto, De Chirico, P. Klee, Léger, Matisse, Picasso; o S. Chia, entrelazar distintos sistemas de arte: Pintura metafísica, Chagall, Picasso, Picabia, Miguel Angel, Ticiano, etc. Lo mismo podríamos decir de la «neofiguración española» que ya se sostenía en esta heterogeneidad, y no digamos artistas como Campano, Pérez Villalta, García Sevilla, Barceló. No sólo las desconstrucciones sino el desmembramiento del concepto de la unidad artística son referencias ineludibles en las frenéticas figuraciones de los ochenta.

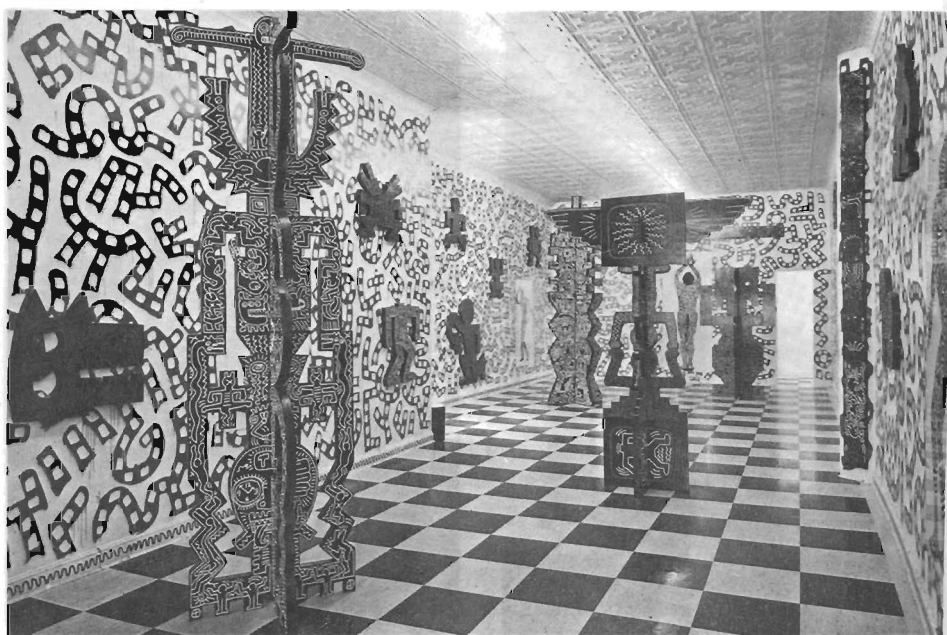
«De algún modo, ha dicho F. Clemente, no creo en el pasado; veo fragmentos y creo en estos fragmentos», mientras Barceló no sólo se refiere a cómo traiciona su propia obra en aras de las permanentes mutaciones, deudoras en gran parte al propio nomadismo físico, sino que asume el fragmento como elemento básico para la construcción de su obra: «Quizá prefiero una mirada de un pintor como Dokoupil, una mirada fragmentaria, muchas miradas rápidas y poco profundas, o en todo caso muy bien elegidas... El fragmento como manera de construir es un producto absolutamente acultural, de una cierta dinámica de vídeo incluso... Así el fragmento se convierte en algo importante para mi vida» o, Pérez Villalta: «Extrañamente comparto ese modo de pintar en varios estilos a la vez»²⁶. Sean testimonios estas breves citas y las obras que las avalan de un sentir y un gusto muy extendidos hacia los fragmentos entrecruzados y precarios: «la imagen está construida según una convención figurativa, alterada y sometida a una tensión procedente de muchas direcciones que introducen otros tantos perturbadores. Estos elementos empujan la imagen hacia el quebrantamiento que descompone su unidad figurativa y estilística»²⁷. Si bien estas turbulencias, este desplazamiento continuo de referencias estilísticas no sacuden por igual a la actual escena, sí están ocasionando las tangencialidades y derivas a la que se muestra tan propensa la actual diseminación.

Fragmentación que ya tuvo durante el siglo XIX y aún tiene que ver hoy en día con otra figura artística desprestigiada, anclada con preferencia en el reverso de la modernidad: el *eclecticismo*, fantasma que tan pronto aparece como se pierde en los horizontes. Desde luego, poco desvelamos llamando la atención sobre su presencia, a no ser para destacar la intensidad con que ha irrumpido como reacción al reduccionismo y el exclusivismo. No es infrecuente oír hablar del *eclecticismo radical* que nos invade, secuela de entrelazamientos de distintas sensibilidades y desconstrucciones, de la precariedad y la ausencia de jerarquías y normas.

²⁵ A. BONITO OLIVA, *Transavanguardia internacional*, pág. 14; Cfr. págs. 12-14 o *La transvanguardia italiana* en Catálogo Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, págs. 6-11.

²⁶ F. CLEMENTE, *Flash Art* (ed. internacional) núm. 117 (1984), pág. 18; Cfr. pág. 14, M. BARCELÓ en K. POWER, *Conversaciones con M. BARCELÓ y otros*, Alicante, Diputación Provincial, 1985, págs. 15-16; PÉREZ VILLALTA, *ibid.*, pág. 189; obra que recoge interesantes testimonios de nuestro arte.

²⁷ A. B. OLIVA, *La Transvanguardia italiana*, l.c., pág. 9.



K. Haring: *Instalación*, 1984.



D. Salle: *Pintura n.º 2*, 1982. 396 × 297 cm.



A. Gornik: *Corredor*. Oleo sobre lienzo. 1984.
71 × 95 cm.



V. Tannert: *Hasta el límite*, 1982-83.
Oleo sobre lienzo, 220 × 160 cm.



U. Bartolini: *Paisaje*, 1983. 95 × 100 cm.



C. Maria Marini: *Sin título*, 1984.



A. y P. Poirier: *La muerte del Encelado*, 1985 (detalle). Escultura, mármol y bronce. 450 × 600 × 400 cm.



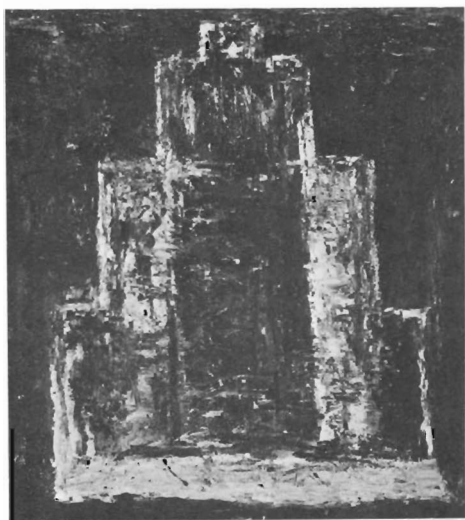
F. García Sevilla: *La fuga de los hombres y objetos inanimados*, 1982. Acrílico/papel.



M. Barceló: *Hamlet*, 1984. Técnica mixta. 200 × 300 cm.



A Patiño: *O escultor*, 1983. 260 × 195 cm.
Gal. Buades, Madrid. Fot. J. Campano.



J. M. Sicilia: *Edificio de España Oxido Rojo*,
1984. Oleo/tela. 112 × 102 cm.
Gal. F. Vijande, Madrid.



F. Leiro: *Escultura*, 1984. Palacio de Cristal,
Madrid.

No obstante, el eclecticismo está desprestigiado por sospechoso. Sospechoso, desde luego, de prodigarse como un brote de la moda y del capricho, como síndrome de la inmadurez y del oportunismo, que tanto evocan en un instante y simultáneamente todos los estilos y estereotipos de prestigio, el refrito y el «puzzle». Evidentemente, no es éste el eclecticismo que merece una consideración, sincretismo híbrido que ya teorizara V. Cousin como *eclectisme* y al que sometieran a una despiadada y merecida crítica Hegel o Baudelaire.

Y sin embargo, en las artes, en la pintura de los ochenta proliferan por doquier los síntomas eclécticos. La condición posmoderna está invitándonos a redefinir esta categoría, a contemplar su diseminación bajo este diafragma ecléctico. Negar esta evidencia sería mantener a toda costa las concepciones «modernas» más ortodoxas. Hoy en día la cuestión no estriba en detectar y asumir esta coloración ecléctica, sino someterla al banco de pruebas de las mismas obras, a esa casi etérea por escurridiza categoría de la calidad. Sus aportaciones más lúcidas no se riñen con condensaciones artísticas irreductibles, ricas en registros y dispositivos fragmentarios, reñidas con el pastiche y lo novedoso, aunque no necesariamente con la originalidad.

Emulando situaciones similares de desconcierto durante el siglo XIX, tal vez vuelva a suscitarse un desdoblamiento, de resonancias éticas, entre *eclecticismo falso* e ilegítimo y *eclecticismo verdadero* o legítimo, es decir, el que brota del conocimiento de la propia pintura, de la adecuación entre imagen e idea, ineludible en un momento donde no existen perspectivas únicas, pero acorde con la coherencia que le presta la propia subjetividad del artista. La aparente paradoja de la actual imagen es cómo conquistar una coherencia a partir de esta explosión de fragmentos. Y, desde luego, para ejercer de eclécticos, se requiere una gran lucidez; de otro modo, más valdrá ser sencillamente sensatos. La síntesis sólo se alcanza en la tensión.

Creo que nadie ha superado todavía los análisis hegelianos de esta categoría aún innominada. Pero sus reflexiones sobre la «muerte del arte», de un «después» del arte como determinación suprema del espíritu, nos ponen en la pista de un entendimiento nada oportunista de un eclecticismo que, aventura, late también en nuestra presente condición. Entonces como ahora, nace bajo el signo del relativismo y el inclusivismo, de la pérdida del «arqué» y del «telos», pero, aún más, bajo el síndrome de una ruptura con lo sustancial o con cualquier orden estable del estilo y del discurso. Sumido en tal desconcierto, Hegel lanza el principio artístico de la «accidentalidad subjetiva», uno de cuyos rasgos distintivos es acoger el pasado artístico como disponibilidad, como manipulación puesta al servicio de la vida subjetiva del artista.

Se me antoja que un pasaje como el que sigue pergeña una cierta actitud ecléctica legítima: «El artista emplea su acopio de imágenes, modos de configuración, formas pasadas del arte, que, tomadas por sí mismas le son indiferentes y solamente se convierten en relevantes cuando las considera como las más apropiadas para este o aquel tema... De este modo, ahora tanto toda forma como todo tema están al servicio y dictado del artista»²⁸. La ruptura de ligazones y la disolución de las normas en las formas elegidas o desconstruidas del pasado, la libertad del artista frente a los contenidos y formas, la indiferencia ante la multiplicidad de estímulos, la tolerancia inclusivista, la reflexión desprejuiciada sobre las posibilidades técnicas y expresivas, marcan este sentir ecléctico que no es sólo una pérdida del centro cuanto la herencia

²⁸ HEGEL *Vorlesungen über Aesthetik*, Francfort, Suhrkamp, 1970, vol. II, págs. 235-36; Cfr. S. MAR-CHÁN, *La estética en la cultura moderna*, págs. 179-191.

de una libertad que se baña en la emancipación iluminista y en la interioridad romántica, y acaba por identificarse con la autorrealización del hombre y con la producción artística autónoma de la modernidad en su permanente cambio de perspectivas.

Frente a otros episodios eclécticos de nuestro propio siglo, lo más llamativo en la actual erupción ecléctica es el desparpajo y la desinhibición con que se doblagan los materiales de la historia a esta suerte de nihilismo de la equipotencialidad entre todos los estímulos reales y posibles. Cuando en la actualidad ciertos críticos nos hablan de la «desconexión» o «disruption» que libera al artista actual de los consuetudines del estilo y del contenido o de la «subjetividad del artista, reconduciendo una realidad plural hacia una síntesis en un yo plural»; cuando otros sugieren que el arte «ha tomado conciencia de la catástrofe semántica de los lenguajes de arte y de sus relativas ideologías» o que se recuperan los estilos ajenos a sus referencias semánticas; cuando los artistas seleccionan imágenes de la historia en atención a sus gustos o intereses o como si fueran basuras que te pones a hurgar de modo nada indiscriminado²⁹, no hacen sino plasmar aquel lejano programa hegeliano. En este mismo clima pareciera como si los bellos y serenos días de la perfección clásica o los ajetreados de la vanguardia heroica hubieran pasado y se traspasaran los umbrales de tiempos prosaicos y vulgares, lo cual no conjura la añoranza de la perfección ni de la heroicidad. Desaparecidos los estremecimientos, la condición posmoderna reanuda lazos con una tradición de un sujeto en proceso, lacerado por una negatividad que promueve inéditas constelaciones plásticas, que imprime una conflictividad neutralizada a base de tranquilizar las diferencias y los fragmentos. Lo posmoderno, en suma, convive, ya sea consciente de ello o no, con la disolución productora del yo, personificada en el nomadismo, con esta subjetividad artística que acentúa las funciones simbólicas, exaltada tanto por el «pensamiento negativo» y camuflada en los pliegues de esa modernidad heterodoxa.

* * *

Si con lo posmoderno no se clausura, por tanto, la modernidad, sí parecen volatilizarse los vapores ideológicos de la más ortodoxa. Por otra parte, aunque se reencontramos con las fisuras, con ciertos filones reprimidos o con ciertas sendas perdidas y tradiciones, no por ello renuncia a la calidad esencial de presente, a ser modernos de otra manera. Ni la historia artística se clausura como si remitiera a una identidad originaria y eterna. No por practicar una parada en la corriente, habrá que congelar el flujo de la parada, ni la imaginación creadora tendrá que sucumbir a la memoria. Por eso, sin duda, el arte de los ochenta se ha atrevido a presentarse como el «new spirit of painting» (Londres, Royal Academy, 1984) o con el hegeliano marchamo «Zeitgeist», como rezaban la exposición de Berlín o los cuadros de D. Salle o Salomé, lo cual equivale a apostar que, aun sin saber lo que resistirá al paso del tiempo o quedará tamizado por su filtro, no renuncia a revalidarse como lo «históricamente necesario», un requisito que tanto esgrimieran Baudelaire como Adorno en su teoría de lo moderno.

(Valladolid, Enero de 1985)

²⁹ Cfr. A. WILDERMUTH, «The crisis of interpretation», *Flash Art*, núm. 116, (1984), págs. 8-18. A. BONITO OLIVA, *La Transvanguardia italiana*, pág. 9; Cfr. K. POWER, l. c., págs. 14, 54, 57.

Antología de escritos y manifiestos. 1955 a 1985 *

*Agradezco a Marisa Balseiro,
licenciada en Historia del Arte,
la traducción de algunos de estos
documentos.*

* En modo alguno se pretende ofrecer una antología de textos sobre el período. Se han seleccionado algunos con objetivo de ilustrar, a modo de apéndices, las diferentes partes de la edición originaria y del epílogo. Se observará asimismo que se prescinde de los textos de la crítica, prefiriendo dejar hablar a los propios artistas. El declive progresivo de los manifiestos ha forzado a transcribir entrevistas y escritos de taller varios. Por último, nos hemos inclinado a insertar algunos textos españoles en aquellos episodios que en nada desmerecen de sus colegas extranjeros.

0125141

1989

1989
1989
1989
1989
1989

De la neofiguración al realismo crítico y social

GRUPO «EL PASO»: *Manifiesto* (1959)

«El Paso» es una «actividad» que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

«El Paso» nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

«El Paso» luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la artificial solución de la emigración artística, etc.).

«El Paso» pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista.

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria —en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión—, que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos «abstracción-figuración», «arte constructivo-expresionista», «arte colectivo-individualista», etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una «nueva realidad».

Y hacia una anti-academia, en la que el espectador y el artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual.

«El Paso» estará atento a todas las manifestaciones que surjan, a fin de poderlas incluir, si lo merecen, en la actividad del grupo.

La acción de «El Paso» durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.

Canogar,
Conde,
Ayllón,

Cirlot,
Feito,
Millares,
Viola,
Saura,
Chirino,
Rivera,
Aguilera Cerni¹.

A. SAURA: *Espacio y gesto. Tres notas* (1959)

Una de las grandes conquistas plásticas del siglo XX es la de considerar al cuadro como un *objeto* bidimensional, capaz de recibir en su superficie una expresión traducida igualmente mediante elementos plásticos bidimensionales. Un nuevo concepto del espacio pictórico comienza ya a aparecer en los fauves y expresionistas. En el impresionismo existía ya, aparte de cierto desprecio por la composición tradicional, la presencia de una nueva espacialidad (sobre todo en la serie de *Nenúfares* de Monet y en su antecesor Turner), que convierte al objeto representado en vaporosa y ardiente ansia panteísta, que desborda los límites del cuadro. En el cubismo analítico de Picasso y de Braque y en las obras más libres de Kandinsky (1911-1914), de Klee y de Miró, y especialmente a través del surrealismo dinámico de Matta y Gorki —dos pintores obsesionados por el espacio ilimitado y caótico—, en donde se presiente una nueva estructuración del cuadro que tendrá más tarde su confirmación en las obras de Tobey, Wols, Dubuffet, Still, Rothko y Pollock, en donde por primera vez en *la historia del arte occidental, es el espacio vacío, la materia informe, el gesto o la sucesión de gestos, quienes serán los principales protagonistas del cuadro y no las formas que lo pueblan, que hasta entonces eran quienes creaban una atmósfera a su alrededor...*

Al contrario que en el expresionismo de la primera mitad del siglo XX y de los casos aislados de la historia (Goya, el Greco, Van Gogh, etc.), en el expresionismo abstracto, bien sea figurativo o no, las formas, o los esquemas estructurales previos, son destrozados para ser luego nuevamente organizados en un complejo rítmico, obedeciendo a una geometría orgánica, inconsciente, que pretende la unificación de todo el torrente del cuadro (en su flujo y reflujo) en una sola pulsación biológica. La imagen, o una nueva estructuración no figurativa, queda recompuesta bajo imperativos expresivos y estructurales en los cuales el motivo o esquema originario ha sido traspuesto apasionadamente. De esta forma, los cuadros de algunos pintores pueden ser observados indistintamente desde dos enfoques diferentes, el abstracto o el de su imagen figurativa, creándose una situación ambivalente entre los límites de lo visible y lo no visible. Se observa en los pintores informalistas una posición radicalmente distinta de toda la problemática planteada por la abstracción constructiva (Mondrian y Malevitch serían quienes culminarían, con su canto del cisne, la progresiva solidificación de Cézanne y los cubistas, el fin de una era donde la razón era todopoderosa). La nueva postura no consistirá en una vuelta a la imagen (a pesar de la indiferencia a la ortodoxia abstracta de casi todos estos artistas), sino en una forma inédita de enfocar la realidad. El expresionismo clásico deforma bajo los imperativos de la pasión, pero no reconstruye el universo de acuerdo con una nueva necesidad espacial y estructural. Aquí, sí. La acción del pintor obedecerá a una necesidad totalizadora. El objeto —si es que existe— podrá servir de soporte estructural, pero será sobrepasado en el acto dramático de pintar, en su éxtasis, en aquellos instantes lúcidos donde la furia pasional puede verse compensada con el más activo control...

¹ Texto íntegro del segundo manifiesto, en V. Aguilera Cerni: *La posguerra. Documentos y Testimonios I*. Madrid, Dirección General del Patrimonio artístico y cultural, 1975, pp. 127-8.

Tres notas (3.ª)

«Llenar como sea una superficie blanca con una acción sostenida por una estructuración obsesiva, elemental, regida por una lógica matemático-biológica, fluyente como un río orgánico continuo. Para no caer en un caos absoluto, para no llegar al suicidio, para no perder pie y no alejarme de una realidad tremenda, he escogido casi sin percatarme la única estructura que podía convenirme. Un cuerpo, un objeto o un paisaje podrían volver a ser una fuente constante siempre que no fueran más que esto: un soporte endotérmino mediante el cual poder llevar a feliz término una necesidad de acción. El cuerpo de mujer presente en todos mis cuadros desde fines de 1955, reducido a su más elemental presencia, casi un esperpento, sometido a toda clase de tratamientos cósmicos y telúricos (si así queremos llamarlos), puede parecer una prueba de la constante presencia del ser humano en el arte español, pero es sobre todo un apoyo estructural para la acción, para la protesta, para no perderme, para no hundirme en el caos. Se trata de hacer activa una imagen obsesiva sin que ello suponga una regresión a la estructuración clásica, sino precisamente el camino inverso seguido por la mayor parte de los pintores de nuestra época, es decir, encontrar un soporte emocional, físico y mental no dependiente de un proceso intelectual de síntesis, trasposición o eliminación. Sumirse en el gesto más elemental contra el toro de la tela blanca, enfrentarse cara a cara contra la muerte en una acción llevada a los límites más extremos, o bien perderse en el vacío místico, en la nada más absoluta, no puede conducir más que a una aniquilación total. Somos ya el testimonio de una época, pero es necesario ir más lejos. Es necesario lograr una comunicación activa a través de una estructuración más consciente donde toda libertad, todo éxtasis y toda violencia no estén excluidos, sino facilitados.»¹

Madrid, 1959

MANIFIESTOS DE LOS NUEVOS REALISTAS (1960, 1963)

Los nuevos realistas

16 abril 1960, Milán (1.º manifiesto)

«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 medium 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

¹ A. SAURA: «Espacio y gesto. Tres notas», *Papeles de Son Armadans*, n.º XXXVII, abril, 1959.

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 inmanencia de los géneros pretendidamente 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, Dufrêne 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 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.»¹

EL NUEVO REALISMO: ¿Qué es preciso pensar? 3.º Manifiesto (1963)

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. Más 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 coloreado 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 *naturalidad del siglo XX*, tecnológica, industrial, publicitaria, *urbana*, quien es llamada a comparecer. Con esta nueva mirada sobre el mundo contemporáneo, bien de cosas toman un sen-

¹ P. Restany, *Los nuevos realistas*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.

tido 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 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 transcendencia, 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 pre-dispuesto, 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», América 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 colectiva que tuvo lugar el mes siguiente en la galería Apollinaire. A Klein, Tinguely y Hains, había unido los cartelistas Villeglé y Dufrené, así como Arman que acababa de realizar su primera serie de acumulaciones-basurero.

Yo había lanzado por consiguiente el término de nuevo realismo. Hubo un poder coagulator 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, Dufrené, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, y yo mismo. César y Rotella, invitados, estaban ausentes, pero participaron en las manifestaciones ulteriores del grupo al que vinieron a juntarse más tarde Niki de Saint-Phalle, Deschamps y finalmente Christo. Fundado el grupo, era necesario ponerse de acuerdo sobre una fórmula susceptible de realizar la unánime concordancia. ¿Qué trae el nuevo realismo?: nuevos acercamientos perceptivos a lo real. Es, se observa, una idea general que cada uno suscribe por motivos particulares. 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 consiste en el reencuentro de personalidades llegadas a un punto culminante y decisivo de sus carreras (las primeras experimentaciones de la idea monocroma en el caso de Yves Klein datan de 1946, los primeros

ensayos de Tinguely sobre el movimiento, de 1948, los primeros despegues de affiches desgarrados de Hains y Villeglé, de 1949).

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. En abril de 1958, Yves Klein, realiza en casa de Iris Clert, su manifestación del vacío, punto de partida de una colaboración con Tinguely, llevada a efecto algunos meses más tarde, «Velocidad pura y estabilidad monócroma» (discos monócromos animados mecánicamente). Partiendo de sus *métamatics*, Tinguely realizará su gigantesco «Homenaje a Nueva York», primera estructura de ensamblaje autodestructora de gran formato (1960). En 1959, Hains expone públicamente en París «la Empalizada de los emplazamientos reservados», mientras que Arman en Niza emprende sus primeras «acumulaciones de objetos», a continuación impresiones gráficas de sellos y «aspectos». 1960 es el año del «Pleno» de Arman, de los cuadros-trampa de Spoerri, del tiro de Niki de Saint-Phalle, de los relieves de trapos de Deschamps, de las nuevas orientaciones de Martial Raysse (materias plásticas) y de Christo (empaquetados). Rotella selecciona sus *nuevas imágenes* de Cinecittà, affiches cinematográficos desgarrados, de tamaño natural. En el salón de mayo de 1960 finalmente, César a los cuarenta años y con el riesgo de comprometer una brillante carrera más tradicional, presenta sus nuevas esculturas, de automóviles comprimidos en cubos de una tonelada.

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 dos años siguientes, 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. Un Festival nuevo realista será organizado en Niza en julio de 1961, otro en Munich en febrero de 1963. 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 (Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle, Deschamps y Christo) precisar sus posiciones respectivas y afirmar sus personalidades.

Al mismo tiempo, nuevos pasos individuales han visto la luz, influidos por el nuevo realismo, pero llevados fuera del grupo. Los ensamblajes de objetos, las estructuras metálicas a base de chatarra, los «collages» de affiches han proliferado un poco por todas partes, en el filón directo de las acumulaciones, de las compresiones, de los despegues. César, tras haber llevado hasta el límite una nueva aventura del metal, evita el callejón sin salida y rehusa explotar una receta que le pertenece. Los otros líderes del grupo siguen vías personales cada vez más alejadas de las posiciones límites de partida. Si desde ahora las necesidades de una acción común se imponen menos, esta convergencia, estas relaciones y estos contactos han creado afinidades duraderas, orientaciones de base, opciones generales. El espíritu más absoluto del movimiento será Yves Klein. Su muerte prematura en junio de 1962, a los treinta y cuatro años, no marca solamente el fin de una existencia de trayectoria meteórica, sino también sin duda la de una aventura colectiva a cuya elaboración había contribuido poderosamente. Asunto de cada uno ahora sacar la lección de una situación histórica y encarnar 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*¹.

¹ Tomado del Catálogo de las exposiciones de los *Nuevos Realistas*, Museos de La Haya y Bruselas, 1964 y 1965.

¿QUE ES EL POP ART?
ENTREVISTAS (1963-1964)

JIM DINE:

¿Cuál es su actitud ante el pop art?

No me considero muy puro al respecto. No utilizo la imagen popular del mismo. Estoy más interesado en él como parte de mi paisaje. Estoy seguro que todo el mundo ha conocido siempre ese paisaje, el paisaje artístico, el vocabulario artístico, el diccionario artístico.

¿Se aplica esto a los expresionistas abstractos?

Yo creo que sí: ¿tienen ojos, no es verdad? Pienso que se trata del mismo paisaje, sólo que interpretado a través de los ojos de otra generación. No creo que hubiera un gran rompimiento y eso esté cambiando al expresionismo abstracto. Creo que es el curso natural de las cosas. No creo que sea algo exclusivo ni que la mejor pintura se esté haciendo en forma de movimiento... El pop art es sólo una faceta de mi trabajo. Estoy más interesado en las imágenes personales, en pintarme a mí mismo, en los planos de color, la paleta, los elementos del paisaje realista, pero usados de forma diferente que en las imágenes populares.

El contenido de un Pollock o un Kooning está afectado por la pintura, la calidad de la pintura, el color. ¿Le une esto a ellos, en teoría?

Yo estoy ligado al expresionismo abstracto con una relación de padre a hijo. En cuanto a su pregunta, no. No, yo hablo de pintura, de calidad de pintura, de planos de color y esas cosas objetivamente, como objetos. Trabajo con el vocabulario que he recogido a lo largo del camino. El vocabulario del empleo de la pintura, pero también el vocabulario de las imágenes. Uno no debe ser tan estricto, decir «hagámoslo como una paleta», y eso es todo... Siempre me ha parecido correcto utilizar objetos, hablar de esa familiaridad en las pinturas, incluso antes de empezar a pintarlas, reconocer los carteles, la belleza de aquel material. No es una idea única. Walter Evans los fotografió en mil novecientos vein-

tinieve. Es simplemente que el paisaje que te rodea comienza a cerrarse y tienes que resistirte a ello...

¿Se siente usted relacionado con el Dadaísmo?

No mucho, aunque no veo razón para burlarse de ese género. Tener una taza de té guardada de piel parece la cosa más natural del mundo.

¿No es un anti-arte?

No, en absoluto. Creo que era, simplemente, un objeto bello; no era anti-arte. Algunos de mis amigos acostumbraban a decir que yo era cabal porque estaba interesado por el arte. Jan van Eyck y Rogier van der Weyden son mis grandes favoritos. Me interesa la forma particular en que manipulaban el espacio. Con la pintura del norte hay más cosas que hacer que simplemente mirarla... Y me encanta la excentricidad de Edward Hopper, la forma en que introduce el cielo. Para mí es más estimulante que Magritte como surrealista. También parece un artista pop: las estaciones de gasolina y los domingos por la mañana y las calles ruinosas, sin hacer realismo social... Me parece que aquellos a quienes les gusta Hopper tienen algo que ver con el pop. O aquellos a quienes les gusta Arthur Dove; esas pinturas de sonidos, sirenas, las ideas circulares que eran aplicables a otras cosas. Hay un real conocimiento de las cosas, un conocimiento exterior...

Actualmente me interesa el problema y no las soluciones. Creo que hay algunos artistas pop que están interesados, principalmente, en las soluciones. Yo pinto acerca de los problemas de cómo hacer una pintura, los problemas de ver, hacer que la gente comprenda sin servírselo en bandeja de plata. El observador sirve para eso y se le ponen ligeras trabas para que comprenda toda la pintura; tiene que trabajar un poco para enfrentarse con los problemas: los antiguos problemas artísticos, ese problema particular que tiene la pintura...

Yo hago arte. Otros hacen otras cosas. Existe el arte y existe la vida. Creo que la vida viene al arte, pero si se utiliza el objeto, la gente dice que el objeto se usa para rellenar

esa grieta: es una locura. El objeto se utiliza para hacer arte, igual que la pintura se utiliza también para hacer arte.

¿Desempeña el pop art una función social? ¿Es una glosa?

Sólo un puñado de personas parece comprender lo que yo hago, por lo tanto no estoy cambiando el mundo, ciertamente. La gente confunde esa tarea social con el pop art: eso es una glosa. Bueno, si es arte a quién le importa si es o no una glosa. Si usted escribe una cosa fantásticamente obscena sobre un muro, ésa puede ser una explicación mejor, pero no estoy seguro de que sea arte. Estoy comprometido con los elementos formales. Usted tiene que estarlo; yo no puedo hacer nada. Pero cualquier obra de arte, si está conseguida, también es una explicación de aquello sobre lo que trata. Justamente ahora estoy trabajando sobre una serie de paletas. Primero pongo la paleta, después, dentro de esa paleta, puedo hacer cualquier cosa: las nubes pueden atravesarla, la gente puede pasar sobre ella, puedo poner un martillo en su centro... Cada vez que hago algo, la cosa entera se enriquece; es otro elemento añadido al paisaje. Pero una vez que he hecho algo, ya no estoy interesado en ello como problema. Se convierte simplemente en otra faceta de mi obra. Me interesa esforzarme por hacer algo más difícil.¹

ROY LICHTENSTEIN:

«¿Qué es el arte pop?»

No lo sé —la utilización del arte comercial como motivo de la pintura, supongo. Era difícil conseguir un cuadro hasta el punto despreciable que nadie quisiese colgarlo, cuando todo el mundo colgaba cualquier cosa. Casi se aceptaba colgar una tela chorreante de pintura, todo el mundo lo veía natural. Lo único que todos odiaban era el arte comercial y, en apariencia, tampoco lo odiaban tanto.

¿Es despreciable el arte pop?

Eso no suena nada bien, ¿no es cierto?

Bueno, es un compromiso con lo que creo que son las características más desvergonzadas y amenazadoras de nuestra cultura, cosas que odiamos pero cuyos efectos sobre nosotros también son poderosos. Creo que el arte, desde Cézanne, se ha vuelto extremadamente romántico e irrealista, que se nutre del propio arte; esto es utópico. Cada vez fue teniendo menos que ver con el mundo, se vuelve hacia su propio interior: neo-zen y todo eso. Esto no es tanto una crítica como una observación obvia. Afuera está el mundo; está ahí. El arte pop se dirige hacia afuera, al mundo; parece aceptar su entorno, que ni es bueno ni malo, sino diferente: es otra postura intelectual.

«¿Cómo puede gustarte la explotación?» «¿Cómo puede gustarte la completa mecanización del trabajo?» «¿Cómo puede gustarte el arte malo?» Me veo obligado a responder que lo acepto en tanto que está ahí, en el mundo.

¿Eres anti-experimental?

Creo que sí, igual que anti-contemplativo, anti-matiz, anti-escapar-a-la-tiranía-del-rec-tángulo, anti-movimiento-y-luz, anti-misterio, anti-calidad-de-la-pintura, anti-zen y anti-todas esas brillantes ideas de los movimientos precedentes que todos dicen comprender tan profundamente.

Nos gusta pensar en la industrialización como algo despreciable. No sé realmente de qué nos puede servir. Hay algo terriblemente frágil en todo esto. Supongo que aún preferiría sentarme bajo un árbol con la cesta de la merienda a hacerlo bajo un depósito de gasolina, pero los anuncios y las tiras de cómic son interesantes como motivo. Hay ciertas cosas utilizables, enérgicas y vitales en el arte comercial. Nosotros estamos utilizándolas, pero sin invocar realmente ni la estupidez, ni el *teenagerismo* internacional, ni el terrorismo.²

JASPER JOHNS:

«¿Qué es el arte pop?»

Ha habido un intento de definirlo dicién-

¹ De «What is Pop Art?». Entrevistas con ocho pintores (Parte I) Gene Swenson, *Art News*, noviembre, 1963.

² «What is Pop Art?», Interviews with eight painters (Part I), S. Swenson, *Art News*, november, 1963.

do que aquellos que se clasifican con este término utilizan imágenes sacadas de las representaciones populares de las cosas. ¿No es así?

Posiblemente. Pero gente como Dine e Indiana, e incluso tú, fuisteis incluidos en las exposiciones.

¡Yo no soy un artista pop! En cuanto se establece un término, todo el mundo intenta referirlo al máximo de gente que puede, porque existen muy pocos términos en el mundo del arte. Poner rótulos es una forma extendida de hacer frente a las cosas.

¿Hay aquí algún término al que te opongas?

No me opongo a ninguno más. Suelo poner objeciones a cada uno según se presenta.

Se ha dicho que la nueva actitud en pintura es «fría». ¿Es así la tuya?

Fría o caliente, una manera me parece tan buena como cualquier otra. Todo lo que piensas o sientes, lo has sentido con lo que haces; y la pintura es lo que has hecho. Algunos pintores confían tal vez en emociones particulares. Intentan establecer ciertas situaciones emocionales para sí mismos y ésta es la forma en que prefieren trabajar.

Yo he tomado actitudes diferentes en diferentes épocas. Esto me permitió diferentes clases de acción. Al enfocar tu mirada y tu inteligencia, si enfocas en una dirección, tus acciones tenderán a ser de una naturaleza determinada; si enfocas en otro sentido, serán diferentes. Prefiero la obra que demuestra proceder de cambios focales: no una sola relación o un cierto número de ellas, sino un cambio y un trastrueque constante de las relaciones con las cosas en términos de foco. A menudo, sin embargo, uno es demasiado individualista y persigue un punto en particular; a menudo, uno es ciego ante el hecho de que existe otra forma de ver de la que tiene.

¿Aspiras a la objetividad?

Mis cuadros no son meros gestos expresivos. Algunos los he concebido como actos, o sea que en alguna medida tuvieron la intención de expresar que una cosa posee una naturaleza determinada. Diciendo esto, uno espera evitar decir que siente de una manera de-

terminada sobre una cosa determinada; uno dice: tal cosa es tal cosa y responde a qué es lo que uno piensa que es así.

Me interesa el hecho de que algo deje de ser lo que era, la transformación de algo en otra cosa distinta de lo que es, con el momento en que se identifica con precisión una cosa y con su deslizamiento fuera de ese momento, observándola o expresándola y dejándola escapar en cualquier momento.»

ANDY WARHOL

Alguien ha dicho que Brecht quería que todo el mundo pensara igual. Yo quiero que todo el mundo piense igual. Pero Brecht quería hacerlo por medio del comunismo, en cierto modo. Rusia lo está haciendo mediante el Gobierno. Aquí está ocurriendo por sí solo, sin estar bajo un Gobierno estricto; así que si sale sin esfuerzo, ¿por qué no puede salir sin ser comunistas? Todo el mundo se parece y actúa de forma parecida, y esto nos está pasando cada vez más.

Yo creo que todo el mundo debería ser una máquina.

Yo creo que a todo el mundo le debería gustar todo el mundo.

¿En eso consiste el arte pop?

Sí. En que a uno le gusten cosas.

¿Y el que a uno le gusten cosas es como ser una máquina?

Sí, porque se hace lo mismo todas las veces. Se hace una y otra vez.

¿Y a usted eso le parece bien?

Sí, porque todo es fantasía. Es difícil ser creativo, y también es difícil no pensar que lo que haces es creativo, o es difícil que no te llamen creativo porque la gente no habla más que de eso y de individualidad. Todo el mundo es creativo a todas horas. Y tiene mucha gracia cuando se dice de algo que no lo es, como el zapato que yo dibujaba para un

¹ «What is Pop Art»? Interviews with eight painters (Part II), G. Swenson, *Art News*, february, 1964.

anuncio, que se decía que era «creación», y en cambio el dibujo del zapato no lo era. Pero yo diría que creo en las dos cosas. Toda esa gente que no es muy buena debería ser realmente buena. Ahora todo el mundo es demasiado bueno, realmente. Por ejemplo, ¿cuántos actores hay? Hay millones de pintores y todos bastante buenos. ¿Cómo se puede decir que un estilo es mejor que otro? Habría que poder ser expresionista abstracto la semana que viene, o artista pop, o realista, sin sentir que se ha renunciado a algo. Yo creo que los artistas que no son muy buenos deberían igualarse con todos los demás para que a la gente le gustaran cosas que no son muy buenas. Ya está pasando. No hay más que leer las revistas y los catálogos. Es tal estilo o tal otro, tal imagen del hombre o tal otra..., pero en realidad no supone ninguna diferencia. De esta manera hay artistas que se quedan fuera, ¿y por qué ha de ser así?

¿El arte pop es una moda pasajera?

Sí, es una moda pasajera, pero yo no veo que eso altere las cosas. Acabo de oír el rumor de que G. ha dejado de trabajar, que ha abandonado el arte totalmente. Y todo el mundo anda diciendo que es horrible que A. renunciara a su estilo y ahora haga cosas distintas. Yo no pienso así ni mucho menos. Si un artista no puede hacer más, que lo deje; un artista debe poder cambiar de estilo sin remordimientos. He oído que Lichtenstein ha dicho que es posible que de aquí a un año o dos ya no pinte historietas...; yo pienso que eso sería estupendo, poder cambiar de estilo. Y creo que es lo que va a pasar, que todo el panorama nuevo va a estar en eso. Probablemente es una de las razones de que yo esté ahora utilizando la serigrafía. Creo que estaría bien que alguien pudiera hacer todos mis cuadros por mí. Yo no he podido hacer todas las imágenes claras y sencillas y lo mismo que la primera. Creo que sería estupendo que se dedicara más gente a la serigrafía, de modo que nadie supiera si un cuadro mío era mío o de otro.

¿Eso daría un vuelco a la historia del arte?

Sí.

¿Es ese su objetivo?

No. Si yo pinto así es porque quiero ser una máquina, y sentir que todo lo que hago

y hago como una máquina es lo que quiero hacer.

¿El arte publicitario era más mecánico?

No, no lo era. Me pagaban por hacerlo, y yo hacía lo que me mandaban. Si me decían que dibujara un zapato lo dibujaba, y si me decían que lo corrigiera lo corregía; hacía lo que mandasen, corregirlo y hacerlo bien. Tenía que inventar, y ahora no; al final de toda aquella «corrección», aquellos dibujos publicitarios tenían sentimiento, tenían estilo. En la actitud de los que me contrataban había sentimiento o algo; sabían lo que querían, insistían; a veces se ponían muy apasionados. El proceso de trabajar en arte publicitario era mecánico, pero la actitud tenía sentimiento.

¿Por qué empezó usted a pintar latas de sopa?

Porque la tomaba. Tomaba la misma comida todos los días, calculo que durante veinte años, siempre lo mismo. Alguien dijo una vez que mi vida me ha dominado; esa idea me gustó. Yo quería vivir en las Waldorf Towers y comer sopa y un sandwich, como en esa escena del restaurante de *Naked Lunch*...¹.

TOM WESSELMANN:

¿Qué es el arte pop?

No me gustan los rótulos en general ni el de pop en particular, porque ha puesto un énfasis excesivo en el material utilizado. Lo que parece existir es una tendencia a utilizar materiales e imágenes similares, pero las formas diferentes en que se utilizan niegan toda clase de intención de grupo.

Cuando por primera vez me acerqué a la pintura, sólo estaba de Kooning —que era entonces lo que yo quería ser, con toda su auto-dramatización—. Pero este hecho no actuó a mi favor. Hice una clase de collage no-objetivo que me gustó, pero cuando intenté repetirlo sufrí una especie de crisis nerviosa artística. No sabía dónde estaba. No podía permanecer en la inseguridad y la frustración tratando de encontrar un asidero en algo que no era correcto y que en todo caso no era mío...

¹ A. WARHOL: «What Is Pop Art», Part I, *Art News*, noviembre de 1963.

¿Con qué propósito yuxtapones diferentes tipos de representaciones?

Si había algún aspecto concreto de mi obra que me apasionaba, era esta posibilidad —no sólo las diferencias que existían entre ellas sino el aura que cada una poseía—. Cada elemento tenía una realidad completa; las reverberaciones parecían una forma de hacer más intenso el cuadro. Un paquete de cigarrillos pintado, al lado una manzana pintada, no me bastaban. Ambos pertenecían a la misma clase de cosas. Pero si aquél proviene de un anuncio de cigarrillos y ésta es una manzana pintada, son dos realidades diferentes y establecen un comercio entre una y otra; montones de cosas —los colores chillones, las calidades de los materiales, imágenes de la historia del arte o de los anuncios— entran entre sí en comercio. Esta clase de relaciones ayuda a establecer un impulso en toda la extensión del cuadro: todos los elementos adquieren de alguna manera intensidad. De aquí que en toda la extensión del cuadro los elementos compitan unos con otros.

¿Qué significa la estética para ti y para tu obra?

La estética es muy importante para mí, pero no tiene que ver con la belleza o la fealdad:

para mí no existen valores en la pintura, están fuera de lugar. La pintura pone en relación belleza y fealdad. No se puede hacer ni la una ni la otra. (Yo intento trabajar en la brecha que queda entre las dos.) He pensado en ello, como puedes ver. Tal vez sea más enfático hablar de «intensidad».

Algunas de las cosas peores que he leído sobre el arte pop provienen de sus admiradores. Esto empieza a sonar ya a culto a la nostalgia: realmente veneran a Marilyn Monroe o a la Coca Cola. La importancia que la gente atribuye a las cosas que el artista utiliza, es irrelevante. Mi utilización de elementos de la publicidad tuvo lugar gradualmente. Un día usé una imagen mínima de botella sobre una mesa en uno de mis pequeños collages desnudos. Era una extensión lógica de lo que estaba haciendo. Utilicé una imagen de cartel porque es una representación real, especial, de algo, no porque provenga de una cartel. Las imágenes publicitarias me apasionan principalmente por lo que puedo hacer a partir de ellas. También, si utilizo objetos reales es porque necesito utilizar objetos, no porque los objetos necesiten ser usados. Pero los objetos siguen siendo parte de un cuadro, porque yo no hago *environments*. Mi alfombra no está hecha para que se pise¹.

L. GORDILLO: *Pop marginal* (1963-1974)

Ya en los dibujos de febrero, marzo y abril del 63 había una referencia a la sociedad que se ha dado en llamar de consumo pero aún no había elementos claramente pop que sólo aparecen en el verano del mismo año. Creo que eran pocos o ninguno los artistas españoles que en este momento trabajaban en esta línea. Es difícil precisar las causas por las que yo empecé a hacerlo teniendo en cuenta sobre todo que la sociedad española en ese momento no tenía las características tecnológicas ni los niveles de consumo de la inglesa o de la norteamericana en las que el fenómeno pop había surgido como una necesidad expresiva.

Cuando regresé de Francia, pasado el furor informal, ya se percibía lo que iba a ser el boom Bacon y a la par yo traía muy grabadas las imágenes de Giacometti, sobre todo el Giacometti pintor. Esto pudo ser un primer paso. Más tarde en la primavera del 63 tuvo lugar la importantísima exposición «Arte de España y América» en la que había obras de Jasper Johns, Rauschenberg y Larry Rivers: más que la aparición de lo pop lo que quedaba más claro en esa exposición era la aparición de una opción figurativa frente a lo informal. Yo tuve la visión de no meterme por los vericuetos de la nueva figuración; lo que a mí me interesó fue el empleo de fotos de prensa, de la publicidad, etc., en cuanto símbolos de una sociedad masificada, tecnificada, etc...

Durante el curso 63-64 experimento ampliamente todo ese campo, incluyendo además de fotos variaciones plásticas sobre ellas, números, letras y toda clase de signos. De todas estas obras las más logradas son una serie en 92 x 73 hechas en la primavera del 64. Son estas úl-

¹ «What is Pop Art», Interviews with eight painters (Part II), G. Swenson, *Art News*, february, 1964.

timas las que enseñé a Juana Mordó y a Antonio y Margarita Navascués de la Galería Edurne en la que haría mi primera exposición en Madrid en noviembre del 64.

Teniendo en cuenta la importancia de la representación de cabezas en obras del 63 al 66, hice en 1971 (febrero-marzo) una exposición retrospectiva de esta época en la Galería Vandrés. Con motivo de ella escribí el siguiente comentario en el que más que estudiar las características pop de estas obras, suficientemente claras, analizaba otros elementos formales más importantes para el desarrollo posterior de mi pintura:

Yo achacaba al informalismo un defecto principal: la imposibilidad de madurar un mismo cuadro en sucesivas sesiones, pues me debía a un primer momento, o a la solidificación de un primera materia. *Mi deseo era no depender totalmente de la inspiración*, del momento feliz; por eso cuando dos años después me puse de nuevo al trabajo, me dije que actuaría de una manera más *distanciada* y lenta. Hoy, sin embargo, viendo estas cabezas me doy cuenta de que no es fácil prescindir de maneras de ser estéticas que han calado profundamente en la psicología de un individuo o de una generación, y que en esta serie de cabezas, que creía incluso abiertamente antiinformales, había muchos elementos de esa estética que persistían. Por ejemplo: casi nunca me ponía a pintar con ideas preconcebidas, al menos en gran parte de las primeras. Me situaba ante el lienzo y las ideas me iban viniendo y se iban ordenando en parte automáticamente; pensaba que cuanto más intensa era la necesidad plástica más verdadero sería el resultado. *Una vez terminado el cuadro lo observaba como un hecho proveniente de un «ello» natural* con el que no me sentía totalmente comprometido; lo podía observar y sacar de él consecuencias sociales, psíquicas o estéticas pero ya en un acto no puramente plástico. Estas ideas procedían en parte de la estética informal que pensaba haber superado.

Este distanciamiento, posterior a la creación, es el que me tomo ahora el lujo de repetir aunque situado a varios años de distancia. Es éste un juego importante e interminable. El hecho casi natural está allí, en el cuadro, y no puedo dejar de preguntarme el porqué de su necesidad, las causas de éste o aquél elemento plástico; es una elaboración cultural muy parecida a la *elaboración psicoanalítica de los síntomas* y que carece de neutralidad puesto que de lo que aquello piensa me conformará en el presente.

Insistiendo en la permanencia de elementos informales soterrados me doy cuenta ahora de que estas cabezas eran casi magmas, casi informas, aglutinándose, condensándose, espesándose para formar pedazos de carne: había todo un repertorio; desde la simple mancha, al coágulo, al colgajo, al trozo de carne, con una progresión en la solidificación. Lo informal reaparecía transformándose.

Es cierto que cuando el trozo de carne se hacía abiertamente reconocible *lo copiaba de alguna foto*, de cualquier revista; es lógico porque *no se trataba de representar un hombre químicamente puro sino el de un momento histórico concreto*.

También ahora me parece claro que aquella solidificación de informas no se hacía en el vacío sino que se situaba en una trama de *estructuras geométricas ya claramente constructivas* que servían como potenciadores de los magmas-carne ya que eran sus contrarios. Si me pregunto por una *segunda función de estas estructuras geométricas* no sé por cuál de estas tres decidirme: A) *estructuras racionales opresoras de la «naturalidad»*, B) *estructuras objetivas ordenadoras de una subjetividad neurótica*, C) *síntesis de posturas objetivas y subjetivas...*

Releído este texto hoy me gustaría precisar algunos conceptos más: indicar una clara separación entre las obras del 63-64 claramente pop, con copias de fotos, inclusión de números, etc., y con una composición en parte claramente informal, y las del 65-66 que marcan la aparición de un estilo propio con unas características fundamentales que pueden hacerse extensivas a toda mi obra posterior.

Creo que puedo apuntar algunas de estas características:

A) Espíritu de síntesis entre elementos opuestos como son lo informal y los geométrico, lo racional y lo orgánico, lo social y lo íntimo, etc.

B) Reflejo de una sociedad tecnificada en la que el hombre ha dejado de ser el prototipo helénico, el «animal» racional, para convertirse en el hombre más sus máquinas.

C) El psicologismo. En mi obra hay un elemento que se podría llamar hasta cierto punto surrealizante, que proviene de una fuerte atmósfera psicológica, de una reflexión a nivel

profundo. En 1963 empecé a asistir a sesiones de psicoanálisis de grupo y después a sesiones individuales que se prolongaron durante varios años. Indudablemente la técnica del psicoanálisis tuvo una influencia muy grande sobre mí, tanto personal como estéticamente. Hay que tener en cuenta que esa técnica es una meditación de características muy *sui generis* porque: 1.º) Está socializada y objetivada por un copartícipe que es el médico y, 2.º) Porque integra los elementos más libres y gratuitos con los racionales y reales que representa el psicoanalista. Por estas razones nunca he comprendido bien las relaciones entre el psicoanálisis y surrealismo, pues aquél marca siempre el peso de la realidad, de la razón social, del «principio de la realidad» frente al capricho de lo individual que representa lo surreal.

D) Significaciones, claves formales por debajo de las puramente descriptivas o narrativas.

E) Persistencia de dos capas expresivas: a) Por un lado una actividad dibujística completamente libre, automática, constante y numerosa. Es una especie de diario. Son dibujos muy elementales casi siempre con bolígrafo en hojas de cuadernos. No tienen un objetivo social, de exposición o venta. Dependen mucho de la «inspiración». b) Por otro lado una segunda actividad más reflexiva. De los dibujos anteriores elijo uno que me atrae especialmente por razones que ignoro la mayor parte de las veces. Lo paso textualmente al lienzo y empiezo a trabajar sobre él con el color. Ya la elección del dibujo es un distanciamiento importante, pero la elaboración posterior del tema lo hace aún mayor. Si en la primera actividad lo importante es la expresión, la automaticidad, en la segunda lo es la elaboración, la toma de conciencia, la complejidad formal, la síntesis de influencias, etc.

Muchos de los cambios producidos en mi obra han sido derivados de las tensiones entre estas dos capas significativas.

1966

En noviembre del 66, coincidiendo con mi segunda exposición en Madrid, *Raúl Chávarri* me pide unas notas aclaratorias sobre mi obra; de ellas entresaco las siguientes:

«Creo que lo más justo para hablar de mi pintura sería hablar de «pos-informalismo». Así como hubo un «pos-impresionismo» que marcó una reacción ordenadora contra la disgregación cromática de finales del XX, hay hoy un «pos-informalismo» como reacción a la máxima disgregación, esta vez psíquica, del informalismo.»

No me gusta el concepto de nueva figuración y con respecto a mi pintura tampoco el de pop art.

El pop-art cae a mi entender en los mismos defectos que ¿pretende? denunciar. Ya está claro que el pop-art es un resultado de la sociedad de consumo, de los «mass-media»; pero no un resultado ético sino meramente digestivo. Desde este aspecto creo que el pop-art está más ligado a las esencias informales de lo que se podría hablar a primera vista. El informalismo defendió lo automático, la plasmación de lo momentáneo; el pop-art ha abandonado lo automático pero se ha refugiado en la mera «apropiación» de hechos ya existentes.

En cuanto me apasiona la realidad exterior estoy marginalmente ligado al pop-art, pero en cuanto a mi posición ética pretendo distanciarme de él. Este distanciamiento se ha de producir por una toma de confianza en el acto de pintar y por un replanteamiento del papel del control en dicho acto. Este control está amenazado por un lado por el academicismo y por otro por el nihilismo del puro gesto o de la simple apropiación. Está también este control situado dentro de la disyuntiva naturalismo-constructivismo; de este segundo lo que me interesa profundamente es su vocación ordenadora, su optimismo en el hombre y su directa influencia social. Sin embargo, mi interés por lo orgánico, por lo íntimo psíquico y por la realidad exterior me obligan a colocarme en una situación equidistante entre el constructivismo y estas últimas instancias. Yo diría que partiendo de lo orgánico-psíquico-realidad intento hacer una síntesis racional de todo ello.

Este camino que he marcado está claramente emparentado con el método psicoanalítico. El psicoanálisis deja que broten del fondo del hombre toda clase de elementos sin ninguna limitación y de una manera paralela va ordenando progresivamente estos datos. Las síntesis progresivas entre lo informe (inconsciente) y la razón (consciente) van madurando al individuo y dándole una visión cada vez más objetiva de la realidad y de sí mismo.

Relaciones entre la foto y mi pintura

Desde el año 63 ha habido curiosas relaciones entre mi pintura y las fotos. Hablo de fotos en el sentido más amplio de la palabra, seleccionadas más bien de periódicos y revistas. No se trata de fotos hechas por mí deliberadamente ya que no tengo ni siquiera cámara. Tampoco se trata de fotos artísticas de otros en las que ya ha habido una voluntariedad poética. Las que me interesan son fotos neutras, objetivas, funcionales, con una intencionalidad no poética y a las que puedo hacer artísticas al elegirlas yo. Cualquier imagen banal perdida en el mamotreto de papel de un periódico, puede tener unos significados y una carga lírica fortísimos. Igual que descubrimos con el informalismo la belleza de las paredes erosionadas, de las materias quemadas, etc., poco después caímos en la cuenta de la significativa poética que trascendía de las fotos: eran símbolos densos de una sociedad y de una manera de ser.

En el 63, aunque yo ya me había dado cuenta de esas significaciones, empleaba las fotos sobre todo como modelos: al principio para incluir en el cuadro imágenes que me interesaban y, más tarde, cuando fui imponiendo «la cabeza» como tema único, para lograr la verosimilitud de una nariz, de un ojo, etc.; eran las bocas las que me interesaban especialmente, sonrientes y con dientes regulares.

Sobre el 65 y 66, ya en algunas cabezas totalmente inventadas y, sobre todo, en individuos mecanizados que empecé a pintar por esa época sin correlación fotográfica con la realidad, abandoné la foto, como modelo, no tan sólo como modelo directo, «del natural», sino también como evocador o modelo lejano. Ya nunca más me serviría de la foto con esos objetivos. Había creado unos seres, casi «máquinas psicológicas», que podían marchar por sí solos, sin el apoyo fotográfico. Es el momento en que mi diseño se hace realmente personal.

A pesar de que las fotos ya no me servirían para pintar, seguí coleccionándolas, y con el tiempo, creando una poética en esta elección. Por un lado estaban las fotos, por otro mis dibujos automáticos, por otro los cuadros, y, circulando entre todos ellos, una atmósfera común y unas interrelaciones.

He pensado a veces emplear directamente esas fotos como tales objetos, humildes, en mal papel, mal impresas a veces, sin pintarlas ni cambiarlas, pero aún no me he decidido. Hay un proyecto en colaboración con la revista *Nueva Lente* de presentar en ella una selección de estas fotos contraponiéndolas con dibujos míos espontáneos, y poder observar las relaciones vivas que se darían entre esos símbolos, apropiaciones aunque selectivas de la realidad, y mis dibujos, como tomas de conciencia, como ecos humanos de aquella realidad. También he pensado hacerlo simplemente en una exposición. La razón principal por la que no llego a hacer todo eso es la fidelidad a lo que yo estimo aún mi obra principal, los cuadros; en ellos creo que puedo reseñar aquellas relaciones, añadiendo además toda una problemática formal más extensa e incluso más poética¹.

EQUIPO CRONICA: Series (1975)

Durante el verano del 64 sostuvimos las primeras conversaciones encaminadas a iniciar un trabajo de colaboración cuyos presupuestos pretendían ofrecer nuevas alternativas al panorama artístico de aquellos años.

La primera salida en la que ensayamos formas colectivas de trabajo, aunque de modo tímido (unidad temática, una cierta sistematización del lenguaje, discusiones previas, etc.), es en octubre del 64.

En ese momento el grupo es más nutrido: A. Peters, R. Martí, C. Mensa, J. A. Toledo, M. Valdés y R. Solbes.

La exposición se celebra en el Ateneo Mercantil de Valencia y su tema es «Emigración y Turismo».

Las experiencias de esta exposición son diversas y algunos de los participantes deciden ra-

¹ Texto aparecido en el Catálogo *Gordillo 1958-1974*, Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974, sin página.

dicalizar los presupuestos de trabajo colectivo formando un equipo que intervenga en todo el proceso de colaboración de la obra, Toledo, Valdés y Solbes sustituyen la firma personal por la colectiva «equipo crónica», con el fin de evidenciar una postura diversa frente a la actividad artística.

En el año 65, J. A. Toledo abandona el trabajo colectivo y el equipo queda constituido tal y como está hoy (M. Valdés y R. Solbes).

PERIODO 1964-1966

Las características de este período son las siguientes:

1. Iconografía primordialmente extraída de los medios de comunicación de masas.
2. Sintaxis narrativa (con frecuencia, la imagen aparece fragmentada, utilización de variaciones, deformaciones mecánicas, etc.).
3. Los temas empleados casi siempre pertenecen a la crónica cotidiana, tanto nacional como internacional.
4. El tratamiento de la imagen es de tintas planas, las gamas de color son reducidas, con el fin de vigorizar el «mensaje» deseado. Los soportes suelen ser tablas.

1967-1969. LA RECUPERACIÓN

Con «la Recuperación» iniciamos otra etapa que ofrece características que la diferencian del período anterior.

El sentido narrativo que tenían uno a uno los cuadros del 64-66 es desarrollado en los años siguientes.

Ahora es el conjunto el que configura una narración. Empezamos a realizar «series» de cuadros y titulamos estas series. «La Recuperación» es el nombre que damos al grupo de obras hechas durante los años 67 al 69.

Características de la serie:

1. Utilización de imágenes de la «High Culture», con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII —lo que vagamente se denomina *pintura clásica*— y de los «mass-media».
2. Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.).
3. La estructura formal de los cuadros es lógica e incluso tradicional. Son «composiciones» según las normas académicas.
4. La temática pierde frontalidad. Los «asuntos», aun siendo más concretos, más «nacionales», se abordan de forma lateral y metafórica.
5. Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc., son «manejadas» (no criticadas) en la medida que arrastran una carga cultural, social y política concreta.
6. El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea.
7. Las imágenes siguen siendo tratadas con procedimientos de tintas planas, aunque más detalladas. La gama de color es más variada y el soporte es ya tela.
8. En el año 68 realizamos los primeros múltiples en cartón piedra policromados. Es un intento de conectar con la artesanía fallera del «ninot» y sus connotaciones críticas.

1969. GUERNICA 69

Se trata de una serie reducida en cantidad de cuadros.

Conceptualmente no existen variaciones importantes respecto a «La Recuperación».

Dos características diferenciales se aprecian con relación al trabajo anterior: una es el empleo como punto de partida, de un cuadro concreto, y proceder esta vez por acumulación de información acerca del mismo; la otra es que se trata de una obra conocida del arte contemporáneo, cargada de significación y no exenta de un cierto valor como «cliché» simbólico.

El mecanismo de concepción y realización sigue siendo básicamente el mismo de «La Recuperación», aunque en esta ocasión el procedimiento de distanciación «brechtiana» está más radicalmente empleado.

A niveles de contenido, para nosotros esta serie representó una oportunidad de reflexionar sobre el proceso de transformación de una imagen y de su significación.

1969-1970. AUTOPSIA DE UN OFICIO

Tal y como queda indicado en el título de la serie, esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador y de incluirlo dentro de un discurso más amplio.

De aquí hacia adelante este aspecto (el oficio como tema) subyace en nuestras obras posteriores. En unas ocasiones de forma patente y en otras más velado.

Características:

1. Esta vez el telón de fondo es de nuevo la pintura «clásica», especialmente el cuadro *Las Meninas*, de Velázquez.
2. En casi la totalidad de la serie hemos incluido nuestra propia imagen, como perteneciente a la acción que cada cuadro describe.
3. Empleamos conscientemente asociaciones de imágenes que de alguna manera conectan con el «surrealismo».
4. Técnicamente seguimos utilizando el procedimiento de tintas planas. Incorporamos en ocasiones colores fluorescentes e imágenes de Walt Disney, ya que queremos conseguir una cierta atmósfera «Kitch» en el tratamiento de Velázquez. Los formatos son grandes y medianos (200 × 200 y 120 × 90 cm).
5. En el montaje que hacemos de esta serie en la galería Val I 30 de Valencia en el año 70 llenamos la exposición de figuras que representan público mirando los cuadros (recortes de chapa pintada).

Quisimos conseguir un cierto efecto de inversión de «roles». Lo expuesto observa al espectador irrumpiendo con la imagen en el terreno que le es propio.

1971. POLICÍA Y CULTURA

Se radicaliza el lenguaje. Pretendemos hacer balance de las experiencias del trabajo anterior. ¿Cuál es la relación entre arte y sociedad?

Entre los intentos de dar respuesta a esta pregunta se puede inscribir la problemática que abordamos en la serie «policía y cultura».

Para nosotros, en ese momento dicha respuesta es radical. La interrelación de ambos fenómenos es total y compleja.

No consideramos la actividad artística como una actividad autónoma, pero ello no quiere decir que pensemos que el conocimiento de dicho fenómeno pueda explicarse exclusivamente en función del entorno en que se produce. Estos paralelos son tan mecanicistas como frecuentes.

La actividad artística posee leyes que le son propias, y para nosotros, sólo del conocimiento de estos mecanismos del lenguaje en cada caso concreto, así como del análisis del medio donde se producen, lugar y tiempo también concretos, se podrán extraer respuestas productivas.

Características de la serie:

1. Iconografía que básicamente procede de la cultura plástica contemporánea, puesta en relación con imágenes de fuerzas del orden público.
2. Grandes telas (200 × 200 cm) concebidas como composiciones aisladas y susceptibles de montar formando grandes cartelones (montaje del Colegio de Arquitectos, Barcelona).

3. Las escenas narradas son reiterativas. En todos los cuadros, un grupo de policías agrede, vigila o amenaza a gente, entre las que figuran signos del arte contemporáneo. En ocasiones, los mismos vigilantes del orden son los que disponen de estos signos. No existe neutralidad posible de la actividad artística, ésta es la idea.
4. Algunas de las soluciones formales son nuevas en nuestro trabajo. Las imágenes son grandes en relación a la escala natural. Alguna vez los perfiles de la imagen son rectos. El barroquismo compositivo está en función de expresar la tensión formal e ideológica del tema.

1972. SERIE NEGRA

Con la «serie negra» iniciamos una nueva experiencia, que si en una primera visión podría parecer ajena a nuestra trayectoria, por el contrario, nos ha servido para generar posteriores exploraciones y desarrollos del lenguaje.

En estos cuadros tratamos de articular varios niveles temáticos que ya se dieron en otras series.

En un primer estadio se sitúa la violencia y la acción que la iconografía del film negro americano, así como la de la novela policíaca, poseen y que tanta influencia han ejercido en nuestra generación.

Otro de los aspectos que la serie contiene es la referencia al interrogante sobre la propia actividad creadora, al proceso mismo de esa convención llamada «pintura».

En tercer lugar, el tema hace referencia a los años de posguerra, vagamente recordados a través de imágenes típicas de aquel período.

Estos tres aspectos se articulan en el todo del cuadro y conservan, por otra parte, su autonomía. El tono empleado es autobiográfico, de ahí su carácter subjetivo e íntimo, como memorizado.

Características:

1. Elementos iconográficos procedentes de las tres áreas temáticas citadas.
2. Gammas mínimas de color, fundamentalmente negro y grises.
3. Se rompen los límites de las tintas planas mediante esfumatos realizados con rayados de pluma.
4. Utilización frecuente del «tromp-l'oeil» para situar dentro de la convencionalidad del cuadro planos distintos de la imagen.

1974. LA SUBVERSIÓN DE LOS SIGNOS

Serie de siete cuadros de tamaño medio (145 × 120 cm) que intenta describir una posible línea en el ámbito del realismo crítico.

Este intento se plantea partiendo de la puesta en relación de ciertas imágenes de pintores que nada tienen que ver entre sí en principio y que son seleccionados en la medida que cada uno de ellos aborda el problema del realismo de forma propia.

Nuestra idea es efectuar asociaciones de forma dialéctica con el fin de desarrollar una determinada concepción de realismo crítico, al tiempo que hacemos referencia en cada obra a hechos concretos.

En esta ocasión hemos efectuado el paralelo entre dos artistas en cada cuadro, y esta relación la hemos evidenciado cara al espectador, incluyendo a grandes proporciones las firmas de estos pintores con el fin de huir de las lecturas epidérmicas que se detienen en lo que equivocadamente se ha tomado con frecuencia por un «puzzle» cultural.»¹

¹ Resumen de su labor pictórica aparecida en el Catálogo *Equipo Crónica*, Centro de Arte M-11, Sevilla, 1975, sin página.

16

2

Tendencias neoconcretas y tecnológicas

VASARELY: *Nota para un manifiesto* (1955)

«Estos con los hechos determinantes del pasado, que conectamos entre sí y que nos interesan entre tantos otros: la «plástica» triunfa sobre la anécdota (Manet); primera geometrización del mundo exterior (Cézanne); conquista del color puro (Matisse); estallido de la figuración (Picasso); la visión exterior se transforma en visión interior (Kandinsky); una tendencia de la pintura se diluye en la arquitectura, que se hace policroma (Mondrian); punto de partida de las grandes síntesis plásticas (Le Corbusier); nuevos alfabetos plásticos (Arp, Taeuber, Magnelli, Herbin); abandono del volumen por *«el espacio»* (Calder)... Se ha consolidado el deseo, en el pasado inmediato, de un conocimiento nuevo mediante la invención de la *«composición pura»* y la elección de la *unidad*, de la que hablamos más adelante. Paralelamente al ocaso de la técnica ancestral de la pintura, continúa la experimentación de *materiales nuevos* (aplicaciones químicas) y la adopción de *nuevos útiles* descubrimiento de la física... En la actualidad, caminamos hacia el total abandono de la rutina, la integración de la escultura y la conquista de las *«dimensiones superiores al plano»*.

Desde el principio, la abstracción simplifica y amplía sus elementos de composición. Muy pronto, la forma-color invade toda la superficie bidimensional, el cuadro-objeto se ofrece a esta metamorfosis que le conduce, por los caminos de la arquitectura, al universo espacial de la policromía. ●Sin embargo, ya se nos ha propuesto una solución extra-arquitectónica, y rompemos deliberadamente con la ley neoplástica. ●*«La composición pura»* es todavía una plástica plana en la que elementos rigurosamente abstractos, poco numerosos y expresados con escasos colores (mates o brillantes planos), poseen en toda la superficie la misma calidad plástica completa: *«Positiva-negativa»*. Pero, por efecto de perspectivas opuestas, esos elementos hacen surgir y desvanecerse sucesivamente una «sensación espacial» y con ella, la ilusión del movimiento y la duración. ●*«Forma y color se hacen uno»*. La forma no puede existir hasta que queda señalada por una cualidad coloreada. El color no es cualidad hasta que se delimita en forma. El trazo (dibujo, contorno) es una ficción que no pertenece sólo a una forma-color, sino a dos a la vez. No engendra las formas-colores, es el resultado de su encuentro. ●*«Dos formas-colores necesariamente contrastadas constituyen la «unidad plástica», por tanto, la «unidad» de la creación: eterna dualidad de todas las cosas, reconocidas al fin como inseparables.* Es el acoplamiento de la afirmación y la negación. Mensurable y no mensurable, la *unidad* es física y metafísica simultáneamente. Es la comprensión de la estructura material, matemática, del Universo, así como de su superestructura espiritual. La *unidad* es la esencia abstracta de lo *«bello»*, la primera forma de la sensibilidad. Concebida con arte, constituye la obra, equivalente poético del Mundo al que significa. El ejemplo más sencillo de unidad plástica es el cuadrado (o rectángulo), con su complemento *«contraste»* o bien *el plano bidimensional con su complemento «espacio circundante»*.

Tras estas sucintas explicaciones, proponemos la siguiente definición: *toda especulación creadora descansa sobre la línea recta (horizontal y vertical)*. Cuatro perpendiculares, al formar el cuadro, delimitan al plano, o dividen una parte del espacio. «*Enmarcar es crear algo nuevo y recrear todo el arte del pasado*». En la técnica plástica, considerablemente ampliada desde ahora, el plano continúa siendo el lugar de la primera concepción. El formato pequeño constituye, en composición pura, el punto de partida para una recreación de las múltiples funciones bidimensionales (gran formato, fresco, tapices, álbum de grabados). Pero ya descubrimos la nueva orientación. ●La «*Diapositiva*» será para la pintura lo que el disco es para la música: manejable, fiel, compleja, en otras palabras un documento, una herramienta de trabajo, una obra. Constituirá una nueva función transitoria entre la imagen fija y la futura imagen móvil. ●«*La pantalla es plana, pero al permitir el movimiento, también es espacio*». Por tanto no hay dos, sino cuatro dimensiones. El «movimiento-tiempo» ilusorio de la composición pura, se convierte en *movimiento real*, en la nueva dimensión ofrecida por la pantalla gracias a la unidad. El rombo, otro modo de expresar «la unidad cuadrado-plano» es igual al cuadrado + espacio + movimiento + duración. La elipse, otro modo de expresar la «unidad círculo-plano» es igual a círculo + espacio + movimiento + duración. ●La infinita gama de la expresión formal viene dada por otras innumerables unidades multiformes y multicolores. La «profundidad» no procura la escala relativa. Lo «lejano» condensa, lo «cercano» dilata, reaccionando así sobre la cualidad «Color-luz». Por tanto, no sólo poseemos la *herramienta*, sino también la *técnica*, y por último la *ciencia para intentar la aventura plástico-cinética*. La geometría (cuadrado, círculo, triángulo, etc.), la química (cadmio, cromo, cobalto, etc.) y la física (coordenadas, espectros, colorimetría, etc.) representan *constantes*. Las consideramos como cantidades, nuestra medida, nuestra sensibilidad, nuestro arte, las convertirán en cualidades. (No se trata aquí de la geometría «euclidiana» ni de la «einsteiniana», sino de la geometría propia del artista que funciona de maravilla sin conocimientos exactos). ●La animación de la Plástica se desarrolla en nuestros días de tres maneras diferentes: 1) Movimiento en una síntesis arquitectural, según la cual una obra plástica espacial y monumental es concebida de tal modo que, como consecuencia del desplazamiento del punto de vista del espectador, se operan en ella metamorfosis. 2) Objetos plásticos automáticos, los cuales —al tiempo que poseen una cualidad intrínseca— sirven fundamentalmente como medio de animación en el momento de filmar. Y por último, 3) El beneficio metódicamente dispensado al «dominio cinematográfico» por parte de la disciplina abstracta. Estamos en los albores de una época importante. «*Comienza la era de las proyecciones plásticas sobre pantallas planas y profundas, a la luz del día o en la oscuridad*».

El producto artístico se extiende desde «el agradable objeto utilitario» hasta «el Arte por el Arte», desde el «buen gusto» hasta lo «trascendente». El conjunto de las actividades plásticas se inscribe en una vasta perspectiva en desvanecido: artes decorativas; moda; publicidad y propaganda por medio de la imagen; decorados de las grandes manifestaciones de la industria, las fiestas, los deportes; decorados de espectáculos; modernas fábricas policromas; señalizaciones y urbanismo; documentales artísticos; museo recreador; edición de arte; síntesis de las Artes plásticas; búsqueda, por último, de la auténtica vanguardia. En tan diversas disciplinas, el acento personal no significa necesariamente autenticidad. Y por otra parte, en nuestra época, no estamos en condiciones de decidir sobre el carácter superior o menor de todas esas manifestaciones diferentes de las artes plásticas. Existen talentos en la retaguardia, así como insuficiencias en la vanguardia. Pero ni la obra valiosa; si es inmutable o retrógrada; ni la obra avanzada; si es mediocre; cuentan para la posteridad. ●El efecto que el producto artístico tiene sobre nosotros va (con diferencias de intensidad y de cualidad) desde el simple placer hasta el pasmo de lo Bello. Esas diversas sensaciones se producen en primer lugar en nuestro ser emotivo en el que engendran un sentimiento de bienestar o de drama. Con ello prácticamente se ha alcanzado al objetivo del Arte. El análisis, la comprensión de un lenguaje, dependen de nuestros conocimientos y de nuestro grado de cultura. Ya que únicamente son inteligibles las entidades del arte del pasado, ya que no todo el mundo puede estudiar en profundidad el Arte contemporáneo, más bien que su «comprensión» preconizamos su «presencia». Por ser la sensibilidad una facultad propia de lo humano, nuestros mensajes ciertamente

llegarán al común de los mortales por la vía natural de su receptividad emotiva. En efecto, no podemos abandonar indefinidamente el disfrute de la obra de arte tan sólo a la élite de los entendidos. El arte actual se encamina hacia formas generosas, recreables a placer; el arte de mañana será un tesoro común o no será. •Las tradiciones degeneran, las formas usuales de la pintura languidecen en vías sin salida. El tiempo juzga y elimina, la renovación parte de una ruptura y la manifestación de *lo auténtico* es discontinua e inesperada. Aunque doloroso, resulta indispensable abandonar valores antiguos para asegurarse la posesión de los nuevos. Ha cambiado nuestra condición; nuestra ética, nuestra estética deben cambiar a su vez. Si la idea de la obra plástica residía hasta aquí en la actividad artesanal y en el mito de la «pieza única», hoy en día hay que encontrarla en la concepción de una posibilidad de «re-creación, de multiplicación y de expansión». La inmensa difusión de la obra literaria o musical, ¿acaso va en detrimento de su unicidad y de su calidad? •La majestuosa cadena de la *imagen fija* en dos dimensiones se desarrolla desde Lascaux hasta los abstractos... el porvenir nos reserva la felicidad en la nueva belleza plástica que se mueve y conmueve»¹.

EUSEBIO SEMPERE

Manifiesto dado en el salón de «Realités Nouvelles» en París (1955)

El arte característico de cada época expresa un aspecto de la vida que el artista traspone en un alfabeto católico. Corrientemente el artista innueva instintivamente en una vía que otros pueden desarrollar hasta alturas insospechadas.

Los trabajos que nosotros exponemos este año en «Realités Nouvelles», intentan incorporar los problemas de la luz a la plástica moderna y de mostrar el posible desarrollo.

Deseamos aportar a la no —figuración nuevos elementos, no en lo concerniente a la forma en la estructura exterior pero convertirla en el interior por la formulación de nuevos problemas fundamentales. Una de las grandes conquistas de la pintura al principio del siglo XVII ha sido, aparte de la representación del movimiento, la traducción plástica de la luz. También reconocemos que se debe a Vinci los primeros pasos hacia la solución de los problemas del claroscuro gracias a su famoso «sfumato». Es Caravaggio quien aborda abiertamente la cuestión y con una pintura de anchas zonas de luz y de sombra consigue una gran victoria para el Barroco.

Nosotros hemos vuelto a tomar el problema de la luz, para ensanchar el horizonte de las posibilidades del arte no —figurativo—. En nuestros trabajos recientes el elemento esencial es la luz. Ella nace de la obra misma y llega al espectador con toda la fuerza de su presencia física, poetizada y materializada por planos simples y por materiales coloreados o transparentes.

En nuestros «relieves» se añade a la plástica:

- 1) «La profundidad gracias a la ayuda de varios planos superpuestos.
- 2) El movimiento, la luz proyectada establecido por sus alternancias en el tiempo, un diálogo poético entre los elementos que componen la obra.

Nosotros empleamos materiales que nos son aptos con medios mecánicos o automáticos que nos ofrece la técnica moderna.

Nuestros trabajos unen a la alegría de lo que es simple e ingenua, lo trágico que supone toda tentativa de creación artística con los medios limitados del hombre en lucha con la materia»².

¹ Reproducido en J. H. Ferrer: *Entretiens avec V. Vasarely*, París, Editions P. Belfond, 1969, pp. 145-8.

² Reproducido en I. Julián y A. Tapiés, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977, p. 148.

Manifiesto dado en París, mayo 1957, en el Café Le Rond-Point

CONTRA:

- Los salones «capillas»
- Los marchantes aprovechados
- Los premios organizados
- Las críticas superficiales.

— Cuando en nombre de una libertad plástica, de un arte nuevo se nos presenta un panorama deformado, equívoco, impuesto por circunstancias comerciales, políticas, religiosas, que han relegado al intelectual y al artista fuera de la vida, nosotros nos alzamos con la historia, con los días aún cálidos de las últimas revoluciones plásticas contra las maniobras monopolíticas de los marchantes y de las galerías de arte, contra los organismos oficiales destinados a la instrucción pública como los museos, los cuales regidos por el gusto particular de sus directores son transformados en panteones de curiosidad turística. Porque cuando las posibilidades de las artes plásticas estallan de vitalidad, la desorientación y las lamentaciones más pesimistas se propagan en Europa, desorientación y lamentaciones de un arte endiosado, kandinskiano, evasivo y personalista; porque cuando los acontecimientos mundiales nos conducen a fundamentos comunes universales, la crisis sobrevive con un carácter general, invadiendo todas nuestras actividades en tanto como hombres que como artistas.

Si las revoluciones impresionista, neo-impresionista, cubista, etc... se dieron como una razón y una solución plástica de su época, nuestra época nos exige su revolución como lógica continuación. Delante de un estado de múltiples divergencias, la coherencia de un sólido sistema constructivo es necesaria, nosotros no admitimos por ser destructivas las soluciones personales de paso; nosotros queremos consecuencias históricas, y no negativas.

Si hasta hace poco tiempo se ha utilizado el sistema áulico (sección del número de oro) en el interior de una lógica de compensación, correspondiente a una concepción universal de relaciones fijas, actualmente, la plástica, al mismo tiempo que la física, es su aventura espacial, se libera de la inexorabilidad de la horizontal (como soporte y lugar de caída en el espacio), al entrar en su propia y verdadera mecánica. Los movimientos suprematistas y neo-plasticistas, son los más próximos a nosotros. Las posibilidades de un mundo autónomo empiezan a manifestarse en todo su vigor; es la ley que se busca y no el desorden. El ser estético surge como una consecuencia cósmica, como una respuesta emocional a la ley, a través de la ley.

Circunstancias políticas asesinaron a los artistas que hicieron su revolución, factores comerciales, ahogan el ser estético en su cenagal desordenado de intereses, donde sólo flota un arte encorsetado de reminiscencias románticas, de argumentos literarios, táctiles, caligráficos que se apoyan sobre el naturalismo occidental de un mundo caótico. El arte que continúa su rápida ascensión, normal, siguiendo el ritmo de una conciencia más y más profunda de los conceptos geométricos, extraídos de su actualidad cultural y científica, este arte derrotado por la invasión de un arte informalista, de azar, correspondiente a la aspiración liberal de una burguesía que reverencia la sensibilidad, el gusto pasajero y frívolo, de una burguesía que ha enredado la palabra «belleza», hasta hacerla extraña a nuestros oídos e inadecuada a una estética verdadera. Como consecuencia, estalla la crisis, arrastrando al hombre en sus intereses esenciales más íntimos; estos momentos son pesados y cargados de sentido. Nosotros no podemos entender el hablar, ni de armisticios ni de soluciones momentáneas; es necesario una revolución, la más grande que jamás haya habido en toda la historia; es necesaria una toma de conciencia estética de la colectividad; es obligatoria una fórmula de salud universal cuando el hombre es devorado por el paisaje que él mismo ha creado.

Si hoy el mundo se encuentra destruido, incapaz de reconstruirse moralmente, es porque no se le ha permitido al arte ensayar nuevos lenguajes, ni pronunciarse sobre proyecciones religiosas, reeducacionales y políticas. Se ha prohibido, se ha censurado, el esfuerzo orientador del artista nuevo. No se ha permitido su intervención que habría sido posible, por medio

de *congresos mundiales*, por ejemplo. Será muy tarde cuando el contenido renovador del arte nuevo llegará por medio de los esfuerzos individuales, infinitos, y anárquicos, a expresar soluciones generales, profundas, exactas.

El artista no es ni más ni menos que la forma inicial y dramática de un tipo universal de hombre. *Una obra de arte es una solución política*. Cuando esta necesidad no exista, o cuando ella existe pero se manifiesta como ocurre en este momento, los pueblos no deberían tener artistas. *Desgraciados aquellos que, por inercia se dan en épocas en las cuales no se tiene necesidad de ellos. Entonces como hoy, existe este servidor degenerado de «pintor tallador», «pintor peinador», «decorador», de «pintor pastelero», de fotografía al final de los banquetes.*

Las culturas primitivas respondieron a las fuerzas naturales de un cosmos en acción directa sobre el hombre, con un arte que surgió como consecuencia de la protección sobrenatural del trabajo colectivo, de la adivinación de la conciencia social del producto artístico. El artista, hoy, no teniendo, confianza en sus propios medios de expresión, ha recurrido a estas culturas primitivas sorprendiendo por lo que hay en ellas de ciclópeo, de racial, de existencial, copia las máscaras y el ídolo, extrae la obra de su tiempo (en el cual la máquina fue creadora de energía), las recompone y las trans-figura, presentándonosla como un cadáver deformado y mudo. Usurpación del ser estético que se apoya sobre el hecho de que el nivel cultural del hombre se encuentra hoy totalmente retardado, con medios de instrucción artística tan impropios, que ahora se ve delante de los fenómenos del arte nuevo como un antropoide enfermo, probando de leer un termómetro que se le hubiese colocado bajo el brazo.

Hoy, el artista, entre las dos corrientes socio-política, comunismo y burguesía, que exigen servir a su causa, lucha por su independencia y por su significación histórica, porque es sólo del poder estético que emanan los poderes religiosos, políticos y morales. En este orden inalterable, jamás a la inversa, porque de la política y de la moral —de sus valores respectivos— no se llega jamás a la estética.

En esta circunstancia, nosotros acusamos la corrupción artística de nuestra época y hacemos también responsables a los marchantes, los intermediarios, las falsas exposiciones internacionales y los sistemas de concurso. *Al Salon de la Joven Pintura*, que tiene aún mayor responsabilidad, ya que están regidos por los agentes de una revolución social, hacemos también responsables *Los Premios*, como este de la Joven Pintura, impuestos y concedidos por puro interés particular a revistas de arte que tienen sus espacios tasados y que no tienen vergüenza de hacer esto público; nosotros acusamos las exposiciones de café que bajo una apariencia de libertad son tendenciosas y localistas; acusamos a los salones como el de Mayo y el de *Realités Nouvelles* que se desarrollan bajo un rígido control; acusamos ciertos críticos, que olvidan su papel, y se convierten en anunciadores y propagandistas de falso arte. *Acusamos a organismos como la UNESCO*, pasivo delante de los problemas culturales que se plantean en nuestra época.

*Por todo esto, hacemos una llamada a los artistas e intelectuales del mundo entero, a los aislados, a los solitarios, a los que se hayan ya unidos por los intereses de entidades comerciales de un orden que no importa cuál sea; hacemos una llamada a todos los que sientan la necesidad de una solución colectiva como base de la suya propia. Hacemos llamada a la unión para llegar a sólidos frentes para exigir a los organismos responsables la consideración de nuestros problemas y de nuestras necesidades que son los de nuestra cultura. Sólo podrán llegar grandes equipos de plásticos, de arquitectos, de escultores, de pintores de todos los países que inicien la empresa con un verdadero espíritu de colaboración»*¹.

¹ Reproducido en I. Julián y A. Tapiés: *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Ed. Icaria, 1977, pp. 150-53.

Doce reglas para un nueva academia (1957)

«Cómo un pintor abstracto célebre «establecería ciertas reglas concernientes a nuestro arte» a fin de «hacerlo puro».

El mal y el error en arte son los «procedimientos» y los «hechos» propios del arte. Los pecados y los sufrimientos del arte son siempre sus malos empeños y sus compromisos, sus realismos y sus expresionismos sin alma.

La vergüenza y la insignificancia del arte en América, durante las tres últimas décadas, se han debido a las explotaciones fáciles y las vulgarizaciones ávidas del arte llevadas a cabo por los propios artistas americanos. Los expresionistas del Ashcan y del Armory han mezclado su arte con el contacto del estercolero de la vida y con el mercado del arte. El Expresionismo social y surreal de los años treinta ha utilizado el arte «como una acción sobre el público», pero sobre todo consiguió que los propios artistas se expresaran, y los expresionistas abstractos de los años cuarenta y cincuenta, utilizando inicialmente el arte como una «auto-expresión», lograron influir en todo el mundo. En los años veinte, el boom de los negocios convirtió al artista marginado en un huérfano, pero la gran depresión de los años treinta dio fe del tierno compromiso del arte con el gobierno. Diez años después, el apasionado matrimonio del arte con los negocios y la guerra fue celebrado con Pepsi-Cola, cuando se realizaban en el mayor museo de arte americano torneos ceremoniales denominados «Artists for Victory». En la corriente de los años cincuenta ejércitos de retoños del arte se encaminaron a la escuela y a la escuela dominical, partiendo en cruzada en pro de la educación artística y la decoración religiosa.

Desde los «Artistas en favor del Basurero y del Desierto de polvo» hasta los «Artistas en favor de América primero y la Seguridad Social», los «Artistas en favor de la Acción en los Negocios, la Religión y la Educación el retrato del artista en la América del siglo XX está próximo a un personaje que recuerda al «Available Jones» de Al Capp, siempre disponible para todo el mundo, en todo momento, por no se sabe qué y a cualquier precio.

«Se ha roto el cristal», la torre de marfil ha sido sumergida por profesionales autodidactas, los muros de la academia han sido limpiados por aprendices primitivos y el sancta-sanctorum ha sido blasfemado por la Raza de los Fauves, los Bacchus de la Bauhaus y los samurais de la casa hundida.)

La concepción del arte «puro», «elevado», «noble», «libre», «liberal» e «ideal» ha sido siempre académica. La argumentación de los artistas libres o puros jamás se ha situado entre el arte y cualquier otra cosa, sino «entre el arte verdadero y el arte sometido a otros valores cualquiera, completamente diferentes.» «No hay dos artes, solamente hay uno.» «Ningún hombre puede consagrarse al arte verdadero sin haber explorado y rechazado el arte falso». La academia artística tanto sea según el ideal occidental como el oriental, ha tendido siempre a «corregir al artista», no a «clarificar al público».

La idea de «academia» de arte en el siglo XVII, de «estética» en el siglo XVIII, de «independencia» en el siglo XIX y de «pureza» en el XX, plantea siempre, en el curso de estos siglos, en Europa y en América, el mismo «punto de vista». El arte puro no puede ser definido sino como exclusivo, negativo, absoluto y fuera del tiempo. No es ni práctico, ni útil, ni relativo, ni aplicable o subordinado a cualquier otra cosa. El arte puro tiene su propio pensamiento, su propia historia y su propia tradición, su propia razón y su propia disciplina. Tiene su propia «integridad» y no supone la «integración» de alguien diferente en alguna cosa diferente.

El arte puro no es «un medio de ganarse la vida» ni «un modo de vivirla». El arte que es una cuestión de vida o muerte no puede ser un arte puro o libre. Un artista que consagra su vida al arte, impregna su arte de su vida y su vida de su arte. «El Arte es Arte y la Vida es Vida.»

La «tradición» del arte «fuera del tiempo», el arte purificado, el arte vaciado y desvinculado de todo sentido-al margen-del-arte y un museo de arte puro debería de excluir cualquier cosa que no fuera arte puro. La tradición artística se ofrece como un modelo antiguo y pre-

sente de lo que se ha cumplido y de lo que ya no se va a cumplir. La tradición muestra al artista lo que ya no se puede hacer. La «razón» en arte muestra lo que el arte no es. «La enseñanza más elevada para el artista debería ser «liberal», «libre» y consistir en «el estudio de la grandeza». «Enseñar y clarificar es la tarea de los hombres sabios y virtuosos.» «Ningún gran pintor ha aprendido jamás por sí mismo.» «Los artistas deben estudiar y estudiar para olvidar lo que han aprendido.» «El medio de saber consiste en olvidar.»

«El Guardia de la Verdadera Tradición en Arte» es la Academia de Bellas Artes: «para palicar ciertas reglas a nuestro arte y hacerlo puro». La regla primera y la cualidad absoluta del arte puro, y de la pintura que es el arte más elevado y más libre, es su pureza. Cuanto más utilidades, relaciones y «adiciones» precise una pintura tanto menos será pura. Cuanto más sustancial sea una obra de arte, cuanto más sobrecargada, peor será. «Más supone menos.»

Cuanto menos piense un artista en términos no-artísticos, menos explota los virtuosismos fáciles, comunes, será más artista. «Cuanto menos se imponga un artista en su pintura, tenderá a ser más puro y claro.» Cuanto menos esté expuesta una pintura a un público aleatorio, mejor será. «Menos supone más.»

Las Seis Tradiciones a estudiar son: 1) la imagen pura; 2) la perspectiva pura, la línea pura y la pincelada pura; 3) el paisaje puro; 4) el retrato puro; 5) la naturaleza muerta pura; 6) la forma pura, el color puro y la monocromía pura. «Estudia diez mil pinturas y avanza durante dos mil millas.» «Exteriormente, guárdate de cualquier relación e interiormente, prescinde de cualquier nostalgia en tu corazón.» «Los ancianos y los puros entre los ancianos duermen sin sueño y se levantan sin inquietud.»

Los Seis Cánones Generales y los Seis «Noes» que conviene retener son: 1) Ni Realismo, ni Existencialismo. «Cuando lo vulgar y el tópico dominan, el espíritu sucumbe.» 2) Ni Impresionismo. «El artista debe una vez por todas emanciparse de la servidumbre a la apariencia.» «El ojo es una amenaza para una visión clara.» 3) Ni Expresionismo, ni Surrealismo. «El mostrarse al desnudo», de manera autobiográfica o social, «resulta obsceno». 4) Ni Fauvismo, primitivismo o arte bruto. «El arte comienza por rechazar la naturaleza.» 5) Ni Constructivismo, escultura, plasticismo o artes gráficas. Ni collage, ni pasta, ni papel, ni arena o cordel. «La escultura es un ejercicio muy mecánico que provoca mucha transpiración que, al mezclarse con la arena, produce barro.» 6) Ni «trompe-l'oeil, ni decoración interior o arquitectura. La banalidad y la sensibilidad vulgar de estas actividades al margen de un arte libre e intelectualizado.

Las Doce Reglas Técnicas (o Cómo Definir los Doce Puntos que hay que Evitar) que se deben seguir son:

1. Ninguna textura. La textura es naturalista o mecánica y es de una calidad vulgar, especialmente la textura del color o el empaste. Trabajar la paleta con cuchillo, apuñalar los lienzos, frotar la pintura y otras técnicas de acción carecen de inteligencia y es preciso evitarlas. Ningún accidente, ningún automatismo.

2. Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía. La escritura de la mano, el trabajo de la mano y los movimientos bruscos de la mano son personales y de un gusto pobre. Ninguna firma, ninguna marca de fábrica. «La huella del pincel debe ser invisible.» «Jamás se debería permitir que la influencia de los genios malignos se posesionaran del pincel.»

3. Ningún esbozo, ningún dibujo. Todo, dónde comenzar y dónde acabar, debe ser pensado previamente. «En pintura, la idea debe existir en el pensamiento antes de que se coja el pincel.» Ninguna línea, ningún trazo. «Los locos ven trazos y por ello los pintan.» Una línea es una figura, un «cuadrado es un rostro». Ninguna sombra, ningún rayado.

4. Ninguna forma. «Lo que hay de más puro carece de forma.» Ninguna figura, ni en primer, ni en último plano. Ningún volumen, ninguna masa, cilindro, esfera o cono, o cubo o boogie-woogie. Ningún arrastre, ningún impulso. «Ninguna forma, ninguna substancia.»

5. Ningún dibujo preparatorio. «El dibujo está en todas partes.»

6. Ningún color. «El color ciego.» «Los colores son una expresión de la apariencia y por consiguiente solamente de la superficie y constituyen un embellecimiento que distrae». Los colores son bárbaros, inestables, sugieren la vida, «no pueden ser completamente con-

trolados» y «deberían ser ocultados». Nada de blanco. «El blanco es un color y todos los colores.» El blanco es «antiséptico y no artístico, apropiado y agradable para los aparatos domésticos, y en absoluto el medio de expresar la verdad y la belleza». Blanco sobre blanco, «constituye una transición del color a la luz» y «una pantalla para la proyección de la luz» e imágenes «animadas».

7. Ninguna luz. Ninguna luz viva o directa en o sobre la pintura. Un pálido fin de atardecer, un crepúsculo sin reflejo es mejor mirarlos a fuera. Ningún claro-oscuro «la realidad maloliente de los artesanos, mendigos, borrachos en harapos y arrugados».

8. Nada de espacio. El espacio debe ser vacío, no debe ser proyectado y no debe ser plano. «La pintura debe estar detrás del cuadrado del cuadro.» El cuadro debe aislar y proteger la pintrua del entorno. No se deben ver divisiones del espacio en el interior de la pintura.

9. Nada de tiempo. «El tiempo del reloj y el tiempo del hombre son inconsecuentes.» «No hay antiguo, ni moderno, no hay pasado, ni futuro, en arte. Una obra de arte está siempre presente.» El presente es el futuro del pasado, no el pasado del futuro.

10. Ninguna dimensión, ninguna escala. La amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con una dimensión física. Las grandes dimensiones son agresivas, positivistas, inmoderadas, venales y carentes de gracia.

11. Ningún movimiento. «Todo está en movimiento. El arte debe ser inmóvil.»

12. Ningún objeto, ningún sujeto, ninguna materia. Ningún símbolo, imagen o símbolo. Ni placer, ni pena. Nada de trabajo indiferente o indiferencia sin trabajo. Nada de ajedrez. Las reglamentaciones suplementarias son:

Ningún caballete, ninguna paleta. Banquetas bajas, planas, robustas, son las que necesitan. Los pinceles deben ser nuevos, adecuados, chatos, iguales, de una pulgada de largo, y duros. «Si el corazón es recto, el pincel es firme.» Ningún ruido. «El pincel debe pasar sobre la superficie ligeramente y dulcemente» y tranquilamente. Ninguna engomadura o raspadura. La pintura debe ser permanente, libre de impurezas, mezclada y conservada en tarritos. El perfume debe ser un perfume «de esencia pura de trementina, no adulterada, y destilada al fresco». «El engrudo debe ser también tan adecuado y claro como sea posible.» El lienzo es mejor que la seda o el papel, el lino mejor que el algodón. El aprestado debe realizarse sin brillo. El barniz reverbera y se halla en relación con la movilidad del entorno. «Un cuadro está acabado cuando todas las huellas de los medios empleados para terminarlo han desaparecido.»

El taller para un arte puro debe poseer «techo impermeable a la lluvia» y debe tener veinticinco pies de ancho por treinta pies de largo, con un espacio suplementario para el almacén y el lavadero. Las pinturas deben estar almacenadas más lejos y no se debe estar siempre contemplándolas. El techo debe estar a doce pies de alto. El taller debe estar separado de la parte habitable de la casa «lejos de las obligaciones del concubinato y del matrimonio».

Una sección dedicada al arte puro debe estar separada del resto de la escuela.

El artista puro debe tener un espíritu puro, «libre de toda pasión, de mala voluntad y de ilusión».

El artista puro no tiene necesidad de sentarse con las piernas cruzadas.»¹

¹ Texto leído en el 45 congreso anual del College Art Association, en el Institute of Art de Detroit, el 26 de enero de 1957, tomado de *Art Press*, mai-juin (1973). Puede encontrarse más resumida, junto a otros escritos, en «Escritos de Ad Reinhardt», *Guadalimar*, n.º 26, 1977, pp. 55-60.

GRUPO DE INVESTIGACION DE ARTE VISUAL: *Manifiestos* (1961, 1963).

TRANSFORMAR LA SITUACIÓN ACTUAL DEL ARTE PLÁSTICO (1963)

El Grupo de Investigación de Arte Visual os invita a desmitificar el fenómeno artístico, a unir esfuerzos para clarificar la situación y establecer nuevas bases de apreciación.

El Grupo de Investigación de Arte Visual está formado por pintores que consagran sus esfuerzos a la investigación continua y la realización visual de los datos primarios con vistas a alejar el arte plástico de los convencionalismos.

El Grupo de Investigación de Arte Visual considera útil dar a conocer su punto de vista, aunque éste no sea definitivo y reclame ulteriores análisis y otras confrontaciones.

Proposiciones generales del grupo de investigación de arte visual:

RELACIÓN ARTISTA-SOCIEDAD

Esta relación se basa actualmente en:

- El artista único y aislado.
- El culto a la personalidad.
- El mito de la creación.
- Las concepciones estéticas o antiestéticas sobrevaloradas.

La elaboración para la élite.

La producción de obras únicas.

La dependencia del mercado del arte.

1. *Proposiciones para transformar esta relación*

Despojar la concepción y la realización de la obra de toda mixtificación y reducirlas a una simple actividad del hombre.

Buscar nuevos medios de contacto del público con las obras producidas.

Eliminar la categoría «obra de arte» y sus mitos.

Desarrollar nuevas apreciaciones.

Crear obras multiplicables.

Buscar nuevas categorías

RELACIÓN OBRA-VISTA

Esta relación se basa actualmente en:

La vista considerada como intermediaria.

Las sollicitaciones extravisuales (subjetivas o racionales).

La dependencia de la vista de un nivel cultural y estético.

2. *Proposiciones para transformar esta relación*

Eliminar totalmente los valores intrínsecos de la forma estable y reconocible, ya sea:

La forma que idealiza la naturaleza (arte clásico).

La forma que representa la naturaleza (arte naturalista).

La forma que sintetiza la naturaleza (arte cubista).

La forma geometrizable (arte abstracto constructivista).

La forma racionalizada (arte concreto).

VALORES PLÁSTICOS TRADICIONALES

Estos valores se basan actualmente en la obra:

- única,
- estable,
- definitiva,
- subjetiva,
- obediente a leyes estéticas o antiestéticas.

3. *Proposiciones para transformar estos valores*

Limitar la obra a una situación estrictamente visual.

Establecer una relación más precisa entre la obra y la vista humana.

Anonimato y homogeneidad de la forma y de las relaciones entre las formas.

Utilizar la inestabilidad visual y el tiempo de la percepción.

Buscar la OBRA NO DEFINITIVA, pero sí exacta, precisa y deseada.

Desplazar el interés hacia las situaciones visuales nue-

de realización más allá del cuadro y la escultura.

Liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de la apreciación engendradas por el esteticismo tradicional, creando una nueva situación artista-sociedad.

La forma libre (arte abstracto informalista, *tachisme*), etc.

Eliminar las relaciones arbitrarias entre las formas (relación de dimensiones, de ubicaciones, de colores, de significados, de profundidades, etc.).

Desplazar la función habitual de la vista (toma de conciencia a través de la forma y sus relaciones) hacia una nueva situación visual basada en el campo de la visión periférica y la *inestabilidad*.

Crear un tiempo de apreciación basado en una relación entre la vista y la obra que transforme la cualidad habitual del tiempo.

vas y variables basadas en los resultados constantes de la relación obra-vida.

Ratificar la existencia de fenómenos indeterminados en la estructura y la realidad visual de la obra, y a partir de ahí concebir posibilidades nuevas que abran un nuevo campo de investigaciones.

García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino; Stein, Yvaral del GRUPO DE INVESTIGACION DE ARTE VISUAL.

París, 25 de octubre de 1961 ¹.

BASTA DE MIXTIFICACIONES (1961)

Se ha inaugurado la II Bienal de París; el Grupo de Investigación de Arte Visual.

SEÑALA:

- 1.º La banalidad y uniformidad de las obras expuestas.
- 2.º La lamentable situación de dependencia de la «Joven Generación».
- 3.º La sumisión absoluta de la «Joven Pintura» a los pintores consagrados. (Esperamos que se trate solamente de una crisis de crecimiento.)
- 4.º La inconsecuencia y la inconsciencia de los expositores y organizadores con respecto a los caracteres reales de la vida en que está inmerso el hombre de nuestro tiempo.

HACE CONSTAR:

- 1.º La falsificación flagrante de lo que fue un acto de rebelión, actualmente fosilizado en una repetición continua.
- 2.º La consagración oficial e interesada de tendencias hoy día desvitalizadas.
- 3.º Que no se ha hecho nada por informar al público de *todas* las preocupaciones del arte actual.
- 4.º Que ya en su segundo año de existencia la Bienal de París está encerrada en una fórmula comparable a la de los salones anodinos (*Salon d'Automne*, *Salon de Mai*, *Comparaisons*, *Réalités Nouvelles*).

¹ Tomado de *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, Milán, Electra, 1975, sin página.

5.º Que a partir de ahora la única salida lógica de la corriente oficializada del arte será el Gesto Soberbio de los Neodadaístas (el más reciente es el envío a la exposición «Nueva Tendencia» de Zagreb de una lata de conserva etiquetada en cinco idiomas «Mierda de artista, peso neto 200 gramos»).

AFIRMA:

1.º Que pintores jóvenes de numerosos países tienen preocupaciones nuevas que no son las que nos ofrece la Bienal.

2.º La idea del artista único e inspirado es anacrónica.

3.º La realidad plástica debe dejar de situarse en su integridad en un momento efímero como es:

a) El momento de la realización de la obra o su propia realidad.

b) El momento de la emoción del espectador.

4.º La obra estable, única, definitiva, irremplazable, va en contra de la evolución de nuestra época.

5.º Que debe cesar la producción en exclusiva para:

la vista cultivada,
la vista sensible,
la vista intelectual,
la vista esteta,
la vista diletante.

LA VISTA HUMANA es nuestro punto de partida.

6.º La realidad plástica debe situarse en la relación existente entre el objeto y la vista humana.

7.º La búsqueda de la obra definitiva, pero precisa, exacta y voluntaria

8.º La relación entre la obra y la vista humana crea *ella misma* situaciones visuales nuevas y la obra no existe si no es en esa relación.

9.º Cada obra debe tener una parte de posibles y una estabilidad que provoque mutaciones visuales después de su terminación.

10. La forma, considerada hasta ahora como valor en sí y utilizada con sus características particulares, pasa a ser un elemento anónimo.

11. La relación entre los elementos adquiere así una homogeneidad capaz de crear estructuras inestables, solamente percibidas en el campo de la visión periférica.

El grupo de investigación de arte visual afirma, asimismo,

que, a despecho de la II Bienal de París, el fenómeno artístico comienza a salir de sus limitaciones (estética tradicional, creación individual), y que, al igual que las nuevas corrientes del pensamiento, se apoya en bases nuevas.

Nos interesan directamente preocupaciones tales como: física de la visión, nuevo método de aproximación, posibilidad combinatoria, estadísticas, probabilidades, etc.

París, septiembre de 1961.

Grupo de Investigación de Arte Visual, 9, rue Beautreillis, París-4.^e 1.

¹ Tomado de *Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960-1968*, Milán, Electra, 1975, sin página.

El Grupo de Investigación de Arte Visual repite:

BASTA DE MIXTIFICACIONES (1963)

El Grupo de Investigación de Arte Visual desea expresar su profunda inquietud, su desconcierto, sus interrogaciones, un poco su cansancio y su disgusto.

Disgusto ante una situación que, aunque cambiando de aspecto, se sigue prolongando (último aspecto hasta la fecha: «El grito de un arte vital»).

Situación que sigue manteniendo una complaciente consideración frente a la obra de arte, el artista único, el mito de la creación y lo que ahora parece ser la moda: los grupos, considerados como superindividuos.

Situación a la que nos sentimos ligados, con las contradicciones que ello encierra.

Es inútil hablar de integración de las artes.

Es inútil hablar de lugares poéticos.

Es inútil hablar de una fórmula de arte nueva.

Es inútil dar los gritos que los otros no dan.

El circuito del arte actual sigue estando cerrado.

Se puede hablar todo lo que se quiera de la estética, de la sensibilidad, de la cibernética, de la brutalidad, del testimonio, de la supervivencia de la especie, etc.

Siempre se está al mismo nivel.

Hace falta una APERTURA, salir de ese círculo vicioso que es el arte actual.

El arte actual no es más que un *bluff* formidable. Una mixtificación diversamente interesada en torno a un simple hacer al que se denomina «creación artística».

El divorcio entre esa «creación artística» y el gran público es una realidad evidente.

El público está a mil kilómetros de las manifestaciones artísticas, incluso de las llamadas de vanguardia.

Si hay una preocupación social en el arte actual, tendrá que tener en cuenta a esa realidad harto social que es el espectador.

Dentro de lo limitado de nuestras posibilidades, nosotros queremos sacar al espectador de su apática dependencia, que le hace aceptar de una manera pasiva no sólo lo que se le impone como arte, sino todo un sistema de vida.

Esa apática dependencia está cuidadosamente alimentada por toda una literatura en la que los especialistas en arte, para justificar su papel de intermediarios entre la obra y el público, ejercen de iniciados y crean un absoluto complejo de inferioridad en el espectador.

Esa literatura encuentra un cómplice voluntario o involuntario en la mayoría de los artistas, que se sienten en una situación profética y privilegiada, creando obras únicas y definitivas.

El abandono del carácter cerrado y definitivo de las obras tradicionales (con o sin grito) es, por una parte, la impugnación del acto creador sobrevalorado, y, por otra parte, un primer paso hacia la revalorización de un espectador siempre sometido a una contemplación condicionada por su nivel de cultura, de información, de apreciación estética, etc.

Nosotros consideramos al espectador como un ser capaz de reaccionar. Capaz de reaccionar con sus facultades normales de percepción.

He ahí nuestra vía.

Nosotros proponemos ocuparle en una acción que libere sus cualidades positivas en un clima de comunicación y de interacción.

Nuestro laberinto no es más que una primera experiencia deliberadamente dirigida a la eliminación de la distancia que hay entre el espectador y la obra.

Cuanto más se desvance esa distancia, más se desvanecen el interés de la obra en sí y la importancia de la personalidad de su realizador. E igualmente la importancia de toda esa superestructura en torno a la «creación» que es lo que hoy domina en el arte.

Nosotros queremos interesar al espectador, sacarle de sus inhibiciones, relajarle.

Queremos hacerle participar.

Queremos ponerle en una situación que él desate y transforme.

Queremos que sea consciente de su participación.

Queremos que se oriente hacia una interacción con otros espectadores.
Queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y de acción.
Un espectador consciente de su capacidad de acción y harto de tantos abusos y mixtificaciones podrá llevar a cabo él solo la verdadera «revolución del arte». Pondrá en práctica las consignas:

PROHIBIDO NO PARTICIPAR.

PROHIBIDO NO TOCAR.

PROHIBIDO NO ROMPER.

París, octubre de 1963.

Grupo de Investigación de Arte Visual.

(El Grupo de Investigación de Arte Visual forma parte del movimiento internacional *N. T. recherche continue*.)¹

F. STELLA Y D. JUDD: *¿Nuevo nihilismo o nuevo arte?* (1964)

GLASER.—¿Cree usted que no hay relación entre usted y Mondrián?

STELLA.—Hay relaciones evidentes. Siempre se tiene relación con algo. Yo tengo relación con la pintura más geométrica, o más simple, pero la motivación no tiene nada que ver con esa clase de pintura geométrica europea. Creo que el término de comparación obvio para mi obra sería Vasarely, y no sé de nada que me guste menos.

G.—¿Vasarely?

S.—Bueno, en mi obra hay menos ilusionismo que en Vasarely, pero es un hecho que el Groupe de Recherche d'Art Visuel había pintado todos los esquemas antes que yo, todos los diseños básicos que hay en mi pintura, no de la misma manera que yo, pero los esquemas de los bocetos que yo hacía para mis cuadros se encuentran en obras de Vasarely y de ese grupo en Francia durante los últimos siete u ocho años. Yo ni siquiera lo sabía, y a pesar de que ellos empleaban esas ideas, esos esquemas básicos, aun así no tiene nada que ver con mi pintura. A mí toda esa pintura geométrica europea que es un especie de escuela post Max Bill, algo así como una curiosidad, me parece muy aburrida.

JUDD.—Hay un abismo entre esas obras y otras obras actuales de los Estados Unidos, a pesar de la semejanza de los esquemas o lo que sea. La propia escala es una de las cosas que hay que subrayar. La obra de Vasarely

tiene una escala menor, y mucho de la composición y de las notas que tenía la pintura geométrica europea de los años veinte y treinta. Vasarely forma parte de una evolución continuada desde los años treinta, y él mismo la estaba haciendo entonces.

S.—Lo otro es que los pintores geométricos europeos realmente persiguen lo que yo llamo pintura relacional. La base de toda su idea es el equilibrio. Se hace una cosa en una esquina y se equilibra con algo en la otra esquina. Ahora a la «nueva pintura» se la califica de simétrica. Ken Noland ha puesto las cosas en el centro y yo me sirvo de un esquema simétrico, pero usamos la simetría de distinta forma. No es relacional. Dentro de la pintura americana más reciente pretendemos poner la cosa en el centro y simétrica, pero únicamente para lograr una clase de fuerza, para meter la cosa en la tela. El factor de equilibrio no es importante. No intentamos andar maniobrando con todo.

G.—¿Qué es esa «cosa» que meten en la tela?

S.—Supongo que habría que definirla como la imagen, o la imagen o el esquema. Ken Noland emplearía círculos concéntricos; querría ponerlos en el medio porque es la manera más fácil de meterlos, y él quiere tenerlos ahí delante, sobre la superficie de la tela. Si se está así de preocupado por la superficie, por fuerza se encontrará en la simetría el me-

¹ Tomado de *Groupe de Recherche d'Art Visuel, 1960-1968*, Milán, Electra, 1975, sin página.

dio más natural. En cuanto se usa cualquier tipo de colocación relacional por simetría se mete uno en un tipo terrible de detallismo, que es precisamente lo que ahora quieren rehuir la mayoría de los pintores. Si continuamente se están haciendo esos equilibrios delicados, parece que eso plantea demasiados problemas; llega a ser poco serio.

G.—Un artista que trabaja en la línea de ustedes ha dicho que para él la simetría es extraordinariamente sensual; en cambio, yo he oído comentar que la simetría es muy austera. ¿Ustedes intentan crear un efecto sensual o austero? ¿Tiene esto que ver con sus superficies?

J.—No, yo no creo que mi obra sea ni lo uno ni lo otro. A mí me interesa la concisión, pero no creo que tenga ninguna relación con la simetría.

S.—En realidad, tu obra es verdaderamente simétrica, ¿Cómo lo vas a evitar si partes de cajas? Lo único que recuerdo que lleve algo de asimetría es una caja de donde se ha eliminado uno de los planos (...).

J.—Pero yo no tengo ideas en cuanto a la simetría. Mis cosas son simétricas porque, como tú has dicho, quería librarme de efectos compositivos, y la manera obvia de hacerlo es la simetría.

G.—¿Por qué quiere usted rehuir los efectos compositivos?

J.—Porque esos efectos tienden a arrastrar consigo todas las estructuras, valores, sentimientos de toda la tradición europea. Por mí todo eso podría irse por el sumidero. Cuando Vasarely mete efectos ópticos dentro de los cuadrados, nunca le parecen bastantes, y necesita, por lo menos, tres o cuatro cuadrados, ladeados, inclinados unos dentro de otros, y todos colocados. Eso viene a dar cinco veces más composición y prestidigitación de lo que le hace falta.

G.—¿Es demasiado recargado?

J.—Lo es cuando se trata de alguien como Larry Poons. La composición de Vasarely tiene el efecto de orden y calidad que tenía la pintura tradicional europea, cosa que yo encuentro bastante censurable... Lo censurable no es que Vasarely sea recargado, sino que en su multiplicidad hay una cierta estructura que tiene unas notas que a mí no me gustan.

G.—¿Qué notas?

J.—Las notas del arte europeo hasta ahora. Son innumerables y complejas, pero la mane-

ra de decirlo fundamentalmente es que están ligadas a una filosofía..., al racionalismo, a la filosofía racionalista.

G.—¿Descartes?

J.—Sí.

G.—¿Y usted quiere decir que su obra está al margen del racionalismo?

J.—Sí. Todo arte se basa en sistemas contruidos de antemano, sistemas *a priori*; expresan un cierto tipo de pensamiento y lógica que hoy día está bastante desacreditado como manera de averiguar cómo es el mundo.

G.—¿Desacreditado por quién? ¿Por los empiristas?

J.—Por los científicos, tanto filósofos como científicos.

G.—¿Qué alternativa a un sistema racionalista hay en su método? A menudo se dice que su obra es preconcebida, que la planifica usted antes de realizarla. ¿Eso no es un método racionalista?

J.—No necesariamente. Es mucho menor. Cuando se proyecta según se va trabajando, o se proyecta de antemano, es un problema mucho menor que la naturaleza de la obra. *Lo que* se quiere expresar es mucho mayor que el *cómo* se puede llevar a cabo. Larry Poons va determinando un poco los puntos sobre la marcha; establece un esquema de antemano y también hace cambios sobre la marcha. Es obvio que yo no puedo hacer muchos cambios, aunque hago lo que puedo cuando me atasco.

G.—En otras palabras, podría referirse usted a una posición antirracionalista previa al momento en que realmente se empieza a hacer la obra de arte.

J.—Yo la hago por una cualidad que *a mí* me parece interesante y más o menos auténtica. Y la cualidad que interviene en el tipo de composición de Vasarely no es auténtica para mí.

G.—¿Podría usted concretar cómo su propia obra refleja un punto de vista antirracionalista?

J.—Las partes no son relacionales.

G.—¿Si no hay nada que relacionar, entonces no se le puede aplicar la racionalidad porque eso está ahí sin más?

J.—Sí.

G.—Entonces es casi una abdicación del pensamiento lógico.

J.—Yo no tengo nada en contra de utilizar alguna clase de lógica. Eso es sencillo. Pero

cuando se empieza a relacionar partes, en primer lugar, es partir del supuesto de que se tiene una vaga totalidad —el rectángulo de la tela— y partes definidas, lo cual es trastocarlo toda, porque habría que tener una *totalidad* definida y quizá no tener partes, o muy pocas. Las partes son siempre más importantes que el todo.

G.—¿Y ustedes quieren que el todo sea más importante que las partes?

J.—Sí. La cosa es el todo. El gran problema está en mantener el sentido de la cosa entera.

G.—¿Significaría eso que tratan ustedes de destruir la pintura?

S.—Es que no se puede dar marcha atrás. No es cuestión de destruir nada. Si una cosa está agotada, hecha, acabada, ¿qué sentido tiene dedicarse a ella?

J.—Crecer o morir.

G.—¿Sugiere usted que ya no hay más soluciones para los problemas que existen en la pintura, o que ya no hay más problemas?

S.—A mí me parece que tenemos problemas. Cuando Morris Louis expuso en mil novecientos cincuenta y ocho, todo el mundo (*Art News*, Tom Hess) desechó su obra diciendo que era poco sólida, meramente decorativa. Siguen haciéndolo. El caso de Louis es realmente interesante. En todos los sentidos tendría instintivamente al expresionismo abstracto, y estaba terriblemente metido en todo eso, pero también sentía que tenía que moverse. Yo discuto siempre con la gente que quiere conservar los viejos valores de la pintura, los valores humanistas que encuentran siempre en la tela. Si les acorralas, siempre acaban afirmando que hay algo más aparte de la pintura sobre la tela. Mi pintura se basa en que lo único que *hay* ahí es lo que se ve. Realmente, es un objeto. Toda pintura es un objeto, y si te metes lo suficientemente en esto al final tienes que enfrentarte con la objetualidad de lo que está haciendo. Estás haciendo una cosa. De todo eso hay que partir. Si la pintura fuera lo bastante escueta, lo bastante exacta o lo bastante lograda, no habría más que hacer sino mirarla. Yo lo único que quiero que se saque de mi pintura, y lo único que yo saco de ella, es el que se pueda ver la idea entera sin confusión... Lo que se ve es lo que se ve.

G.—Pero eso no deja mucho detrás, ¿no?

S.—Yo no sé qué otra cosa hay. Realmente

es algo que se pueda obtener una sensación visual placentera, o algo que merezca la pena mirar, o agradable, que se pueda hacer algo que merezca la pena mirar (...).

G.—Parecen ustedes ir en pos de una economía de medios, más que tratar de huir del sentimentalismo. ¿Es más bien eso?

S.—Sí, pero es un poco terrible eso de la «economía de medios». No sé por qué, pero me molesta. Yo no me esfuerzo por ser económico. Es difícil explicar qué es exactamente lo que me motiva, pero no creo que a nadie le motive la reducción. Será bonito que fuera así, pero en realidad lo que a mí me motiva es el deseo de hacer algo, y me aplico a eso de la manera que me parece mejor.

J.—Te estás librando de las cosas que se pensaba que eran esenciales para el arte. Pero esa reducción es únicamente accidental. Yo me opongo a todo eso de la reducción, porque únicamente es reducción de lo que alguien no quiere. Si mi obra es reduccionista es porque no tiene los elementos que la gente cree que tendrían que estar. Pero tiene otros elementos que me gustan a mí. Tomemos otra vez el caso de Noland. Se puede pensar en las cosas que no hay en sus cuadros, pero hay toda una serie de cosas que *sí* tienen y que antes no tenía la pintura. ¿Por qué ha de ser necesariamente una reducción? (...)

G.—¿Está usted sugiriendo un arte sin sentimiento?

J.—No, me entiende usted mal. Lo que yo digo es que eso es sólo una clase de sentimiento..., sentimiento pictórico.

S.—Tomemos pictórico simplemente en el sentido de expresionismo abstracto, por hacerlo más fácil. Es evidente que aquellos pintores estaban comprometidos con lo que hacían como lo hacían, y ahora en lo que hace Don, y creo que en lo que hago yo, gran parte del esfuerzo se dirige al fin. Nosotros creemos que podemos encontrar el fin, y que una pintura puede estar acabada. Los expresionistas abstractos siempre sintieron que lo de que una pintura estuviera acabada era muy problemático. Nosotros estaríamos más dispuestos a decir que nuestros cuadros estaban acabados y decir, bueno, será un fracaso o no, en vez de decir, bueno, es que a lo mejor no está del todo acabado.

G.—Está usted diciendo que el cuadro está casi completamente conceptualizado antes de

ser hecho, que se puede trazar mentalmente un diagrama y ponerlo sobre la tela. ¿Quizá habría que verbalizar simplemente esa imagen y darle eso al público en vez de darle el cuadro?

S.—Un diagrama no es cuadro; es así de simple. Yo puedo hacer un cuadro a partir de un diagrama, pero ¿puede usted? ¿Puede el público? Puede sencillamente seguir siendo un diagrama si eso es todo lo que hago, o si es una verbalización puede quedarse en verbalización sin más. Clement Greenberg hablaba de las ideas o posibilidades de pintura, creo que en el artículo *After Abstract Expressionism* [1962], y reconocía que una tela en blanco es una idea para un cuadro. Podría no ser una buena idea, pero ciertamente es válida. Yves Klein hizo la galería vacía. Vendía

aire, y eso era un arte conceptualizado, me imagino.

G.—*Reductio ad absurdum*.

S.—Pero no lo bastante absurdo, sin embargo.

J.—Incluso aunque se pueda planificar la cosa totalmente por adelantado, aun así no se sabe cómo es hasta que la tiene delante. Puede resultar que estabas totalmente equivocado después de que te has tomado todo el trabajo de construir lo que sea.

S.—Sí, y eso es también lo que quieres hacer. En realidad quieres verlo. Eso es lo que te motiva para hacerlo antes que nada, ver qué aspecto va a tener.

J.—Se podría estar pensándolo eternamente en toda clase de versiones, pero no es nada hasta que se ha hecho visible.¹

R. MORRIS:

Notas sobre la escultura (1966)

PARTE I...

Si la pintura ha buscado acercarse al objeto, también con tesón ha buscado el desmaterializarse ella misma en el camino. Tienen que establecerse distinciones más claras entre naturaleza esencialmente táctil de la escultura y las sensibilidades ópticas implicadas en la pintura.

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 mejor no-imagen, que empleó como por su uso literal de los materiales. El, Rodchenko y otros constructivistas refutaron la observación de Apollinaire consistente en que «una estructura se convierte en arquitectura y no en escultura cuando sus elementos ya no resultan justificables por su naturaleza». Al menos los primeros trabajos de Tatlin y otros constructivistas no hacían referencias ni a la figura ni a la arquitectura. En años posteriores, Gabo, y en menor grado Pevsner y Vantongerloo, perpetuaron el ideal constructivista de una escultura no imaginista independiente de la arquitectura. Tal autonomía no se mantuvo en la obra del más grande escultor americano, el David Smith maduro. Existe hoy una reaserción de lo no-imaginista como una condición esencial; aunque, de paso, debe notarse que tal condición se ha debilitado en gran cantidad de trabajos que, aun manteniendo lo no-imaginista, se concentran en lo muy decorativo, lo precioso o lo gigantesco. No hay nada inherentemente malo a estas cualidades; cada una de ellas ofrece una experiencia concreta. Pero no parecen experiencias relevantes para la escultura dado que desequilibran relaciones plásticas complejas hasta tal punto que el observador se concentra solamente en estas cualidades, en obras por otro lado no imaginistas.

El relieve ha sido siempre aceptado como un modo viable; pero no puede seguir siendo hoy aceptado como legítimo. 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. Más aún, un objeto que cuelga de la pared no se enfrenta a la gravedad; simplemente la resiste con timidez. Una de las condiciones de conocimiento de un objeto es la que proporcio-

¹ Entrevista radiada, febrero de 1964, aparecida en *Art News*, septiembre de 1966, y en G. Battcock, *Minimal Art. A critical anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, págs. 149-150, 157-158, 159 y 161-162.

na 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.

El color, tal como ha sido establecido en pintura por Olitski y Louis principalmente, es una cualidad en modo alguno sometida a formas estables. Michael Fried ha indicado que uno de sus mayores esfuerzos ha sido, en efecto, el de liberar el color de la forma dibujada. Esto lo han conseguido mediante la enervación del dibujo (Louis) o bien su total eliminación (el último Olitski), estableciendo por tanto una autonomía del color que sólo fue indicada por Pollock. Esta transcendencia del color sobre la forma en pintura es citada aquí porque demuestra que es el elemento más óptico en un medio óptico. Es esta naturaleza esencialmente óptica, inmaterial, i-limitable y a-táctil del color lo que lo hace incoherente con la naturaleza física de la escultura. Las cualidades de escala, proporción, forma, y masa son físicas. Cada una de estas cualidades se hace visible mediante su adecuación a una masa resistente y literal. El color no tiene esta característica. Es aditivo. Obviamente, las cosas existen como cosas con colores. La objeción se dirige contra el uso del color que subraya lo óptico, y al hacerlo, subvierte lo físico. Los tonos más neutros, que apenas llaman la atención sobre sí mismo, permiten un máximo de concentración en las decisiones físicas esenciales que informan las obras escultóricas. En último término, la consideración de la naturaleza de las superficies escultóricas es la consideración de la luz, el elemento físico más mínimo, pero tan actual como el espacio mismo. Porque, al revés que la pintura que se sitúa siempre en el nivel óptico, la escultura experimenta cambios por la incidencia de la luz. David Smith en sus obras «Cubi» ha sido uno de los pocos que han encarado las superficies escultóricas en términos de luz. Mondrian, por su parte, llegó a decir que «las sensaciones no son transmisibles o, más bien, que sus propiedades puramente cualitativas no son trasmisibles. Esto mismo, sin embargo, no se aplica a las *relaciones* entre sensaciones. En consecuencia, sólo las *relaciones* entre sensaciones pueden tener un valor objetivo...». Esto puede resultar ambiguo en términos de hechos perceptuales, pero en términos de observación del arte describe la condición que obtiene. Y la obtiene porque los objetos de arte tienen claramente partes divisibles que establecen las relaciones. Semejante condición sugiere la cuestión alternativa: ¿Puede existir una obra que sólo tenga una propiedad? Obviamente no, puesto que nada existe que tenga una sola propiedad. Una sensación pura y única no puede resultar transmisible, precisamente porque se perciben simultáneamente más de una sola propiedad como partes en una situación dada: si el color, entonces también la dimensión; si la planitud también la textura, etc. Existen, sin embargo, ciertas formas que, si bien no niegan las innumerables sensaciones correlativas de color a textura, de escala a masa, etc., no presentan partes claramente separadas para que este tipo de relaciones pueda ser establecido en términos de formas. Dichas formas son las más simples de entre las que crean fuertes sensaciones gestálticas. Sus partes están unidas entre sí de tal forma que ofrecen una resistencia máxima a la separación perceptiva. En términos de sólidos o formas aplicables a la escultura, estas gestalten son los poliedros más simples. Es necesario por un momento considerar la naturaleza de las gestalten tridimensionales tal como aparecen en la aprehensión de los diversos tipos de poliedros. En los poliedros regulares más simples, tales como cubos y pirámides, uno no necesita moverse alrededor del objeto para que la sensación de todo, de gestalt, tenga lugar. Uno ve y «cree» inmediatamente que el patrón intelectual interno se corresponde con el hecho existencial del objeto. Creencia en este sentido significa a la vez un tipo de fe en la extensión espacial y una visualización de dicha extensión. En otras palabras, aquellos aspectos de la aprehensión que no coexisten con el campo visual sino que más bien son el resultado de la experiencia del campo visual. La naturaleza específica de esta creencia y la forma como se constituye implican teorías perceptuales de la «constancia de forma», «tendencias hacia la simplicidad», claves cineásticas, huellas mnémicas, y factores fisiológicos relativos a la naturaleza de la visión binocular paralela y la estructura de la retina y el cerebro. Ni las teorías, ni las experiencias de los efectos gestálticos referentes a los cuerpos tridimensionales son tan simples y claros como los referentes a los bidimensionales.

nales. Pero la experiencia de los sólidos establece que, al igual que en las formas planas, algunas configuraciones están dominadas por la totalidad, y otras tienden a separarse en partes. Esto resulta evidente si consideramos otros tipos de poliedros. En el tipo regular complejo la visualización se debilita según aumenta el número de lados. Una figura de sesenta y cuatro lados es difícil de visualizar, no obstante, debido a su regularidad, es posible conseguir una sensación de totalidad, incluso cuando se la observa desde un sólo punto de vista. Los poliedros irregulares simples, por su parte, tales como habas, planos inclinados o pirámides truncadas, son relativamente más fáciles de visualizar y sentir como totalidades. El hecho de que algunos de ellos resulten menos familiares que las formas geométricas regulares no afecta a la formación de la gestalt. Más bien, al contrario, la irregularidad se convierte en ellos en una cualidad particularizadora. Los poliedros complejos irregulares (por ejemplo, las formaciones cristalinas), si son lo suficientemente complejos e irregulares pueden frustrar casi completamente la visualización, en cuyo caso resulta difícil sostener con ellos la experiencia de una gestalt. Los poliedros irregulares complejos permiten una división en partes en tanto crean gestalten débiles. Parecen devolver al observador a las condiciones de trabajo que, en términos de Mondrian, transmiten relaciones fácilmente en lo que sus partes separan. Los poliedros regulares complejos, en cambio, son menos ambiguos a este respecto. Los más simples, regulares e irregulares presentan un máximo de resistencia al hecho de ser confrontados como objetos de partes separables. Parecen no poder ofrecer líneas de fractura por las que las relaciones de parte a parte pudieran ser establecidas una vez divididas. Yo denomino a estos poliedros regulares e irregulares simples, formas «unitarias». La escultura que implica formas unitarias, al formar una unidad por el tipo de energía que proporciona la gestalt, a menudo provoca entre los críticos la queja de estar más allá del análisis.

Característico de una gestalt es el hecho de que una vez establecida toda la información acerca de ella, *qua* gestalt, se agota (no puede, por ejemplo, buscarse la gestalt de una gestalt). Más aún, una vez establecida, no se desintegra. El observador resulta así, a la vez, libre con respecto a la forma, y atado a ella. Libre o suelto, debido a haber agotado la información acerca de ella, como forma, y atado, porque ésta permanece constante e indivisible.

Simplicidad de forma no quiere necesariamente decir lo mismo que simplicidad de experiencia. Las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan. Si la naturaleza hierática y predominante de las formas unitarias funciona como una constante, no por ello las relaciones particularizadoras de escala, proporción, etc., quedan canceladas. Más bien se unen entre sí de manera más coherente e indivisible. La magnificación del más importante valor escultórico —la forma—, unido a una mayor unificación e integración de cada uno de los demás valores escultóricos esenciales convierte, por un lado, en ajenos a los formatos empleados por la escultura del pasado, y por otro, establece a la vez un nuevo límite y una nueva libertad para la escultura.

PARTE II

P.: ¿Por qué no lo hizo mayor, de forma que pudiera sobresalir por encima del observador?

R.: No estaba haciendo un monumento.

P.: Entonces ¿por qué no lo hizo más pequeño, de forma que el observador pudiera contemplarlo desde arriba?

R.: No estaba haciendo un objeto.

— Respuestas de Tony Smith a las preguntas acerca de su cubo de acero de seis pies.

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 a 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. Es banal, y no obstante importante, tomar nota del hecho de que las cosas más pequeñas que nosotros mismos las vemos de diferente manera que las que son mayores. La cualidad de lo íntimo resulta vinculada a un objeto en proporción directa a su menor tamaño con respecto al observador. Mientras la cualidad de lo público crece en proporción directa al aumento de tamaño con relación al observador. Esto resulta cierto en la medida en que se contempla la totalidad de una cosa de gran tamaño y no sólo una parte. Las cualidades vinculadas a lo público y a lo privado resultan impuestas a las cosas. Ello ocurre debido a nuestra experiencia en el manejo de objetos que se alejan de la constante de nuestro propio tamaño en dimensión creciente o decreciente. La mayor parte de los ornamentos del pasado, como las cristalerías egipcias, los marfiles romanos, etc., explotan conscientemente el modo íntimo mediante altamente elaborados incidentes de superficie. La conciencia de que los incidentes de superficie despiertan siempre la atención en los pequeños objetos permite la elaboración de hermosos detalles que le sirven de soporte. Las grandes esculturas del pasado que actualmente sólo podemos contemplar en pequeños fragmentos, invitan a nuestra visión a realizar una especie de magnificación (a veces literalmente llevada a cabo por el fotógrafo) que da a las variaciones de superficie de estos fragmentos un carácter de detalle que nunca tuvo la obra original como todo. El modo íntimo es esencialmente cerrado, inespecial, comprimido y exclusivo.

Mientras que el tamaño específico es una condición que estructura la respuesta del observador en términos de mayor o menor carácter público o íntimo, los objetos enormes de tipo monumental provocan una respuesta más específica al tamaño *qua* tamaño. Es decir, que además de proporcionar las condiciones para una serie de respuestas, los objetos de gran tamaño exhiben el tamaño como elemento específico. Es la percepción consciente del tamaño en los monumentos la que constituye la cualidad de «escala». La conciencia de la escala es función de la comparación que se establece entre la constante, el tamaño del propio cuerpo, y el objeto. El espacio comprendido entre el sujeto y el objeto queda implicado en esta comparación. En este sentido, hay que decir que el espacio no existe para los objetos íntimos. Los objetos de gran tamaño incluyen mayor espacio en torno suyo que los de pequeño tamaño. Es literalmente necesario mantener la distancia con relación a los objetos de gran tamaño para poder hacer entrar 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. Del mismo modo que no se excluye el espacio literal en los objetos de gran tamaño, tampoco se excluye la luz existente.

Los objetos de escala monumental, así pues, incluyen más términos necesarios para su aprehensión que los objetos más pequeños que el cuerpo humano, a saber, el espacio literal en que existen y las exigencias cinestésicas del propio cuerpo...

Gran parte de la nueva escultura da un valor positivo al gran formato. Es una de las condiciones necesarias para evitar la intimidad. El tamaño superior al cuerpo humano ha sido explotado de dos formas específicas: en términos de longitud o de volumen, como puedan ser los monolitos, supone una falsa salida. Falsa, no debido al uso de material hueco identificable —esto puede convertirse en uno de los detalles mencionados y una objeción por derecho propio—, sino debido a que nadie trabaja con masas sólidas y resistentes, y todo el mundo lo sabe. Si el tamaño superior al cuerpo es necesario para establecer un modo más público, de ello no necesariamente se sigue que cuanto mayor sea el objeto mejor se sitúa en este sentido. Más allá de un cierto tamaño, el objeto puede resultar aplastante, y la escala gigante se convierte en el término sobrecargado. Se trata de una cuestión delicada...

Aunque las propiedades estéticas de los trabajos en los que domina el modo público no han sido aún articulados en su totalidad, las que aquí se han manejado puede decirse que tienen una naturaleza más variable que los términos estéticos correlativos de las obras íntimas. Algunos de los mejores trabajos recientes, más abiertos y neutrales en términos de incidentes de superficie, resultan más sensibles a las variaciones de contexto espacial y lumínico en que se sitúan. Reflejan de manera más aguda estas dos propiedades del espacio y la luz y resultan más evidentemente transformados por ellas. En cierto sentido toman estas dos cosas en sí mismas en tanto que su variación es función de sus variaciones. Ni siquiera su propiedad más inalterable —la forma— permanece constante. Ya que es el observador el que transforma constantemente la forma al cambiar su posición con respecto a ella. Curiosamente, es precisamente la fuerza de la forma constante conocida, la *gestalt*, la que permite que este tipo de conciencia resulte mucho más enfatizada en estos trabajos que en toda la escultura anterior. Un bronce barroco figurativo es diferente desde cada uno de sus lados. Como lo es el cubo de seis pies. La forma constante del cubo que se tiene en mente, pero que el observador nunca experimenta de manera literal, es una actualidad con la que el cambio literal y las variaciones de perspectiva se encuentran relacionadas. Se trata de dos términos distintos: la constante conocida y la variable experimentada. Este tipo de división no se da en la experiencia del bronce antes citado.

Mientras que la obra debe ser 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 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. *La intención aquí es diametralmente opuesta a la del Cubismo, con su preocupación por los puntos de vista simultáneos en un solo plano.* Algunas de las nuevas obras han ampliado los términos de la escultura acentuando las condiciones reales en las que cierta clase de objetos son contemplados. El objeto en sí mismo es cuidadosamente situado en estas nuevas condiciones como no otra cosa que un término más. 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 esto resulta menos importante. Simplemente se ha hecho menos *auto-importante*. Al adquirir un lugar como un término más entre otros, el objeto no se difumina como una especie de inconsistente, neutral, generalizada o en todo caso derrotada, forma. Al menos, no en la mayor parte de las nuevas obras. Algunas, orientadas a generar fácilmente formas mediante la repetición de innumerables unidades modulares, se empantanar quizá en una forma de neutralidad. Tales trabajos terminan dominados por sus propios medios debido a la sobrecarga visual de las unidades modulares. Una buena parte de lo que de positivo tiene el dar a las formas la presencia necesaria, sin llegar a la comprensión o la dominación de las mismas, no ha sido articulado todavía. No obstante, en gran medida el tipo de juicio que estos trabajos presuponen parece fundado en la justeza del peso específico y no neutral de la presencia de una forma particular como soporte de los demás términos necesarios.

La forma peculiar, proporciones, tamaño, y superficie del objeto específico en cuestión siguen conservando un carácter de fuentes críticas de la cualidad específica generada por la obra. Pero no resulta por el momento posible separar estas decisiones, relevantes para el objeto como cosa en sí, de las decisiones externas a su presencia física. Por ejemplo, en una gran parte de las nuevas obras, en las que las formas se mantienen unitarias, la ubicación adquiere un carácter más crítico de lo que nunca fue, en lo que hace a la determinación de la cualidad específica de la obra. Una haba vista desde un determinado lado no es lo mismo que la misma haba vista desde otro.

No puede sorprender que una parte de la nueva escultura que evita las partes variables,

la policromía, etc., haya sido llamada negativa, aburrida, nihilista. Juicios de este tipo surgen de la confrontación de estas obras con las expectativas estructuradas por una estética cubista en la que lo que debe obtenerse de la obra se sitúa estrictamente en el interior del objeto específico. La situación actualmente es mucho más compleja y amplia¹.

(Traducción: Alberto Cardín)

MEL BOCHNER: *Arte serial, sistemas, solipsismo*

«Id a las cosas mismas.» HUSSERL.

«Ningún objeto implica la existencia de ningún otro.» HUME.

«No hay en las cosas más que lo que se puede descubrir enumerando la totalidad de las descripciones que satisfacen.» A. J. AYER.

Si cabe suponer que todas las cosas son iguales, individuales e inconexas, habremos de conceder que se pueden nombrar y describir, pero nunca definir ni explicar. Si, además, ponemos entre paréntesis todas aquellas cuestiones que, debido a la naturaleza del lenguaje, son indiscutibles (como el por qué existe tal o cual cosa, o qué significa), se podrá decir que el ser todo de un objeto, en este caso de un objeto artístico, está en su apariencia. Las cosas serán lo que sean, pero lo único que podemos saber de ellas es lo que se deduce directamente de la apariencia que nos muestran. (...)

Todo lo que existe es tridimensional y «ocupa» espacio (entendiendo por espacio el medio en donde vive y se mueve el observador). Los objetos artísticos son cualitativamente distintos de los seres naturales pero coextensos con ellos. Este «factor de intrusión» constituye la base de la *innaturalidad* de todo arte.

Lo dicho es pertinente para el examen de cierto arte que se hace en la actualidad. Son obras que no se pueden discutir sobre principios estilísticos o metafóricos. Se puede afirmar, sin embargo, que lo que tiene en común es una artificialidad acrecentada por la estructura que utilizan, claramente visible y ordenada con simplicidad. Para algunos artistas el propio orden es la obra de arte. Otros manipulan el orden a diferentes niveles, creando una lógica a la vez conceptual y perceptual. Esas diferentes clases de orden, y el modo en que las obras de arte resultantes existen en sus ambientes, son lo que me propongo examinar.

Carl André trabaja con arreglo a un sistema modular estricto y autoimpuesto. Utiliza objetos fácilmente asequibles en el comercio, como ladrillos, planchas de Styrofoam, imanes cerámicos, bloques de cemento, vigas de madera; cosas que tienen como denominadores comunes la densidad, la rigidez, la opacidad, la uniformidad de composición y la forma más o menos geométrica. Una serie de decisiones *a priori* gobiernan las diversas piezas de André. En cada una se utiliza una sola clase de objeto. Cada una está específicamente concebida para las condiciones del lugar a que se destina. La disposición de las unidades designadas se lleva a cabo sobre una trama ortogonal, por procedimientos aritméticos sencillos. (Es más conveniente hablar de «disposición» que de «composición». «Composición» denota normalmente el ajuste de las partes, esto es, de su tamaño, forma, color o colocación, para llegar a la obra acabada, cuya naturaleza exacta no se conoce de antemano. «Disposición» implica la naturaleza fija de las partes y una idea preconcebida de la totalidad.) (...)

Los artistas como André se diferencian además (al igual que todos los artistas) por su metodología personal, que en relación con la metodología del pasado sólo se puede calificar de sistemática. En general se ha pensado que el pensamiento sistemático fuera la antítesis del pensamiento artístico. Los sistemas se caracterizan por la regularidad, la exhaustividad y la re-

¹ La parte I de este artículo fue publicada en *Artforum*, febrero de 1966; la parte II apareció en *Artforum*, octubre de 1966, bajo el título «Notes on sculpture», el texto castellano está tomado de «Trama, Revista de Pintura», n.º 1-2, 1977, pp. 56-60, en donde se reproduce el texto íntegro.

petición en la ejecución. Son metódicos. Lo que les caracteriza es su coherencia y la continuidad de la aplicación. Las partes componentes de un sistema no son importantes en sí mismas, sino únicamente pertinentes por el modo en que están utilizadas dentro de la lógica cerrada de la totalidad.

Uno de los primeros artistas que hicieron uso de un procedimiento basado en la progresión fue Dan Flavin. Un caso sobresaliente es su *Nominal Three--to Wm. of Ockham* de 1964. («No han de postularse más entes de los necesarios»: Guillermo de Ockham.) La serie simple que ahí entraba en juego puede visulizarse gráficamente como $(1 + [1 + 1] + [1 + 1 + 1])$.

Es difícil, sin embargo, categorizar a Flavin incluso mediante un examen cuasiobjetivo. Pues, aunque su colocación de lámparas fluorescentes, de tamaño y en número variable, en series paralelas y adyacentes sea «pedestre» y obvia, los resultados están muy lejos de serlo. Son precisamente esos resultados «brillantes» los que confunden y plantean dificultades.

Aunque ninguno de ellos se relacione con el arte ambiental, tanto André como Flavin manifiestan una aguda conciencia de la fenomenología de las habitaciones. Los suelos falsos de Andre, las esquinas demolidas de Flavin convierten los datos simples del «ente habitación» en factores artísticos operativos. (...)

El arte serial, con su manipulación altamente abstracta y ordenada del pensamiento, es asimismo autónomo y no referencial. Artistas tan diferentes como Edward Muybridge, Jasper Johns, Larry Poons, Sol LeWitt, Don Judd, Jo Baer, Robert Smithson, Hanne Darboven, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Eva Hesse, Paul Mogensen, Dan Granham, Alfred Jensen, William Kolakoski y yo mismo hemos empleado todos metodologías seriales. Premisa de la serialidad es la idea de que la sucesión de términos (divisiones) dentro de una obra se basa en una derivación numérica, o predeterminada de otro modo (progresión, permutación, rotación, inversión), de uno o más de los términos precedentes que existen en esa pieza. Además la idea es desarrollada hasta su conclusión lógica, que, sin ajustes fundados en el gusto o en el azar, es la obra. No hay notas estilísticas ni materiales que unan entre sí a los artistas que utilizan este enfoque, porque la forma que adopte la obra carece de importancia (algunos de estos artistas han dejado de hacer «cosas»). Únicamente en la música se encuentran paralelos artísticos de este procedimiento. El *Arte de la fuga* de J. S. Bach, u obras de Schoenberg, Stockhausen y Boulez, presentan ideas semejantes en cuanto a la posibilidad de hacer obras de arte basándose en la aplicación de lógicas determinantes rigurosas más que en la adopción de decisiones personales. (...)

La obra serial de Sol LeWitt adopta una posición particularmente plana, no enfática. Sus estructuras complejas, pluripartitas, son consecuencia de un rígido sistema de lógica que excluye, en toda la medida de lo posible, los factores de la personalidad individual. En cuanto qué sistema, sirve para sentar los límites de su obra como «cosas-en-el-mundo» desligadas tanto del hacedor como del observador.

La reciente exposición de LeWitt en la Costa Oeste (una cuarta parte de la propuesta que presentó en la exposición «Scale Models» de la Dwan Gallery de Nueva York) constituye un interesante ejemplo de serialidad. Primeramente se adopta un conjunto de decisiones rectoras. La primera causa es un cuadrado de marco abierto colocado en el suelo y en el centro de otro cuadrado mayor, en razón 1:9, que en extensión pasa a ser un cubo dentro de otro cubo, en razón 1:27. La siguiente limitación que se impone son las tres variables de altura:

1. BAJA → la altura de la sección transversal de la barra con que está hecho todo el conjunto.
2. MEDIA → la altura de un cubo (arbitraria).
3. ALTA → tres veces la altura de 2.

A continuación se consideran las combinaciones variables de marco abierto y/o volumen cerrado, en las cuatro posibilidades binómicas: abierto por dentro-abierto por fuera; abierto por dentro-cerrado por fuera; cerrado por dentro-abierto por fuera; cerrado por dentro-cerrado por fuera. En esta clase de operaciones no interviene nada matemático. Felizmente, la re-

lación entre el arte y las matemáticas parece ser escasa o nula. Cuando se emplean números suele ser como un instrumento de regulación cómodo, una lógica exterior tanto al momento como al lugar de aplicación.

Cuando nos encontramos ante un LeWitt, aunque inmediatamente intuimos un orden, nada nos revela la manera de aprehenderlo o de penetrar en él. Antes bien se nos viene encima una masa de datos: líneas, junturas, ángulos. Controlando de una manera tan rígida la concepción de la obra y no ajustándola nunca a ideas predeterminadas sobre el aspecto que debería tener una obra de arte, LeWitt consigue una desagregación perceptual del orden conceptual en caos visual¹.

A. MICHAEL NOLL: *La computadora digital como medio creativo* (1967).

(...)

EL CARÁCTER DEL MEDIO INFORMÁTICO

En el estado actual del uso informático, no cabe duda de que los artistas encuentran problemas a la hora de entender las descripciones técnicas y de aprender a programar las computadoras para explorar lo que se podría hacer con ellas. Pero están aprendiendo, y ya han utilizado computadoras digitales y equipo conexas para producir sonidos musicales e imágenes visuales estéticas.

Las imágenes visuales son generadas por un trazador bajo el control de la computadora digital. El trazador se compone de un tubo de rayos catódicos y una cámara que fotografía las imágenes «dibujadas» en la superficie del tubo por desviaciones del haz de electrones. La computadora digital genera las instrucciones de operación del trazador, de modo que la capacidad de dibujo de imágenes está controlada por programas. La computadora produce sonidos musicales mediante una versión digital de los sonidos obtenida por muestreo, que después ha de ser convertida en analógica por medio de un convertidor digital-analógico.

Para ambas aplicaciones artísticas, un problema de gran interés es la composición de lenguajes de programación y subrutinas especiales de modo que el artista se pueda comunicar con la computadora empleando una terminología razonablemente próxima a su arte particular. Por ejemplo, se ha escrito un compilador especial para música que permite al compositor especificar algoritmos complejos para producir un solo sonido, y luego disponer en pirámide esos sonidos básicos para formar una composición entera. Una filosofía semejante es la que se ha usado en un lenguaje especial desarrollado para la animación por computadora, llamado BE-FLIX. Ambas aplicaciones comparten el inconveniente de que el artista tiene que esperar unas cuantas horas entre la ejecución real del programa en la computadora y la producción final del producto pictórico o de los sonidos musicales, que es cuando se pueden ver u oír los resultados.

Dado que en estos momentos el mayor usuario de las computadoras es la comunidad científica, es comprensible que la mayoría de las descripciones e ideas acerca de las posibilidades artísticas de las computadoras las hayan escrito científicos e ingenieros. Esta situación está indudablemente llamada a cambiar a medida que las computadoras vayan siendo más accesibles a los artistas, quienes lógicamente están mejor preparados para explorar y desarrollar el potencial artístico del medio informático. Por desdicha, los científicos y los ingenieros suelen estar demasiado familiarizados con los mecanismos internos de las computadoras, y ese conocimiento tiende a inspirar unas ideas muy conservadoras sobre las posibilidades de la computadora en las artes. Es cierto que la computadora es un instrumento electrónico que sólo

¹ MEL BOCHNER. «Serial art, Systems, Solipsism». Extractos de un artículo aparecido en *Arts Magazine*, verano de 1967, ahora en G. Battcock, *Minimal Art. A critical anthology*, págs. 92-102.

puede realizar aquellas operaciones para las que ha sido explícitamente instruida, y esto hace que normalmente se hable de ella como una herramienta poderosa, pero incapaz de verdadera creatividad. Sin embargo, si se limita la idea de creatividad a la producción de lo no convencional o no previsto, entonces habría que hablar de la computadora como, a la inversa, un medio creativo, un colaborador activo y creativo del artista.

LAS COMPUTADORAS Y LA CREATIVIDAD

Las computadoras digitales están construidas con una infinidad de componentes electrónicos que tienen como cometido la conmutación casi instantánea de corrientes eléctricas infinitesimales. El funcionamiento interno de la computadora es controlado por un conjunto de instrucciones que recibe el nombre de programa. Aunque la computadora requiere instrucciones explícitas para llevar a cabo cada operación, los lenguajes de programación de más alto nivel permiten la disposición en pirámide de enunciados de programación que más tarde son expandidos en forma de instrucciones básicas de computadora por programas especiales de compilación. Esos lenguajes de programación suelen estar diseñados de modo que el usuario humano pueda escribir su programa empleando palabras y símbolos parecidos a los de su esfera particular. Esto lleva a hablar de la computadora como herramienta capaz de realizar tareas exactamente como sean programadas.

Sin embargo, la computadora es una herramienta tan extraordinariamente poderosa que a veces permite lograr sin dificultad efectos artísticos que serían prácticamente imposibles con las técnicas artísticas convencionales. Por ejemplo, calculando y dibujando con el trazador automático las proyecciones en perspectiva de un objeto tridimensional desde dos ángulos ligeramente distintos, la computadora puede generar películas tridimensionales de formas y configuraciones novedosas. Esa animación tridimensional, o escultura cinética, es demasiado tediosa para realizarla por ningún otro sistema. La capacidad de la computadora para manipular pequeños detalles ha hecho posible obtener interesantes disoluciones y estiramientos, como los ejecutados por Stan Vanderbeek, sin pasar por el tedio de la animación manual convencional. John Whitney ha utilizado también ecuaciones matemáticas con ciertas variables especificadas bajo el control del artista para obtener efectos de animación totalmente nuevos. Gran parte del «arte óptico» trabaja con esquemas repetitivos que generalmente se pueden expresar de manera muy sencilla en términos matemáticos.

Es cierto que las computadoras no son más que máquinas, pero son capaces de llevar a cabo millones de operaciones en una fracción de segundo y con increíble exactitud. Pueden ser programadas para sopesar cuidadosamente, con arreglo a criterios especificados, los resultados de diferentes alternativas, y actuar en consecuencia; así, en un sentido rudimentario, puede parecer que manifiestan inteligencia. Podría valorar los resultados de acciones pasadas y modificar sus algoritmos programados para mejorar los resultados anteriores; podrían ser programadas para aprender. La computadora puede calcular series de números determinadas por relaciones tan complicadas que a nosotros nos parezcan aleatorias.

Claro está que todo lo que hace la máquina tiene que ser programado, pero, debido a su gran velocidad de operación, el hecho de estar libre de error y a sus vastas capacidades para la evaluación y subsiguiente modificación de los programas, a nosotros nos parece actuar imprevisiblemente y producir lo inesperado. En este sentido, la computadora asume activamente una parte de la búsqueda creativa del artista. Le sugiere síntesis que él puede aceptar o no. Posee al menos algunos de los atributos externos de la creatividad.

EL EXPERIMENTO MONDRIAN

¿Hasta qué punto es razonable atribuir aunque sólo sea esas notas rudimentarias de creatividad a una máquina inanimada? ¿Es la creatividad algo que sólo se debe relacionar con las producciones de los seres humanos? En 1950, A. M. Turing expresó la opinión de que a fi-

nales del siglo «se podrá hablar de máquinas que piensan sin esperar que nadie nos contradiga». Turing propuso el experimento, ahora famoso, entre un interrogador, un hombre y una máquina, en el que el interrogador tenía que identificar al hombre pidiéndoles a él y a la máquina que respondieran a preguntas o realizaran tareas sencillas.

Se llevó a cabo una aproximación tosca al experimento de Turing utilizando la *Composición de líneas* de Piet Mondrian (1917) y una imagen generada por una computadora a partir de elementos pseudoaleatorios, pero semejante al cuadro de Mondrian en cuanto a su composición global. (...)

CONSECUENCIAS PARA EL ARTE

La predicción del futuro es arriesgada porque puede no ser más que lo que el que la hace querría ver ocurrir. Aunque los pormenores deben ser tomados con escepticismo, puede ser que en el fondo no sean importantes; si el arte del futuro sigue los rumbos que aquí hemos delineado, entonces es posible extraer algunas conclusiones y hacer algunas afirmaciones generales que deberían ser independientes de los detalles concretos.

La experiencia artística será muy individualista, abarcando únicamente al artista concreto y sus interacciones con la computadora. Este tipo de participación en la experiencia creativa y estética puede extenderse por igual al artista y al no artista. La gran capacidad técnica de la computadora liberará tanto al artista como al no artista de la necesidad de poseer una sólida competencia técnica en el empleo de los distintos medios. El factor de importancia a la hora de determinar el mérito artístico podrían ser las «ideas» del artista, y no su capacidad técnica para manejar los medios. Cabe pensar en la aparición de un «ciudadano-artista» como el que imaginó Allon Schoener. La experiencia estética interactiva con computadoras podría llenar una parte sustancial de ese largo tiempo de ocio que se augura para el hombre del futuro.

El papel del artista como maestro creador perdurará, sin embargo, porque aunque las limitaciones físicas del medio no sean las de los medios tradicionales, su formación, su aplicación y su visualización le proporcionarán un mayor grado de control de la experiencia artística. Por ejemplo, las particulares interacciones del artista con la computadora se podrían registrar y ser reproducidas por el público en sus propias computadoras. Cada cual podría entonces introducir dosis específicas de interacción y modificación, pero aun así el curso global de la experiencia seguiría siendo el modelo del artista. De esta forma, y por primera vez, el artista podría especificar y controlar con seguridad el estado emocional de cada uno de los participantes. Sólo aquellos aspectos que el artista especificara deliberadamente quedarían al azar o al capricho del participante. Todo esto sería posible porque la computadora podría seguir el estado emocional del participante y cambiarlo de acuerdo con las especificaciones del artista. La interacción del artista con la computadora sería de un orden nuevo, gracias a la eliminación de las restricciones físicas de los medios antiguos.

Esto no quiere decir que se arrumben los medios artísticos tradicionales; pero no cabe duda de que se verán influidos por este nuevo medio activo. La introducción de la fotografía, el medio nuevo del último siglo, contribuyó a alejar a la pintura de la representación, pero no acabó con la pintura. Será fascinante observar qué es lo que hace el nuevo medio creativo de las computadoras con todas las formas artísticas: la pintura, la literatura, la danza, la música, el cine. Casi podríamos caer en la tentación de decir que las innovaciones y recursos actuales en el campo de la comunicación hombre-máquina, que primordialmente se orientaron a la mejor comprensión de problemas científicos, al final podrían resultar más provechosos, o al menos igualmente provechosos, en las artes¹.

¹ A. MICHAEL NOLL, «The Digital Computer as a Creative Medium», *IEE Spectrum*, vol. 4, núm. 10 (1967).

Idea, objeto, efecto (1968)

«... Es innegable que la primera fase de la historia del arte ha estado dominada por el objeto. El fin aparente del arte era la obra de arte; el interés general ha recaído sobre el objeto, sobre sus cualidades intrínsecas en tanto objeto.

El resultado del trabajo creador del artista era la obra de arte en tanto objeto.

El logro aparente del objeto era lo que determinaba en lo inmediato, el logro artístico. La idea siempre permanecía más o menos en la sombra, incluso en la mayoría de los grandes creadores.

El problema del efecto apenas se había tratado.

La aparición de la idea, en tanto fundamento de la creación artística, se abre paso tímidamente en el siglo XVIII con Emile Bernard, los puntillistas, los impresionistas primero, los fauves y los cubistas después; pero en esta fase, de todos modos, se ha concedido supremacía al objeto; por el contrario, los futuristas, los dadaístas, los constructivistas, los surrealistas y los neoplasticistas (Mondrian), han hecho cada vez más hincapié sobre la idea, pero también sobre el efecto.

Hasta el punto de que, para los dadaístas, el objeto se vuelve insignificante, y para Mondrian, resulta completamente atropellado por la idea. Para los constructivistas, y muy especialmente para Malewitsch, el cuadro «Cuadrado blanco sobre fondo blanco» representa igualmente la voluntad de supresión del objeto. Sin embargo, para todos estos innovadores, el proceso continúa siendo clásico: *la idea pasa por el objeto, y el efecto está determinado en primer lugar por el objeto.*

Los primeros balbuceos de un intento de salir de este viejo sistema, aparecen con las primeras investigaciones aisladas e inconscientes, de tendencia tecnológica. Por otra parte, es curioso constatar que, justamente al querer renovar el objeto, el artista inicia el proceso de su supresión.

Estas investigaciones tecnológicas han tocado tres dominios fundamentales: el espacio, la luz y el tiempo.

Espacio

El espacio aparece en primer lugar por la introducción de vacíos, por la oposición de llenos y vacíos. Pero es una aparición tímida. El objeto permanece inmutable, más transparente que antes. Pero está ahí en tanto objeto. El espacio que se introduce en ese objeto sólo sirve para valorizarlo. Sin embargo, ya es un punto de partida para la introducción del espacio, materia inmaterial, que inicia la desaparición del objeto.

Espacio-dinamismo

La importancia del espacio ha superado por primera vez la importancia de la materia palpable en las investigaciones espacio-dinámicas.

Acaba de aparecer un movimiento bascular irreversible. Una materia inmaterial hace irrupción en las técnicas artísticas, con fuerza, imponiéndose como materia básica.

Pero la utilización del espacio como material requiere una tecnología artística completamente nueva.

La obra debe estar construida con rigor; debe ser a la vez ligera, monumental y estable. Su estructura debe obedecer a ciertas reglas.

El objeto tiene importancia, pero es el aspecto inmaterial, en este caso el espacio incluido en las estructuras, el que determina la importancia de la obra.

Es el primer paso hacia la desaparición progresiva del objeto y también hacia la disolución del objeto y el efecto.

En la realización espacio-dinámica, es justamente el espacio incluido el que provoca el efecto, y no la estructura palpable. El efecto supera el objeto material y valoriza la idea de base.

Luz

La luz natural es la base de la vida; la fotosíntesis clorofílica muestra claramente ese proceso energético. Pero la luz, natural o artificial, está también a la base de la visión; ninguna superficie, ningún objeto serían perceptibles sin la cooperación de la luz.

La presencia de la luz ha sido considerada, en los comienzos de la historia del arte, como un fenómeno natural externo.

Poco a poco, la atención de los creadores se ha dirigido hacia ese fenómeno, muy especialmente por parte de los escultores que, tomando conciencia de la importancia de la luz, han intentado introducirla en sus obras por la modulación de sus volúmenes y superficies.

Pero, como al comienzo de la aparición del espacio, la presencia y la introducción de la luz no tenían primacía sobre el objeto; la materia permanecía, la luz servía para realzar el aspecto material de la obra.

La luz sólo aparece como materia básica con las técnicas cinematográficas, que venían pisando los talones al descubrimiento de la luz eléctrica.

Las técnicas cinematográficas han provocado una verdadera conmoción en la historia de la sociedad que, incluso hoy, apenas podemos evaluar.

Es la primera vez que aparece un nuevo proceso informativo con medios inéditos.

Estas técnicas nuevas han permitido una socialización muy rápida de las producciones cinematográficas.

Su utilización en el plano artístico ha permanecido muy restringida: salvo muy raras excepciones la producción se vulgarizaba y se convertía en una forma moderna del folklore.

Por el contrario, su repercusión era enorme, puesto que el espectador se daba cuenta, por primera vez, de que una superficie determinada, que poseyera una luminosidad incrementada y diese informaciones visuales —y más tarde audiovisuales— en un ambiente neutro, contrastado, es decir, oscurecido, tenía un poder de penetración y de fascinación considerable. Y por estos medios, extremadamente eficaces, es posible transmitir mensajes de todo tipo.

Son principios... Pero para que de esos principios se derive una aplicación artística consciente, ha habido que atravesar un largo período de tanteos y decantar todo el contexto que rodeaba a esta nueva tecnología.

Lumino-dinamismo

Sólo la aparición de algunas investigaciones aisladas, utilizando en primer lugar la película y luego la proyección de la luz directa, reflejada o retrorreflejada, ha conducido a los creadores hacia realizaciones lumino-dinámicas que les permiten utilizar la luz, y muy especialmente la luz artificial, como material básico exclusivo y crear efectos prácticamente sin objeto material, realizando así esa conexión ideal que consiste en pasar directamente de la idea al efecto.

El tiempo

Mientras que la luz es la base de la vida material, el tiempo es la sustancia inmaterial indispensable, dentro de la cual fluye toda la existencia.

Sin este fluir, perpetuo en apariencia, no puede haber ni vida material ni noción de esa vida.

Pero el elemento tiempo es también una materia que podemos cargar, modular, programar en su fluir. La forma en que el tiempo, en su fluir, toma una significación informativa, específica, y muy específica, y muy especialmente estética, permite captarlo como material con la inmaterialidad más acentuada.

El modelado del tiempo se llama programación.

El tiempo siempre está programado, de forma consciente o inconsciente, natural o artificial, biológica o psicológica, orgánica o física.

Los fines de esas programaciones son muy variados, pero cuando programamos el tiempo con un fin estético, puede convertirse en un objeto estético, lo que ya sucedía en el caso de la música. También en el dominio plástico, visual, la aparición de las técnicas cinematográficas es lo que ha permitido la introducción de la programación.

Pero, en tanto que con la producción cinematográfica, el objeto: el film, ha sido programado después de que la idea, que estaba en la base, ha producido una formulación de ese programa, permitiendo, a través del objeto, programar el efecto, con la aparición de las técnicas cronodinámicas, la programación de la idea permite directamente la programación del efecto, reduciendo el objeto intermedio a su más estricta significación.

Al transferir así, casi directamente, la programación de la idea a la programación del efecto, gracias al material tiempo, ha comenzado el proceso que tiende a la supresión del intermedio (el objeto) en la creación artística, sin camino de vuelta.

Esta supresión tardará en obtenerse. Comienza en primer lugar por una desproporción organizada y creciente entre el objeto intermedio y su efecto.

Esto quiere decir que la programación de la idea se traduce por un objeto, máximamente inmaterial, compuesto sobre todo de espacio y de luz, que permite transmitir, con efectos progresivamente incrementados, la programación de la idea, y provocar así efectos desproporcionadamente crecidos, con respecto a la importancia del objeto.

Aquí debemos insistir sobre la diferencia que existe entre el efecto de la idea y el efecto del objeto.

En la creación artística, lo esencial es provocar el efecto de la idea, incluso si pasamos por el objeto, evitando conferir al objeto exclusivamente esta facultad de producir el efecto o aunque sea parcialmente. Es la idea la que debe provocar el efecto.

Cuando es exclusivamente (el objeto) el que provoca • el efecto, no hay creación artística viable.

Existe quizá un trabajo de información, más o menos eficaz, que se intercala entre dos etapas, en la programación de las ideas artísticas, que sirve para la socialización de esas ideas ya explicitadas, que hace resonar ciertos efectos ya conocidos, con variantes, por intermedio de objetos secundarios; pero ahí no hay creación artística original, percutante, históricamente válida.

La reciente toma de conciencia de la primacía de la idea y el efecto, nos ilumina sobre el futuro más o menos previsible de la evolución del arte.

Podemos resumir las tendencias dominantes:

1. Desmaterialización
2. Socialización
3. Importancia creciente de la tecnología y de la experimentación...»¹.

¹ N. Schöffer, «Idée, objet, effet», *Art International*, january, 1968, pp. 22-23.

Nuevos comportamientos artísticos

A.A.V.V.:

Manifiesto sobre el «happening» (1966)

¿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 el 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 que la industria cultural somete a 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 porvenir 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 las 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 Amsterdam, 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 Benys, Bazon Brock, Jean Jacques Lebel, Constant Nieuwenhuis, Wolf Vostell y Allan Zion.

Todos los artistas y los poetas que han firmado esta declaración han participado en happenings, en Europa, desde 1959¹.

J. J. LEBEL

El happening (1966)

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 vampirizar 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».

¹ Manifiesto reproducido por J. J. LEBEL, *El happening*, págs. 99-102.

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 *vagabundeo 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...

«Habría, sin embargo, que tratar de responder a la interrogación fundamental de la modernidad; ¿la actividad artística, en su punto de más alta tensión, no es la creación de un mundo nuevo, nunca visto, que progresa imperceptiblemente sobre la realidad? O bien: ¿la actividad artística es una especie de arqueología subjetiva y sublimatoria dirigida hacia el lejano interior de la Historia?»

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 está más atento que de ordinario. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan...

Es Allan Kaprow quien habla (en *Art News*, mayo de 1961), prosigamos con él una conversación imaginaria.

—¿El *happening* sería entonces un retorno a lo «primitivo», como reacción contra la pintura exangüe de las Escuelas de París o de Nueva York?

—En cierto sentido, sí; sin embargo, la palabra *retorno* se presta a confusión. Digamos que lo menos tolerable, para nosotros, es la «des-significancia» (el término es de Kostas Axelos), la estagnación y el control del espíritu. Nosotros practicamos una especie de retorno a los instintos, sobre todo al instinto de vida, desviado de su fin sexual por la cultura...

El *happening* es, ante todo, un medio de expresión plástica. Al colocar físicamente a la pintura en (y no, a la manera de Pollock, por encima de) su verdadero contexto subconsciente, el *happening* efectúa las transmisiones, introduce al testigo directamente en el acontecimiento. Solución de pintura para un problema de pintores. No hay que esperar que un crítico o aficionado al arte capten sin dificultades la urgencia de sobrepasar la pintura, pues a ellos ya les cuesta un profundo malestar el alcanzar la pintura. El *happening*, por otra parte, no se dirige especialmente a ellos, aunque aborde las dificultades tradicionales del arte...

El *happening* no es ni una teoría irrefutable, ni un sistema infalible; sus únicos criterios son subjetivos. No se puede hablar de «éxito» en esta materia como si se tratara de un match de box, de una corrida de toros o de una pieza de teatro, según la importancia de la receta o el talento de los «actores». Todo depende en él del estado de vigilia colectiva y de la concurrencia de ciertos fenómenos metapsíquicos. Tales fenómenos, además, pueden ser de «acción retardada», y también pueden escapar al testigo cerrado o inatento. El mirante, superinfluido por décadas de pintura de caballete o de teatro literario, permanece hundido en su butaca y se condena a sí mismo a «quedar afuera» pasivo y frustrado. 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 inyecta 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 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 expreso aquí no compromete a mis amigos norteamericanos, entre otros Kaprow y Oldenburg, con quienes tuve ocasión de trabajar en París o Nueva York. Sin em-

bargo es innegable que nuestros happenings, por diferentes que sean, poseen algo de común. Ellos *devuelven a la actividad artística lo que le 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*¹...

* * *

ESPEJOS

Un happening de Allan Kaprow, mayo de 1962.

Un laberinto de espejos de la altura de un murc, como en las antiguas ferias. Hileras de focos parpadeantes, amarillos, azules, blancos. Neón silencioso. Todo el mundo se pasea sin propósito fijo. En el escenario, sobre el suelo, se arrontonan detritus. Cinco limpiadores llegan con aspiradoras y retiran la basura. Crujidos. Los limpiadores parten. En lo alto se oye silbar un aire popular triste como *Don't Play It no More*. De nuevo se arrojan desperdicios en el pasaje. Más crujidos. Los limpiadores se precipitan para distribuir escobas y todos los participantes se ponen a barrer. Hay mucho polvo, toses. Los espejos comienzan a balancearse y a temblar. Alguien silba y se escucha una sirena cada vez más fuerte. Se traen palas y carretillas. Frenética y ruidosamente se cargan los desperdicios en las carretillas. Se les retiran escobas a ciertas personas, a quienes se coloca ante los espejos y se las examina. Un hombre entra con un gran cepillo y un balde de agua jabonosa y enjuaga los destellos en los espejos. Los limpiadores barren y se injurian de un pasadizo a otro *pero todas las palabras que emplean están al revés*. Gritan cada vez más fuerte y más rápido. Continúan su trabajo y finalmente el ruido cesa, el polvo se asienta; se traen botellas de cerveza para todos. Los trabajadores beben un trago, eructan y vuelcan la cerveza por el suelo. Desaparecen. Silencio de muerte. Son traídos tres martillos perforadores. Se comienza a utilizarlos, el piso es agujereado, el ruido se hace ensordecedor, los espejos se rompen. Fin.

ALGUNOS «EVENTS» DEL GRUPO FLUXUS

Segundo día del gato (n.º 28 del *Libro del vaso en llamas*), por George Brecht. Permita que un niño crezca como un frijol.

Pieza para piano, por George Brecht.

* Interrupción del pianista.

* Reflejos en las teclas.

* El cabello del pianista.

Las mangas del pianista.

* Cabello creciendo.

Creciente cabello.

Proposición, por Alison Knowles.

Prepare una ensalada.

Construcción del obsequio, por Alison Knowles.

Encuentre en la calle algo que le guste y regálole. O busque cosas variadas, haga algo con ellas y regálole.

Conferencia n.º 4, por Lee Heflin.

Repita la palabra «repetición» durante mucho tiempo.

Sin título, por Joe Jones.

Llénese un globo metereológico con helio y conéctese con una trompeta. Luego, soltarlo por la ventana.»².

¹ J. J. LEBEL. *El happening* (1966), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1967, págs. 26-27, 27-28, 38, 49, 51 y 58.

² Citados por J. J. LEBEL. *El happening*, Lc., págs. 84-85, 95.

A. KAPROW

Dilataciones en el tiempo y en el espacio (1968)

Entrevista de Richard Schechner a Allan Krapow

KAPROW: Muchos de los *events* de la representación de *Self-Service* se caracterizaban por una vaga sensación de fragilidad: no eran sólo invenciones, ni tampoco sólo bromas. Algunos interesaban una sola persona y consistían, por ejemplo, en ponerse a contar doscientos coches rojos desde lo alto de un puente sobre la autopista o llamar por teléfono a alguien que lo dejaría sonar sin contestar y que a su vez llamaría con igual resultado. Cosas así son vagamente alucinantes.

SCHNECHNER: ¿Tu objetivo era llegar a una situación coherente?

K.: Si lo era, no se trataba ciertamente de un objetivo consciente. Naturalmente algunas intenciones aparecieron después. Todo se había desarrollado en una atmósfera casual, a veces incluso terrorífica. Casual en el sentido de que era verano y todos los *events* eran «self-service»: una persona podía decidir participar a cuantos *events* deseaba (a partir de uno) y si no ocurría nada, como es fácil durante el verano, tenía el derecho de anular el *event* fallido y sustituirlo por otro más adelante. Había coherencia y casualidad, un dentro-y-fuera-de-tu-vida-cotidiana. En mis otros happenings existía una *imagérie* mucho más dramática y calculada.

Casi todos mis últimos *events* consisten en realizar algo que será inmediatamente abandonado. Recientemente, por ejemplo, preparamos una mesa en una zona de los pantanos de Jersey, cerca de una autopista frecuentadísima. Era un banquete completísimo: comida, vinos, fruta, flores, tarjetas, copas de cristal (ni siquiera faltaban unas monedas de plata en los vasos), y nosotros nos limitamos a dejarlo ahí, sin regresar nunca más al lugar. Queríamos ofrecerlo al mundo: cualquiera que quisiera algo podía cogerlo. Son muchas las cosas que se pueden dejar caer en el mundo para volver luego a ocuparse de los propios asuntos. También el banquete era un hecho suspendido en equilibrio entre el no-del-todo-arte y el no-del-todo-vida.

S.: ¿Por qué has extendido el espacio de tus *events* de Boston a Nueva York y Los Angeles?

K.: En cada ciudad, siempre he buscado un espacio lo más amplio posible, sin especificar los lugares exactos, cuya elección corresponde a mis «subarrendadores», o sea, a las personas que se encargan de la realización concreta de mis trabajos. Y llegado a un cierto punto, en vista que los *events* ya estaban extendidos en el tiempo y en el espacio, me pareció que no había motivo para no extenderlos todavía más. ¿No hay algo de casi «universal» en el hecho de que cada participante sea consciente de ciertos acontecimientos, destinados a desarrollarse en su ciudad o en otra ciudad lejanísima, aun sabiendo que él no será protagonista de ellos ni espectador? El *event* va organizado de manera que todos dispongan de un programa («programa» es el término con que he decidido sustituir la palabra «guión»: busco términos que estén cada vez menos ligados a las artes), y saben exactamente qué es lo que debe suceder...

K.: Justo. Te diré que he dejado de pintar porque pintar era como el teatro, una actividad circunscrita. Yo era un pintor de acción, y concebía la tela como una arena (comparación de Harold Rosenberg), según una metáfora condenadamente bella que, sin embargo, sólo servía para imaginarse con una látigo en mano y en medio de los leones. La pintura era verdaderamente una plataforma para luchas de gladiadores donde todos combatíamos contra nuestros demonios.

Pero, al final, todo esto seguía siendo un espacio teatral, aunque fuera tan grande como un campo de fútbol. Y por muy grande que sea un escenario siempre es un escenario. Mientras se trabaja en el centro todo va bien, pero a medida que se llega a los lados uno debe pararse, y a mí no me gusta pararme. De esta manera, muy simplemente, he renunciado completamente a la idea de crear, a través de los cuadros, metáforas figurativas de

dilataciones o extensiones espaciales y temporales. (Entre paréntesis, yo siempre he pensado en mi pintura en términos temporales más que espaciales.)

Sentí un gran alivio al «sintonizarme» con

el mundo que me rodeaba y participar directamente, ser *realmente* y no sólo *metafóricamente* un artista de acción. Y apenas lo hice, me di cuenta de que mi camino pasaba lejos de la tela, de las galerías, del escenario ¹.

YRAOLA & ZAJ

Experimento excepcional

Una nueva visión de la pintura (junio, 1969)

INSTRUCCIONES

- 1.º Asegúrese de no hallarse en estado de somnolencia, duermevela o pismo.
- 2.º Sitúese a la distancia de vez y media de la dimensión mayor del cuadro objeto del experimento.
- 3.º Colóquese las antiparras.
- 4.º Dirija su vista al frente y manténgala así 30 segundos.
- 5.º Repita esta experiencia ante el resto de las pinturas intercambiando sus antiparras con sus vecinos de visión.
- 6.º Recibirá una honda conmoción espiritual.
- 7.º En otro caso, apresúrese sin más dilación a girar visita a los centros que se reseñan al pie.

MUSEO DEL PRADO - MADRID.

VIEJA PINACOTECA - MUNICH.

MUSEO BRITANICO - LONDRES.

MUSEO DEL LOUVRE - PARIS.

GALERIA PITTI - FLORENCIA.

BODEGAS PEDRO DOMECQ - JEREZ².

W. VOSTELL

Interrogatorio de Wolf Vostell (1973)

HACKER: En el catálogo de la exposición «Arte en la lucha política», en Hannover, se podía leer una frase tuya, que decía: «Toda forma de vida es una forma artística.» Pero cuando miro a mi alrededor, en la habitación en donde estamos sentados, hay objetos, que no pueden encontrarse en otras casas; cuando te observo, veo que tienes otro aspecto que la mayoría de la gente. Veo, por consi-

guiente, que tú en lo que haces y en cómo lo haces, te destacas conscientemente de la forma de vivir de todo el mundo. Constituyes una forma de vida y una forma de arte, propia de Vostell.

Esto me sugiere la primera pregunta: ¿Qué justifica, en tu opinión, en la actualidad la existencia del artista?

VOSTELL: Precisamente el trabajar en un

¹ A. KAPROW: «Extensions in Time and space», *TDR*, n.º 3, primavera (1968). A. Kaprow es quien acuñó el término «happening». Cf. R. SCHECHNER, *Teatro de guerrilla y happening*, Barcelona, Anagrama, 1973, págs. 71-73 y 78-79.

² Texto que acompañaba a la tarjeta-invitación para presenciar un experimento el sábado 28 de junio de 1969 en las galerías Skiras de Madrid.

modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas, nuevas formas de vida, que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística. Crear algo, producir algo, causar algo, que todavía no existe y que de ese modo, a través de su existencia, adquiere un carácter modélico.

HACKER: ¿Es el esclarecimiento, en lo que piensas? ¿El trabajo del artista como trabajo esclarecedor?

VOSTELL: Si está sostenido por un punto de vista moral, es decir, si se excluyen las formas criminales de vida, las formas corrompidas de vida y los modos de comportamiento, que no responden a la verdad, si bajo nuevas formas de vida se compendia todo lo que puede enriquecer a los hombres; todo lo que puede ayudar a que la existencia humana alcance lo positivo, es decir, lo complejo, la riqueza espiritual. En este sentido es en el que hablo.

HACKER: Naturalmente me pregunto de dónde toma el artista esclarecedor el contenido de su esclarecimiento, si el fenómeno discurre tal como tú lo has descrito ahora. ¿De dónde tomas tú, como artista, los contenidos que quieres comunicar a otros hombres?

VOSTELL: Me utilizo a mí mismo como modelo del test, como cinta del test, en cuya coloración es posible reconocer cómo se debe comportar uno. Hay artistas que están tan dedicados a su campo de especialidad, que no pueden sentirse como un caso-test y, por tanto, no pueden exigirse demasiado a sí mismos. Pero yo soy como un sismógrafo y siento en mi vida, en mi comportamiento, en mis errores y en mis preocupaciones, en mis añoranzas. Siento que tengo que producir contenidos en el arte como modelo para los demás. No hay fuente de donde los pueda tomar, a no ser del auscultamiento de mí mismo.

HACKER: Si he entendido bien, esto sería en una forma concisa la respuesta a la pregunta de qué es lo que justifica la existencia del artista: lo primero sería la autorrealización del artista y lo segundo sería dar a conocer el proceso de la autorrealización o, tal como has dicho en algunos de tus textos, fomentar el esclarecimiento. Estos serían los dos elementos.

VOSTELL: Sí, pero con un objetivo ético, que culmina en el hecho de que todo el proceso vital puede sentirse como proceso artístico. Esta es, por tanto, la tarea que me he impuesto a mí mismo: trabajar en este problema artístico y mediante acciones, mediante happenings, a través de todo mi trabajo transponer a modelos estos pensamientos, esta imagen del mundo, esta teoría artística. Y transponer a un comportamiento modélico lo que ya son happenings. Los happenings son vida creativa, tantas y tantas horas de vida creativa, que anteriormente no existía y que después ya no se dará más de esta forma. Entonces esto es una afluencia de información a los miles de millones de unidades de información y unidades de comportamiento en el mundo. Naturalmente soy consciente de que el artista y el público están marcados por factores desconocidos. Diariamente recibimos influencia aproximadamente de más de mil estímulos, de los cuales sólo conocemos científicamente 60. Esta es una posibilidad de estructuración, que me interesa artísticamente en los próximos años: cuáles son las cosas que ejercen influencia sobre nosotros, a pesar de que no las conocemos. Y en qué medida influye también el artista en la sociedad, a pesar de que no conoce en qué proporción y cómo la influye.

HACKER: Ahora bien, ¿qué papel desempeña en todo esto el público? Cuando escucho lo que has dado ahora como explicación, se suscita en mí la impresión de que el público desempeña el papel del receptor pasivo. Pero si he entendido bien, una intención originaria del happening es precisamente el trabajo con el público. Por consiguiente, ¿qué papel tiene en este proceso de la autorrealización, tal como lo has caracterizado y en la forma de la manifestación de tu autorrealización, qué papel desempeña el público en todo esto?

VOSTELL: Desde el principio la participación del público era uno de los criterios de mi trabajo y lo ha seguido siendo hasta hoy día. Esto es un componente esencial en el arte de la segunda mitad del siglo XX, que anteriormente no se ha dado en esta forma. Naturalmente, esto quiere decir que sólo pueden llevarse a cabo acciones a nivel de un «agreement», de un acuerdo con los demás. Naturalmente los impulsos en el happening provienen de las ideas, que elaboro para la

participación, pero con el objetivo de que una vez que una idea haya sido realizada por un artista, lo sea por un hombre, que éste tenga después la posibilidad de continuar realizando ideas semejantes y de que todo su comportamiento en acciones similares o en sus acciones diarias sea más libre en la vida. Se trata de la liberación, se trata de la desfetichización de los modos de comportamiento. Se trata de destruir el tabú de los materiales. En los happenings se busca que los materiales sean usados de un modo distinto a como lo son en la vida cotidiana. Con una plancha y con un automóvil pueden hacerse otras cosas que no sean sólo conducir el automóvil y planchar la ropa. Y esto puede aprenderse, por ejemplo, en el happening. En el happening uno debe aprender a conocerse a sí mismo. Debe aprender a conocer de nuevo los materiales, puede aprenderse de nuevo la variedad de usos y la variedad de contenidos de la propia conducta y del comportamiento con los objetos. En el trabajo con el público no se trata de practicar una vida nueva, que estuviera en oposición a la vida diaria.

HACKER: Pero en el fondo ésta es una vida propia de Vostell. La gente está en la posición de realizar posteriormente tus proposiciones en el happening y en general tus intenciones. Y mide su capacidad y su cualificación en el hecho de en qué medida están dispuestos a realizar después tus intenciones y a ejecutar —por ejemplo, en el happening— tus indicaciones.

VOSTELL: No, esto no es así. Aquí hay observaciones totalmente contradictorias. Sucede que en muchas realizaciones o en muchas indicaciones de una acción, que están compuestas de tal modo que uno no las debe hacer, el público intenta hacer las cosas. Y en indicaciones, que deberían ser hechas lógicamente, en las que a través de la utilización de nuevos objetos o mediante el comportamiento con los objetos se podría alcanzar nuevos conocimientos, se origina una contrarreacción y no se hacen. Por consiguiente, en la psicología todavía no existen apreciaciones fijas de cómo se comporta el público en las correspondientes exigencias o invitaciones a la acción. Por mi parte, tengo también que aprendo muchísimo del público, de cómo se conduce en cada ocasión. En consecuencia, el happening es también para mí, y no sólo para el público, una forma de enriquecimiento y

de conocimiento. No hago el happening solamente para el público, yo mismo aprendo de un modo similar en él. El happening es un proceso complejo de aprendizaje, en donde se habla a todos los órganos y a todos los sentidos en el cuerpo humano y en donde en principio no hay experiencias de cómo reaccionan los hombres, cómo reaccionarán después, cómo reaccionarán dentro de un mes, cómo reaccionarán dentro de medio año. Sólo consta y en esto están de acuerdo los psicólogos, que si no se dieran estas ideas artísticas (es decir, si no existiera vida producida gracias a estas ideas artísticas) muchas cosas tomarían un rumbo diferente. Incluso voy todavía más lejos y esto es una suposición mía, que no puedo demostrar y únicamente siento de un modo empírico debido a mi experiencia con el happening: Si digo que, por ejemplo, el ama de casa, que en el recorrido ferroviario entre Colonia y Aachen lava la ensalada a mediodía y no sabe nada de que en el tren, que pasa por allí, se está realizando mi happening de la ensalada, está afectada por mi happening y su vida será cambiada por él, a pesar de que ella no sabe que en ese momento está teniendo lugar el happening...

HACKER: Pero las repercusiones deberían ser visibles. ¿Ves hasta ahora repercusiones? ¿Ves, por ejemplo, en la vida social de la República Federal Alemana, repercusiones del arte actual?

VOSTELL: Sin el arte actual en los años sesenta no hubiera sido posible, por ejemplo, la rebelión estudiantil en Francia, América y en Alemania. Las artes plásticas han desarrollado 10 años antes modelos revolucionarios, mediante el nuevo arte objetual, a través del arte de acción, todo esto ha sucedido realmente 10 años antes, si partimos del hecho de que en 1968 ha empezado la efervescencia estudiantil, que yo considero como uno de los hechos culturales más importantes en la Alemania de la posguerra. Pero debo decir que estos hechos habían sido anticipados modelicamente 10 años antes por las artes plásticas.

HACKER: Si he entendido correctamente, esto ha repercutido quietamente en la conciencia de los estudiantes y un día irrumpió en las revueltas estudiantiles.

VOSTELL: En forma de que la gente recibe impulsos y no los puede controlar, de aquí

proviene esto. Quiero señalar dos ejemplos: los sindicatos empezaron un día a anunciar la «co-participación». Pero la co-gestión en el arte existía ya desde hacía 10 años. La co-participación social es una cuestión que apareció en los «happenings» hace 10 años. El segundo ejemplo: ¿De quién proviene la «cualificación de la vida»? La cualificación de la vida viene a través de la creación de una nueva

convivencia sobre la vida y yo he empleado ante los estudiantes el término «transformación de la conciencia». Mi primer happening en Wuppertal en 1954 —realizado sólo de un modo parcial—, pero existente como texto, tenía como forma la transformación del medio ambiente. Hoy día todo el mundo habla de la transformación del medio ambiente. ¡1954 transformación del medio ambiente!¹

ARTE POVERA (1967-1974):

M. A. PISTOLETTO

El ser (1967)

Llevar el arte a los límites de la vida para comprobar el sistema entero en el que ambos se movían, ha sido la finalidad y el resultado de mis cuadros reflectantes. Después de esto no queda ya sino hacer la elección: o volver al sistema del desdoblamiento y de los conflictos con una monstruosa involución, o si no salir del sistema con una revolución: o llevar la vida al arte, como ha hecho Pollock, o llevar el arte a la vida, pero ya no bajo la metáfora.

Ahora no me pongo a hablar de cada uno de mis nuevos trabajos, porque siendo distintos los unos de los otros, requerían una larga lista de descripciones de los motivos contingentes que los han determinado. En cambio, quiero hablar de la visión que me he formado a consecuencia de los cuadros reflectantes a partir de 1964.

Sobre una pared de mi estudio he escrito hace tiempo: «Es necesario prepararse a ser.» Toda acción va en ese sentido. Nada es más contrario al Ser que la tan bien amada ambigüedad en el arte. Poner dos cosas en relación para asistir a la representación de su conflicto es la ambigüedad del arte; como hacían los romanos, que juntaban los leones y los cristianos en la arena para gozar del espectáculo. La fascinación producida por la chispa que resulta de un choque de pedernales es primitiva; una civilización nueva no se puede organizar usando dos partes de la mente del hombre como dos pedernales. Ninguna chispa debe brotar de dos cosas y menos aún entre nosotros y nosotros mismos. Si nos quedamos suspendidos entre nosotros y nuestra representación, somos chispa y conflicto.

El error ha sido atribuir una doble capacidad al intelecto. El intelecto pone las preguntas, pero no da las contestaciones; en cambio se ha intentado siempre dar las contestaciones con el mismo intelecto, como si en el medio del día se pudiera, de repente, crear la noche y viceversa. El día y la noche se suceden, pero son dos cosas distintas, de diferente naturaleza. Se ha creído que el día y la noche eran una cosa sola con dos posibilidades; que la vida y la muerte fueran una cosa sola, con dos posibilidades y que el intelecto fuera una cosa sola con dos posibilidades. Sí; el intelecto es una cosa sola, pero con una sola posibilidad; si él hace preguntas, es necesario dar un salto de lado y usar otro mecanismo para las respuestas. El intelecto ahora está frustrado porque ha tenido que intentar responder a una doble tarea fracasando continuamente, y los otros mecanismos se han atrofiado.

En mi nuevo trabajo todo producto nace de un estímulo inmediato del intelecto, pero éste no tiene ningún carácter de definición, justificación o respuesta; no me representa. El trabajo o la acción sucesiva son el producto del estímulo intelectual o perceptivo contingente y aislado en el momento sucesivo. Después de cada acción yo hago un giro y no procedo en la

¹ Entrevista magnetofónica de D. HACKER con W. VÖSTELL, 22 de agosto de 1973, reproducido en hojas, ciclostil, ciclo «Nuevos Comportamientos Artísticos», Madrid, Instituto Alemán, 1974.

dirección representada por mi objeto, porque no le acepto como respuesta. Una dirección preestablecida es contraria a la libertad del hombre; preestablecer quiere decir comprometer el mañana, quiere decir que mañana no soy libre; y atenerse a una idea preestablecida quiere decir reflejarse en el pasado y privarse de la libre voluntad. La univocidad del lenguaje exige el preestablecimiento y exige el cumplimiento. Creer en el propio lenguaje significa recitar el propio papel. El lenguaje se presenta como ficción entre nosotros y los demás en una masa de individuos que se recitan a sí mismos y están preparados a ser comandados por regidores. Existen hombres inteligentísimos que, frustrados por cualquier complejo personal, han creado sobre eso el propio personaje y creen en él hasta tal punto que lo hacen recitar a los demás. Estos son los regidores de la sociedad que envían a los actores a matar o hacerse matar por el mal que ellos han advertido dentro de sí mismos. Todo esto pasa cuando bastaba hacer un pequeño giro y dejar los complejos, seguir el camino ellos solos sin instrumentalizarlos.

Mi forma de proceder ahora es lateral. Cada producto mío es una liberación mía y no una construcción que quiera representarme; ni yo me reflejo sobre ellos ni los demás se pueden reflejar sobre mí por medio de mis trabajos. Cada producto mío está destinado a seguir su camino él solo, sin arrastrarme consigo, porque soy ya activo en otro lugar. El problema de la actualidad no tiene ya ningún sentido en las formas; ya no se trata de cambiar las formas dejando intacto el sistema, sino de llevar las formas intactas fuera del sistema. Para hacer esto se debe ser absolutamente libre y considerar la actualidad de las formas quiere decir no ser libre de considerar las formas del pasado y, no poseyendo las formas del futuro, la libertad en el sistema consiste en poder hacer una sola cosa.

Para mí no hay formas más o menos actuales, todas las formas son disponibles, todos los materiales, todas las ideas y todos los medios. El camino de los pasos laterales lleva fuera del sistema que va derecho; ya no hay una meta delante de nosotros a la cual llegar el primero es mérito, y llegar el último es censurable; la carrera desenfrenada hacia este punto abstracto se concreta en un sistema de batalla entre los individuos y las masas. Procediendo de costado, la carrera entre los individuos se hace paralela porque cada individuo procede individualmente, sin proyectarse fuera de sí ni en puntos abstractos, ni sobre los demás. En este camino no hay mejores y peores porque cada uno es lo que es y hace lo que hace; nadie necesita fingir para mostrarse mejor y se hace facilísimo comunicar sin estructuras de lenguaje porque es fácil entender de cada uno quién es y cómo es. Para comunicar y para entender se puede finalmente desarrollar el mecanismo de la percepción en todas sus posibilidades.

P. P. CALZOLARI (1969)

Querría que se supiera que amo la bola de papel, el igloo y los zapatos de hilo, el helecho y los cantos del grillo, amo la realidad, la función de una pelota de papel, de un igloo, de zapatos de hilo, de un helecho, de los cantos de un grillo, querría hacer saber que amo estas cosas horizontales como afirmaciones de una nueva fisiología, pero todavía más quien las ha usado para sí mismo, que ahora yo puedo reconocerme. Querría hacer saber que existe la irrealidad y la vulgaridad de las relaciones con esta irrealidad mata mi facultad inventiva y la necesidad de expandir democráticamente mi conocimiento. Existe la dimensión obtrusa que quiere medir y definirse. Querría hacer saber que nadie puede dimensionar la necesidad de expandirme y de percibir durante un arco de tiempo y aun. Digo que la sola definición de mi inteligencia me impone el distinguir y me prohíbe la libertad y la felicidad de balbucear en cada encuentro y de inventarlo y además me impone el acordarme de que lo he inventado. Querría que se supiera que quiero la expansión, la democracia, la locura, la alquimia, la demencia, la ritmia, la horizontalidad.

Quiero hacer saber que no quiero momentos de conocimiento que quiero ser vivo tanto cuanto se puede serlo y expandido cuanto se puede bien querría decir y hacer saber cuanto es importante, que es más importante la sonrisa que gira alrededor de la cara y del cráneo del gato, y que está bien, está muy bien el descubrimiento de una fuente que se esconde y quiero hacer saber una lista insoportable, la fisicidad, la verticalidad, el comportamiento, la demos-

tración, la inteligencia racional, la humillación de un procedimiento, la representatividad. Querría decir que deseo que mi mímica se la mímica democrática de las cosas y digo que quiero ser feliz.

G. ZORIO (1971)

El hilo conductor es la energía entendida en sentido físico y en sentido mental. Mis trabajos pretenden ser ellos mismos energía porque siempre son trabajos vivientes o son trabajos en acción o trabajos futuribles.

En los primeros trabajos, esta energía se concreta de forma muy física, a nivel de reacción química, por lo cual la obra no está concluida sino que continúa viviendo sola, mientras que yo me pongo como espectador tanto de sus reacciones como de las reacciones de los espectadores. Es en este sentido como yo entiendo la idea de proceso que hay en mis trabajos.

La actitud crítica hacia la tecnología está implícita, de todas formas yo no he querido hacer una crítica al aparato tecnológico. He utilizado aquellos materiales simplemente en cuanto me hacían falta, en contraposición a su verdadera función. Si antes existía una cierta truculencia también en el uso de los materiales, muchos de los cuales tenían una peligrosidad táctil o un olor desagradable, etc., ahora me parece que mi trabajo es siempre más depurado por lo que concierne a los materiales. Mi verdadero problema es la energía que me implica en primera persona y que deseo implique también al espectador con su contigua vitalidad. En mis trabajos la energía no es una simple noción abstracta, puramente física, sino que se refiere a una dimensión totalmente humana, a una dimensión antropológica, a situaciones que forman parte de la historia y no a hechos ideales. Por otra parte, uso la palabra «odio», que está semánticamente cargada de estratificaciones psíquicas. Recorro al puño cerrado, una imagen que desde el punto de vista iconográfico es redundante en múltiples significados.

A mi parecer, estos trabajos dan un conocimiento que puede entrar ciertamente en la historia del arte porque el contexto cultural en que actúo se llama arte. No podría decir que estoy fuera del arte sin equivocarme. El hecho es que me he encontrado en el campo del arte un poco por cultura, un poco por inducción, un poco por necesidad personal, pero el resultado es el que es. No me interesa ya si es arte o no lo es, es un trabajo que está encasillado en un cierto contexto y se llama arte. Mi problema no es hacer arte o estar fuera del arte; hago cosas que después, también a pesar de mí, vienen percibidas a través de los canales que conducen a la historia del arte.

G. ANSELMO (1974)

En 1966, inserto en vertical sobre bases de madera, unos platillos de hierro que empujan cuanto más es posible hacia lo alto, hasta encontrar un equilibrio inestable muy precario entre ley de gravedad y fuerza de cohesión del hierro. Cuando no uso las bases de madera doblo el hierro de forma que se apoye en tierra y sostenga él sólo su verticalidad, con un equilibrio de peso. De esta forma, la estructura está en condiciones de señalar con su movimiento la energía que contiene cuando se produce el más mínimo cambio en el aire circundante. El objeto tradicional está reducido al mínimo y, de todas formas, existe sólo en función de la tensión, de la energía. La obra es energía y está en función de mi vivir.

En 1967 hago construir algunas *masas*, cuyo fin es también siempre el de crear una situación de energía. En el mismo período nace, entre otros, el trabajo *Dirección*, constituido por una «masa» sobre la cual aplico una aguja magnética que orienta esa «masa» según la dirección de la línea de fuerza del campo magnético terrestre. Este trabajo, como otros que le preceden y le siguen, empieza allí donde él está —y termina donde están los campos magnéticos terrestres, el centro de la tierra, etc., que a su vez me remiten a otros polos o centros del universo.

En 1968 construyo la *Estructura que bebe*, la *Estructura que come* y las *Torsiones*, cuyos variados materiales son utilizados a causa de otras propiedades. En la *Estructura que bebe*, en efecto, el algodón, por sus propiedades, lleva el agua fuera del contenedor de acero en que

se encuentra; y esto porque quiero hacer un trabajo que, en cuanto esté, se explique él solo, haciendo salir a flote lo que lleva dentro. En las *Torsiones* (he hecho dos: una en cemento-piel-madera y la otra en fustán-hierro), la energía que yo transmito a la obra cumpliendo un movimiento de torsión —y que acumulo sobre la obra gracias al peso del cemento o de la barra de hierro hasta el momento en que me separo de la obra misma—, esta energía me es en seguida sustituida en la medida en que el asta de madera insertada en la piel o la barra de hierro incrustada en el fustán ejercen un empuje real (de retorno). En la *Estructura que come* hay un bloque de granito pequeño atado a un bloque grande (he hecho pulir ambos para que no ofrecieran agarraderos); el bloque pequeño no se cae al suelo hasta que los vegetales que se encuentran prensados entre los dos bloques no disminuyen su volumen al deshidratarse. Para que todo se sostenga, los vegetales deben ser sustituidos frecuentemente con nuevos vegetales frescos.

En 1969, pensando en el tiempo y en la duración, construyo los trabajos *Para una incisión de indefinidos millares de años*, *Hacia el infinito* y una pieza *Sin título* constituida por antracita y lámpara. El trabajo *Hacia el infinito* detiene el tiempo. Está constituido por un bloque de hierro, cubierto por una capa de grasa o de barniz transparente, que pesa un quintal aproximadamente, sobre cuya cara superior está grabada la frase: «hacia el infinito». El bloque de hierro puede mantenerse infinitamente intacto si está siempre protegido. Construidas en este período (pero el proyecto es de un año antes), las piezas *Neón en el cemento* y *Piedra aligerada*. En el primer trabajo se trata de tubos de neón que atraviesan, en toda su longitud, algunas barras de cemento que aprisionan la luz que vive aún bloqueada en una sede restringida. En el segundo trabajo saco nuevamente el argumento de la fuerza de gravedad. Una piedra que pesa aproximadamente 75 kg es colgada lo más alto posible enganchada con un cable de acero a una pared. A causa de una cierta ley física, la piedra, alejada del centro de la tierra, resulta imperceptiblemente aligerada y por lo tanto hay que pensar que transportada más alto, a un cierto punto del universo, por ejemplo entre el Sol y la Tierra, pierda totalmente su peso y se pueda identificar perfectamente con la idea del vuelo.

L. FABRO (1974)

Recordar quiere decir tratar de definir, en la medida en que el espacio resultante en el recuerdo corresponda a una definición inconsciente: entonces recordar sirve para interrumpir la estratificación, volviendo a mezclar la memoria y el tiempo; el tiempo y los objetos que quedando inalterados en el tiempo y contradiciendo a la nueva apertura de la memoria, tienen la capacidad de cambiar la experiencia.

A esta operación se le llama generalmente verificación; así, quien la persigue tiene como objetivo la constatación de la bondad de sus previsiones y la amplitud de sus premisas, teme lo inactual, y esta inseguridad genera un vicio de voluntad en la observación.

Haciendo historia, la inseguridad puede ser aplacada; se genera entonces una renovación continua que sustituirá la secuencia de la historia. Aquella será definida como proceso, o sea, como una serie de actos inamovibles tendentes a un fin, o, según otros, una serie de actos que constituyen ellos mismos un fin.

Esto genera intolerancia y mala fe porque el principio no está en las cosas, sino en la voluntad humana, y como si en las cosas hubiese un principio, la voluntad se propone identificarlo, identificándose.

El Activismo ha tenido su parte en todo esto; se ha propuesto expresar energía tanto física como mentalmente en el encuentro de su identidad, teniendo como resultado disociación y resentimiento por la medida mínima de satisfacción obtenida por la sexualidad, con el riesgo de una virtual satisfacción obtenida, por medio de la razón, cuyo papel tiende a contradecir sus postulados para dar espacio a los sentidos.¹

¹ Todos estos textos están tomados del catálogo *Del arte povera a 1985*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, sin paginación.

MARC DEVADE

Notas para la teoría materialista de la práctica pictórica (1970)

Es deseable que llegue un día en el que la «escena de la escritura» no sea ya idealista, sino «force d'un jeu», la escena dialéctica en la que se inscriba el único pensamiento que determina su historia, que es, sin duda, el pensamiento de la dialéctica materialista.

Marcelin Pleynet
marzo-abril, 67

«D'une peinture chromatique» (escrito entre abril del 68 y octubre del 69, y publicado en Tel Quel 41, en mayo del 70), se presentaba como texto *científico*, como ciencia de una práctica específica, la pintura
cada forma de pensamiento contiene sus contradicciones específicas y posee su esencia específica.

se presentaba como un intento de respuesta a la cuestión planteada por su práctica y se pronunciaba en pro de una práctica *de vanguardia* en este campo (forma práctica de pensamiento materialista y no de establecimiento de un «sujeto» en «pintor») en la medida en que esta teoría se vinculaba al pensamiento de la única clase definitivamente revolucionaria, al pensamiento del proletariado: el materialismo *histórico* y el *materialismo dialéctico* como base para analizar la historia de esta práctica y la práctica misma.

En tanto que ciencia, era ante todo *ciencia de la ideología*, de la cual se aparta, y *ciencia de su movimiento*

toda forma de movimiento contiene en sí sus propias contradicciones específicas, que constituyen esa esencia específica que diferencia una cosa de las demás

se dedicaba a teorizar el proceso de transformación productiva (los efectos de superficie) del objeto de esta ciencia (la pintura), y su reproducción metódica (a través de los colores).

—como un momento teórico-conceptual destinado a subvertir el discurso ideológico natural dado (artista-obra-«arte» como visión)

—y otro momento que puede ser calificado como conceptual-experimental en la medida en que hace legibles los efectos que produce esta ciencia

el conjunto constituye una serie de «efectos de conocimiento» de tipo científico, y no de efectos de luz (visuales), como ha ocurrido siempre en la pintura occidental

la pintura occidental es una pintura del ojo; la pintura china es una pintura del pensamiento —Ch'ên Hêng-Lo—

efectos de conocimiento

—de la superficie pictórica

(producción «redoublée» de la tela)

(exterior-interior)

—de la profundidad

(en China: kin yuan = cercano/distante, volumen)

—de la relación vertical-horizontal

(en China: montes/ríos)

—de los colores

(operación del sueño)

que son otras tantas cuestiones planteadas por la historia de la pintura y su práctica materialista.

—dicho texto era en sí mismo la comprobación fáctica de que, en el campo «artístico estético», la fase teórico-conceptual está *recubierta* por una práctica conceptual-experimental, el «ensayismo» (v. Sollers in VH 101 n.º 2), de modo que la producción tiene lugar como una sucesión de «ideas» más o menos originales con la ayuda de materiales más o menos originales (considerada la materia como sustancia) sin ninguna relación con el «texto general», y sin ninguna base teórica (efecto de *censura* sobre el materialismo histórico y el materialismo dialéctico).

es por ello por lo que, en una práctica de este tipo, no se produce el efecto de ruptura con respecto a la ideología dominante; en consecuencia la experimentación se limita a reproducirla reafirmando su ilusoria «realidad» (efecto de «realización de lo real» y no «efecto de conocimiento»).

por ello también, los efectos de este tipo de práctica nos parecen productos derivados de la práctica técnico empírica, inmersos en la ideología.

en esta práctica empírica, la fase de reproducción metódica de tipo

superficial/como la escritura china «ideo-gramática» implicada en su origen por un modo de producción específico denominado «asiático»

es dejada de lado en provecho de una *sucesión* de ideas técnico-empíricas (o conceptos operativos técnicos)

de tipo lineal/como la escritura alfabética, que ha acompañado a los modos de producción esclavista, feudal y capitalista

ideas y conceptos que, combinados y re combinados en prácticas originales, no producen más que efectos ideológicos (efectos de reconocimiento o de conocimiento erróneo).

Es decir, una reorganización *mecánica* de elementos externos en lugar de una *dialéctica* de los elementos inherentes a la práctica de la pintura.

—del objeto ideológico engendrado, pasemos a la forma de su engendramiento.

El proceso de producción de la práctica contra la que luchamos puede ser descrito como la combinación específica del objeto (materia prima), del instrumento y de la fuerza de trabajo, armada de conceptos adecuados y totalmente autónomos (es decir, idealistas, ajenos a toda posición de clase y al pensamiento de la clase explotada: «único pensamiento que determina su historia»); se comprende por ello mismo, que dicho proceso efectúe la realización técnica de lo real bajo el control de la *ideología dominante* de un modo técnico empírico que garantiza el sentido del objeto producido. A la ideología empírica le fascina el problema de la «realidad» (de su inserción en la realidad) a la que el significante debe adaptarse: de donde deriva la inevitable «función de lo real» atribuida al «arte», en tanto que productor-distribuidor de significaciones en la superficie de la «realidad» concebida como «medio» del arte, ¿qué realidad? ¿la del «mundo exterior»? *No existe más realidad que la de los procesos sociales y la del proceso de conocimiento en el seno del proceso social.*

El arte, bajo tal perspectiva, es ecológico; organiza un medio, figuras en un espacio a las que etiqueta con ayuda de significaciones, y plantea, en consecuencia, problemas de entronque con la «realidad exterior».

De hecho, *no hay génesis* del significante a partir de la realidad: la constitución del significante precede a todo sujeto en su movimiento mismo (como hemos aprendido del psicoanálisis) (v. Lacan), lo que anula la idea de producción-distribución de significantes que caracteriza a la ideología empirista.

la relación significante/significado (en pintura: los colores y los elementos formales, términos contradictorios específicos de su movimiento transformador)

el movimiento mismo es una contradicción —Engels—
dicha relación resulta, pues, de una propiedad de la cadena significante que, a través de una necesaria **polisemia** (la infinidad de los colores), produce los puntos de entronque por los que se fija y superpone al significado (elementos formales).

De donde resulta que las relaciones de similitud (de los elementos formales con respecto a la estructura de base, el soporte) diferencia (de los colores) son lo único que permite comprender cómo tiene lugar la colocación de una marca y su reproducción.

Es el efecto *similitud/diferencia* lo que permite plantear correctamente el problema de la «realidad» y de la prueba de dicha realidad; y no una «realidad exterior» que supuestamente permitiría construir metáforas a partir de un lugar primario sustancial y no metafórico con respecto al objeto real.

La lengua china posee un carácter muy significativo a este respecto: el carácter «campo cultivado» (realidad económica, social, científica) que

«redoublé» cercado por un cuadrado abierto,
da lugar al carácter «pintura»

La causa fundamental del desarrollo de las cosas y los fenómenos no es externa (arte «ecológico», arte del medio, nuevo «realismo»), sino interna (a la práctica pictórica); radica en las contradicciones internas de las cosas y los fenómenos... dichas contradicciones, inherentes a las cosas y los fenómenos, son la causa fundamental de su desarrollo, en tanto que su interconexión y su acción recíproca no constituyen sino las causas secundarias

descubrimos así un efecto metonímico de similitud, horizontal («redoublement» del soporte (la tela), articulación de los elementos formales producidos por la estructura de base) que produce una racionalización-autonomización del proceso y un efecto metafórico diferencial, vertical (gama de colores) que produce los significados al desplazarlos, que produce las transformaciones. Efecto doble que constituye la *contradicción principal*: estructura de base plana (el soporte) color, matriz pictórica; y *las contradicciones secundarias*: relación vertical-horizontal, cercano-distante, «sur-face», diferencia de colores, superdeterminación que refleja la contradicción principal.

Estos dos efectos caen bajo la ley de la unidad de los contrarios, ley de la contradicción específica del objeto «pintura»

en sentido estricto, la dialéctica es el estudio de la contradicción —Lenin—

estos efectos son la verdadera condición del «desarrollo entendido no como disminución y aumento, no como repetición (evolucionismo metafísico), sino como unidad de los contrarios (desdoblamiento de lo que es UNO en contrarios que se excluyen mutuamente y relaciones entre éstos)» (materialismo dialéctico)

el desdoblamiento de lo que es UNO: la tela, en DOS: elementos formales (redoublement del soporte, de la estructura de base) y colores produce una *Lucha*, una tensión entre los dos términos, y finalmente el *dominio* de un término sobre el otro (el término color); *desarrollo desigual* que produce la anulación del término «elementos formales» y abre la vía a otras contradicciones: la diferencia de los colores.

En toda diferencia hay una contradicción, y la misma diferencia constituye una contradicción.

Si en un proceso determinado o en una etapa determinada del desarrollo de la concentración, el aspecto principal es A y el aspecto secundario B, en otra etapa o en otro proceso de desarrollo los papeles se invierten; este cambio de función es consecuencia del grado de crecimiento o decrecimiento conseguido por la fuerza de cada aspecto en su lucha contra el otro durante el desarrollo del fenómeno.

De donde resulta que la identidad de los contrarios no es una identidad de plano entre los dos términos de la contradicción (elementos formales/colores), no se trata de una igualdad en el desarrollo de los dos términos, sino que la identidad de los contrarios es finalmente (fin de los elementos formales) y en su sentido más pleno una *falta de simetría en la fuerza* de cada término y una *diferencia cualitativa*; los colores parecen por desplazamiento como el *aspecto principal de la contradicción* «pintura» (siendo los elementos formales el aspecto secundario), como el punto en el que se *refunden* su práctica y su especificidad produciendo un *salto cualitativo*: una «sur-face» cromática. Por ello, una pintura de este tipo destaca la contradicción, la piensa, piensa y abarca sus dos términos (soporte/colores) a través de un término dominante: el color que la *refleja*; cosa que un arte exclusivamente del soporte o de la superficie simple no puede hacer, por lo que enmascara la contradicción, fundamento del materialismo dialéctico.

Tal es el efecto pintura, ni simple soporte, ni simple superficie, sino superficie (sur-face) cromática: el color introduce una contradicción superdeterminante e incluye finalmente todas las contradicciones como consecuencia de una inversión dialéctica en la que aspecto secundario de la contradicción principal (el color) se convierte en el aspecto principal de la contradicción y en el material fundamental de la práctica pictórica; la incidencia recíproca del color sobre el soporte (los elementos formales) anula todo *formalismo*.

La ideología empírica se permite, en cambio, el reflejo de los «hechos», en la «factura», en lo dado, en «lo real», en el soporte «en cuanto tal» (visión unilateral y no dialéctica de la práctica pictórica). Es así como se pone en juego el sistema percepción-conciencia (filosofía *idealista* de las más trasnochadas) que garantiza que efectivamente se ve lo que se ve (*positi-*

vismo): en definitiva, el punto esencial de este enfoque no es otro sino la certeza de que el significado se halla realmente tras el signifiante; nos encontramos, pues, en el orden de lo que está dado por sí mismo, de la presencia, del hecho como hecho consumado, de la visión del sujeto «por sus propios ojos» (o cualquier otro orden de «percepción»)

Es por ello por lo que los cambios que se producen en el campo «estético-artístico» no son sino cambios, cambios de forma que no sobrepasan *los límites de la ideología técnico-em-pírica y formalista dominante*, y productos de una práctica subjetiva (*repetitiva y neurótica*) Ser subjetivo es no saber considerar una cuestión objetivamente, es decir, desde un punto de vista materialista

cambios, pues, y no transformaciones en el campo que se denomina «artístico»

Una transformación se produce siempre como consecuencia de un desplazamiento en el sistema de garantías (específicas de la pintura del momento), que vuelve legibles objetos que hasta ahora no lo eran por causa de la ideología (el color en particular). Una pintura de vanguardia debe «distribuir de otro modo su espacio de producción», y debe hacerlo poniendo todos sus medios históricamente determinados (soporte-elementos formales-sur-face-profundidad-relación vertical-horizontal-colores) en relación dialéctica materialista y no considerándolos como objetos separados.

La especificidad de la pintura, sus contradicciones específicas, hacen de ella un campo autónomo, pero sólo muy *relativamente autónomo*, ya que su finalidad no es interna (en otro caso, recaeríamos en la repetición neurótica individual); la pintura interviene en el campo de lo real, en relación dialéctica con este campo, como *especificidad diferencial* con respecto al mismo (campo cuya contradicción principal, *cualitativamente diferente* a la del nivel «pintura», es la que se da entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas, la lucha entre el imperialismo y el socialismo, entre la burguesía y el proletariado); interviene como una *contradicción secundaria —superdeterminante— que refleja la contradicción principal en el seno del modo de producción capitalista y la transformación del aspecto principal de la contradicción*; actualmente, en Francia, las relaciones de producción.

Cierto que las fuerzas productivas, la práctica y la base económica desempeñan por lo general el papel principal, decisivo, y quien lo niegue no es materialista; pero es preciso reconocer que, en condiciones determinadas, las relaciones de producción, la teoría y la superestructura pueden, a su vez, desempeñar el papel principal decisivo. Cuando por no producirse modificaciones en las relaciones de producción, las fuerzas productivas no pueden seguir desarrollándose, la modificación de las relaciones de producción desempeña el papel principal, decisivo.

La transformación del modo de producción pictórico está pues *vinculada a la práctica social*, a la práctica revolucionaria del proletariado, a la transformación del modo de producción dominante en la sociedad occidental;

a este respecto, resulta esencial y necesario conocer el modo de producción «asiático» (como exterioridad que comprende la interioridad en que nos encontramos) que ha dado lugar a un modo de producción pictórico y a una escritura específica totalmente diferentes de los modos occidentales, en estos momentos en que todo su continente, China, emerge revolucionariamente con su historia específica y transforma todas las relaciones de fuerza a todos los niveles: históricos, sociales, ideológicos (la gran revolución proletaria y el pensamiento mao-tsé-tung) y, en última instancia, económicos (tránsito al comunismo).

Es así que únicamente *a partir de la teoría de los modos de producción* (el marxismo-leninismo, fundamento de la dialéctica materialista) puede la dialéctica llegar a ser un método científico, una dialéctica materialista aplicable, por tanto, a la pintura, entre otros campos, como objeto de ciencia; ciencia de sus modos de producción (cf. «l'enseignement de la peinture» de Marcelin Pleynet, Ed. du Seuil) y de su práctica, ciencia de su práctica en un modo de producción (capitalista) que se trata de transformar por todos los medios.

De este modo, una práctica pictórica de vanguardia se define simultáneamente en *el campo del saber*: materialismo histórico y materialismo dialéctico (único pensamiento al servicio del pueblo, del proletariado determinando su historia) y en el de la *política* en la *lucha ideo-*

lógica y en la *lucha de clases* que tiene lugar (aquí en Francia, y ahora: después de mayo del 68) en uno y otros campos.

Simplemente estos planos y banderas se despliegan y restallan al viento, estas grandes banderas que flotan en un aire aún no respirado, futuro, y diseñan los nuevos planos, los nuevos cuadros, los nuevos textos sin fin ni comienzo

escenas en las que también la pintura se despliega como bandera

Marc Devade
Agosto del 70¹.

D. DEZEUZE Y L. CANE

Aportaciones a un programa técnico pictórico (1970)

«Una de las consecuencias del lenguaje artístico tradicional es la disimulación del objeto de conocimiento «pintura» tras la fraseología estético-espiritualista que se mueve en el círculo cerrado de la ideología. La elaboración de una teoría materialista y dialéctica exige desmontar y analizar en el objeto toda la ideología del sistema político y económico vigente, que, enraizada en la base de toda la trama cultural, tiene como efecto desnaturalizar el objeto cuadro en el funcionamiento histórico de su definición (objeto «cuadro» aprehendido como objeto real, y no como objeto de conocimiento)...

INTRODUCCIÓN

El logocentrismo es la característica esencial de la cultura occidental: logos y sentido se afirman en ella como principio, origen, reserva, fuente, a los que corresponde un «telos» (a lo largo de este análisis y de esta operación de desmontaje, utilizaremos el concepto de logocentrismo tal y como lo define J. Derrida (*De la grammatologie*, p. 11-12); por lo demás, nos basaremos en los trabajos de M. Pleyne en *Art International*). Este sistema no permite apenas la captación de simultaneidades, ni la ruptura sincrónica de la «estructura de organización de los conceptos en la totalidad de pensamiento del sistema» (Althusser, *Para leer el Capital*, S.XXI P.) reprimiendo, por esta razón, el materialismo dialéctico, en tanto que dispositivo de tales enfoques. En el sistema logocéntrico, el sentido preexiste al acto, por lo que se puede entender que la pintura se vea limitada, a través de las teorías de la imitación y la representación, a descifrar ese sentido en el mundo, sometiendo su «batería significante» a una realidad considerada verdad suprema. A través de críticas, de rechazos, de rupturas articuladas a otras prácticas (políticas: ruptura de 1871, la Comuna, Cézanne) la pintura consigue devolver al funcionamiento significativo su capacidad de producción.

La economía del pensamiento idealista no queda por ello detenida, sino que se encuentra en actitud de repetición, de cierre si no de fin.

Los síntomas de este cierre se manifiestan en la prodigiosa acumulación de «obras» de arte (acumulación que corresponde a las crisis de producción que caracterizan al sistema capitalista), o en esa perpetua novedad de una vanguardia condenada a rumiar su propia problemática (idealista).

Las «rupturas epistemológicas» producidas por una incursión sin precedentes de las ciencias objetivas en las ciencias humanas, señalan el surgimiento del materialismo dialéctico como cierre de las prácticas empíricas, como ciencia de estas ideologías y/o como ciencia aún por constituir. Son numerosas las ilusiones de cientificidad en el campo de la pintura: el arte tec-

¹ Texto castellano aparecido en el catálogo de *Pancho Ortuno. Pinturas recientes*. Madrid, Galería Juana Mordó, abril-mayo, 1977

nológico, por tratar de procurarse un estatus de ciencia, simula una ruptura que de hecho no puede asumir, ya que, al reducir radicalmente la dialéctica de la historia a una dialéctica generadora de modos de producción sucesivos e incluso de técnicas de producción diferentes (cf. Mac Luhan), se convierte él mismo en puro tecnicismo y círculo vicioso del discurso tecnológico.

En tanto que una actividad teórica únicamente puede articularse a partir de una ruptura que señale la transformación de una actividad precientífica en teoría/práctica científica, este salto cualitativo sólo puede darse mediante el retorno a las actividades pictóricas tradicionales a fin de que éstas puedan eventualmente dar cuenta de la naturaleza de las formaciones teóricas de su historia, y de su condición/constitución conceptual específica a través de esta historia que el idealismo tiende a sepultar bajo la historia del arte, los circuitos de distribución cultural, o las actitudes de un anti-arte que rechaza absolutamente la historia para llegar a una «tierra de nadie» cuyo vacío se ve colmado inmediatamente por la ideología dominante.

DENUNCIA DE LAS ARTICULACIONES CONCEPTUALES PRODUCIDAS POR EL LOGOCENTRISMO EN EL SISTEMA PICTÓRICO

1. *Formato*

La institución de los formatos, primer intento racional de legislar y reducir el mundo de los significantes, actúa como implantación de categorías gramaticales de tipo aristotélico (logocéntrico): *paisaje, figura, marina* ordenan en lo sucesivo la puesta en escena del código signifiante, sometiendo este último al decreto de una razón que propone su sentido *a priori*. El marco, el enmarcado, duplica este efecto categórico ventana/verja, al tiempo que cierra la entidad microcósmica en que la inmanencia (inspiración) remite a la trascendencia de un logos.

La disposición museográfica contabiliza este estado de cosas, y acentúa la teatralidad de una visión especular del mundo en la que el cuadro/ventana no es sino lugar de mediación.

Por falta de una racionalización clara, el problema del formato reaparece en las actividades vanguardistas que tratan de superarlo: el arte conceptual o el «Earth art» como voluntad de ausencia de límites, retornan a los límites del documento fotográfico por no haber pensado los límites (la especificidad) en que se inscriben sus prácticas.

2. *Claro-oscuro*

Los valores y la degradación jerarquizan «el combate» (teológico) entre la sombra y la luz.

El claro-oscuro es la centuación de un reverso/anverso de un mundo en el que sólo se reconoce el anverso. El volumen se convierte así en productor de estas dos categorías: claro/oscuro, anverso/reverso. La posición sintáctica del punto luminoso como *verbo* remite a una jerarquía de tonos e intensidades, a la presencia/ausencia de un foco central luminoso.

Más próximo a nosotros, el cinetismo produce por su mecánica los mismos efectos ideológicos, a saber: presencia de un foco central luminoso que no puede ser anulado por la infinitud corpuscular de puntos luminosos: de nuevo en este caso, la luz, tratada como verbo, brota de un foco entre bastidores, que remite a un centro irradiante.

3. *Superficie/profundidad*

a) superposición/yuxtaposición

El trabajo del pintor clásico se desarrollaba según las leyes de la superposición (aparejo, imprimación, baños, pastas y barnices) consideradas como leyes de las jerarquías de las capas que nos designan un tipo de profundidad en el sentido de una sedimentación, que varía de lo «magro» a lo «graso», de los «jugos» a los empastes. La yuxtaposición, investigación de efectos de superficie, es un fenómeno reciente (de finales del siglo XIX) que se sistematiza con

el collage. Cuando este último se construye a través de superposiciones, enlaza con las prácticas antiguas (Rauschenberg: collage/montaje/superposición), y se encuentra en posición regresiva. Las posibles «renovaciones del collage» deberían pensar, por tanto, sus efectos de superficie bajo este aspecto específico.

b) código de perspectiva

Existen numerosos comentarios sobre el desmontaje del código de perspectiva surgido de la geometría del renacimiento. El punto de fuga remite al más allá teológico e institucionaliza simétricamente el ojo de un sujeto en una relación especular evidente.

El código de perspectiva se opone a la producción de superficies, a su multiplicación y a su consolidación. El desmontaje de este código no implica la abolición de toda profundidad, sino únicamente la de la profundidad de carácter teológico.

c) tratamiento del soporte como superficie y duplicación

El binomio tela/bastidor confirma la relación reverso/anverso, tensión/distensión (blandura/dureza). La relación reverso/anverso perpetúa la presencia/ausencia de una mecánica y de una lectura que remite a entidades misteriosas (profundidad). Tender un lienzo es producir un efecto de superficie; acciones que se realizan para aumentarlo: tensado, fragmentación, secado, humidificado, absorción, impregnación, extensión, compresión, etc.

El pop art y el minimal art parecen converger hacia el mismo error, a saber: utilizan materiales que no tienen anverso ni reverso (plástico, acero, etc.) presentándolos como si tuvieran un anverso y un reverso, un exterior y un interior. Los efectos de superficie que tratan de producir quedan, por ello, muy en cuestión.

GENERALIDADES

En nuestro sistema occidental, la pintura no es considerada como sistema signifiante específico sino como mediación entre el hombre y lo real, como institucionalización de una relación sujeto/objeto y de su problemática particular en el pensamiento idealista. Las categorizaciones de formato, claro-oscuro, superposición, yuxtaposición y código de perspectiva con otras tantas categorías gramaticales surgidas de una lógica especular y de un proyecto teológico, así como de una proyección especular que caracteriza a la Estética de *la Expresión*. La presencia de un logos y de un sentido concebidos como origen, principio, reserva y fuente mutila la producción signifiante de códigos pictóricos.

CUADRO DE RECAPITULACIÓN

Conceptualización logocéntrica	efectos ideológicos	rechazos históricos
Perspectiva Claro-oscuro	Institucionalización de la profundidad teológica «lucha» teológica entre la sombra y la luz. El color como suplemento.	Cézanne Vanguardia rusa (Malévitch)
Soporte (formato)	Formato: superficie a «rellenar», pantalla reproductiva. Puesta en escena de un Logos.	Pollock Fontana Hantai

VERIFICACIÓN DE LOS EFECTOS DEL CÓDIGO LINGÜÍSTICO EN EL INTERIOR DEL SISTEMA PICTÓRICO

Debemos señalar la diferencia existente entre el espacio real estático, que es el dato material, y el espacio semántico dinámico que produce efectos de conocimiento en «la materia prima», «es decir, una materia ya elaborada, ya transformada por la imposición de la estructura compleja-sensible, técnica, ideológica que la constituye como objeto de conocimiento, por muy rudimentario que éste sea» (Althusser, *Para leer el Capital*, T.I.). Este es el sentido en el que se puede hablar de un proceso de transformación que supera la estructura estática cerrada de la superficie concreta y su «verdad primera», para funcionar como mecanismo de producción de sentidos (trabajo). En torno a la noción de repetitivo, se ha podido desarticular, en un momento dado, la imposición de las categorías conceptuales derivadas del logocentrismo. Dicha noción, presentada como una matemática serial, ha permitido un descentramiento ajeno a todo «punto caliente» (en el sentido que tiene este término para las gentes del oficio) y su consecuente jerarquización. Por no haber sido pensado en la diferencia, lo repetitivo no deja de ser un concepto limitado; pero se puede evocar a su respecto el intento de una «desaparición vibratoria» del objeto, junto a la del sujeto y el sentido, la implantación (empírica) de una sistematización significativa orientada hacia una multiplicación infinita del código pictórico y el enfoque de «este significante como penetrado por un significado distinto del que le corresponde en el discurso efectivo, como el lugar en el que se eclipsa todo sujeto, o más bien, como una de las estructuras posibles en el juego ilimitado de significantes, en ese «tesoro de significantes» que enlaza el punto fijo de la estructura (del sentido y el sujeto) y la diacronía de las estructuras posibles en la historia de los sistemas significantes» (J. Kristeva, en *Promesse* n.º 27).

La práctica pictórica no puede desarrollarse si no es mediante la creación de un código autónomo, inderivable. En este desarrollo, el conjunto de instrumentos teóricos aportados por la lingüística (y el psicoanálisis) poseen una probada eficacia. La condensación/metáfora puede situarse (por ejemplo) a nivel del volumen, que se presenta como metáfora de la superficie, significando lo que ésta no puede significar, es decir, el relieve. Por su parte, los planos (normas planas) se encuentran en el sistema pictórico en relación metonímica con el formato (superficie acabada, cerrada sobre sí misma) el cual se encuentra a su vez en relación metonímica con la pared que lo inscribe en su superficie como duplicación parietal. El ángulo derecho «pintado» es metonímico con respecto al ángulo derecho del formato, del soporte instituido (confróntese Mondrian). Por lo que se refiere a la causalidad metonímica (Marc De-vade, en *Tel Quel* n.º 41): «La ausencia de causa» (sujeto-visión de autor) en la «causalidad metonímica» (donde la causa es efecto) (véase Althusser, *Pour Marx* ed.) que se da en la estructura pictórica no es pues el resultado de la exterioridad de los elementos formales con respecto al formato, sino, por el contrario, la forma misma de la estructura que desarrolla sus propios efectos.

Pero el desarrollo de una aproximación a la pintura según los modelos lingüísticos únicamente puede llevarse a cabo sobre objetos/superficie (cuadros) cuya función, si este objeto/superficie no es pensado en cuanto a tal, es censurar, precisamente en tanto que objeto/superficie la actividad significativa productiva, productiva a partir de su articulación siempre diferida (articulación de la superficie como «materia prima», *marca*).

LOCALIZACIÓN DEL MECANISMO ESPECÍFICO DE APROPIACIÓN REAL POR MEDIO DEL OBJETO DE CONOCIMIENTO

Esta constitución teórica de conocimiento sobre el funcionamiento y el encuentro del eje sincrónico con el eje diacrónico debe fundamentar un campo de conocimiento susceptible, a su vez, de orientarnos hacia una práctica pictórica cuya producción sería corte o indicación de corte epistemológico. Debe abrir un campo de acción para una práctica/producción materialista y dialéctica del Arte-práctica/producción de conocimiento.

Hay que precisar desde ahora que no existe el mecanismo de una «gramática generativa», dada como definitiva, como ley o factor de permanencia entre el sistema y la práctica pictórica (sucesión de conceptos en el discurso ordenado de la demostración).

Las formas de orden del discurso de la demostración no son sino el desarrollo de la «gliederung», de la combinación jerarquizada de los conceptos en el seno del propio sistema (Althusser, *Para leer El Capital*, t. I. p. Ed. S.XXI). Parece más bien que el efecto de conocimiento se produce por un momento dialéctico entre distintos elementos:

Superficie (formato/suporte)

Marcador (instrumento gráfico + gesto)

Medio (entre otros el color, que, al volver sobre sí mismo, demuestra precisamente que no es un medio).

Estos distintos elementos entran en combinaciones múltiples que tienden al infinito. No podemos abordar en este escrito más que aquellas combinaciones cuya problemática está históricamente cerrada (si bien, este cierre no equivale al fin de una Historia). Con esta limitación, esbozamos la problemática del gesto mediante el siguiente cuadro:

Cuadro de recapitulación de las prácticas gestuales y sus efectos.

A Gesto	B Instrumento	C Medio	D Soporte
A1 gesto digital	B1 pincel	C1 agua	D1 papel
A2 gesto de muñeca	B2 punta	C2 óleo	D2 tela
A3 gesto de codo	(clavo, buril)	C3 esencia	D3 madera
A4 gesto de hombro	B3 hoja	C4 tinta	D4 plástico
A5 gesto global del cuerpo	(cuchillo, tijeras, etc.)	C5 resina	D5 metal
		C6 yema de huevo	D6 piedra
	B4 tampón (sello, prensa, etc.)	C7 cola	D7 suelo, etc.
		C8 ácido	
		C9 cera, etc. (no tenemos en cuenta aquí la pigmentación)	
	B5 aire comprimido (vaporizador, etc.)		

E Prácticas significantes en combinación con A, B, C, D, superdeterminadas por A, el gesto.

la mancha	la impronta	el trazo	el punto	el pliegue
E1 dripping	E4 impregnación	E7 trazo	E12 punto gráfico	E15 plisados
E2 proyección	E5 impresión	E8 trazo	E13 perforación gestual	E16 pliegues
E3 vaporización	E6 compresión	E9 Hendidura	E14 perforación mecánica	E17 anudamientos
		E10 desgarró		
		E11 troquelado		

Partiendo de este cuadro, se puede obtener en ecuación las prácticas de las pinturas denominadas «gestuales».

El «dripping»: $E1 = A5 + B1 + C2 + D2$

Tomemos las improntas de Klein: $A5 + C + D2 = E5$, o el trabajo de Fontana: $A2 + B3 + D2 = E9$

Observemos que «la ecuación» ha perdido un elemento con respecto al «dripping» po-

lockiano, pero B puede faltar en ella. Cuando falta el instrumento B, la pintura es arrojada sin intermediario: o bien de la lata de colores al soporte con la mediación de los pinceles (en cuyo caso, el dripping se convierte en proyección = E2).

También puede faltar C: Fontana deja una marca (una perforación) sin necesidad de recurrir al medio.

En otros casos puede faltar el soporte D: Klein arroja los pigmentos al aire (el vacío de Klein es ausencia de soporte, pero también ausencia de medio).

A medida que los demás términos de la ecuación (B, C o D) desaparecen, sólo queda el gesto, cada vez más evidente.

La noción de instrumento está estrechamente ligada a la de gesto, ya que, por decirlo así, el primero es la prolongación y el elemento revelador del segundo: el pincel hace referencia a la muñeca, la brocha a un movimiento más general del cuerpo.

Por lo que se refiere a la noción de medio, es preciso examinarla en la perspectiva del gesto, en la medida en que la fluidez parece proporcional a la rapidez del trazado, a la espontaneidad.

Del mismo modo que la voz, productora de los primeros símbolos, tiene en Aristóteles una proximidad esencial e inmediata con el Alma (Cf. los trabajos de J. Derrida), el gesto ha pasado rápidamente a encontrarse en una posición similar, convirtiéndose en *expresión* de un logos, de una proximidad con respecto a la propia persona y de una subjetividad infinita en la que la inscripción, en tanto que *trazo*, se encuentra oculta (pintura de acción, gestualidad «lírica»).

POR UNA CIENCIA DE LAS SUPERFICIES

En la problemática que plantea en general el arte moderno = gesto, color, soporte, encontramos una constante: *la superficie trabajada*; la superficie como objeto de conocimiento + la superficie física, sino la superficie, en tanto que *Materia prima*, (repetimos) «es decir, una materia ya elaborada, ya transformada por imposición de la estructura complejo-sensible, que la constituye como conocimiento, por muy rudimentario que éste sea» (Althusser, *Para leer El Capital*, T.I.).

Quien habla de superficie habla del carácter especular de la pintura occidental, en la medida en que esta superficie funda un sujeto mediador/proyector. La problemática del soporte refuta el movimiento apropiativo que caracteriza al despliegue espacial de las artes plásticas en Occidente (cuadro, pared, fachada) y permite evacuar la teatralidad que produce al efecto de representación, la puesta en escena de un Logos primero.

Mediante la racionalización de esta problemática (a partir de la metafísica de la superficie como receptora de un logos y como expansión universalizada de éste) podemos llegar a una *ciencia de las superficies*, que debería estar fundamentada en las relaciones históricas (así como teóricas, ideológicas y sociales) en las que la pintura, como modo de producción específico, produce su trabajo.

Pero demostrar la unicidad de una problemática es, en cierto modo, prejuzgar su solución, planterar una verdad establecida.

«El efecto de conocimiento se produce como efecto del discurso científico, que no existe sino como discurso *del* sistema, es decir, del objeto considerado en la estructura de su composición compleja.» (Althusser *Para leer El Capital*, T.I.)

Mayo de 1970¹

¹ Texto castellano aparecido en el catálogo de *Pancho Ortuno. Pinturas recientes*. Madrid, Galería Juana Mordó, abril-mayo, 1977.

El arte conceptual y su «inversión»

MEL BOCHNER

Especulaciones (1967-1970)

«La consideración del lugar desde el cual el arte entra en nuestra conciencia sugiere una ontología de posición que podría quitar de nuestro pensamiento las restricciones de aquellas artes basadas en las convenciones de hacer y de formar. Podríamos postular una nueva variedad de formas de arte: *un arte de simplemente codificar y descodificar, un arte de continua medición, un arte de programas y rutinas completas, un arte de extender cantidades conocidas, un arte de ajustar con precisión, un arte para saber la hora, un arte que pudiera ser visto solamente desde el rabillo del ojo, un arte que jamás pudiera ser visto desde el rabillo del ojo, un arte de agotamiento mental, un arte que pudiera verse con los ojos cerrados; la única pregunta estética, sería reconocimiento.*

Por una serie de razones a mí no me gusta el término Arte Conceptual. La connotación de una fácil dicotomía con la percepción es demasiado obvia e inadecuada. Una implicación desafortunada es que hay una especie de salto mítico y mágico de un nivel de existencia hacia otro; como si mediante la creación de la ficción original, su existencia no empírica esencial se convirtiera en un valor positivo (trascendente) a ser alcanzado. Ninguna cantidad de calificaciones (documentación) puede cambiar la situación de que fuera de la palabra hablada no existe el pensamiento sin una base que lo sostenga.

Una de las suposiciones fundamental de gran parte del arte actual es que las «cosas» *tienen propiedades estables* y que de hecho existen los límites. El hecho de que los límites existen se usó como base para un conjunto espiralado de conclusiones (descripción y claridad fueron consideradas posibles). (El anverso de la subjetividad era objetividad.) *Pero la objetividad de los objetos ya sean duros o blandos se descubrió, que estaba apoyada en una prefabricada estabilidad. Límites creados por nuestro deseo de detectarlos son el espacio entre ver algo y encerrar ese algo.* Tal definición pragmática, que ofrece la comicidad de tener condiciones físicas, no guarda relación con las cosas, tal como las encontramos (fuera de foco).

El pensar mediante la constante intervención de procedimientos, uno sobre otro, elimina por filtrado la arbitrariedad de los esquemas convencionales del pensamiento. Cualquier tipo de información o re-formación pueden ser desviados por constantes mantenidas externamente. La fascinación con la serialidad y la forma modular (que continúa disfrazada en la obra de muchos artistas) ha hecho posible en algún momento la clarificación y distinción de los procesos involucrados en la realización de la obra de arte. El procedimiento pluralista ordenado ha llevado frecuentemente a una complejidad visual inversamente proporcional. La su-

presión de las preocupaciones relativas internas abrió el camino para el compromiso con ideas que van más allá de la concentricidad de los objetos. Se ve cada vez más claramente que toda la fundación del arte, experimentado «desde un punto de vista» fue irrelevante respecto del arte de tamaño atenuado o de total envoltura; por ejemplo obras sin centros experimentados. Un caso concreto es la obra hecha en un lugar y para ese lugar solamente. Por ejemplo las obras de pared ignoran simplemente los apoyos dobles. Las marcas sobre la pared aquí y a la vista, solamente visibles periféricamente, mantenidas donde están, por la masa de la pared... se extienden a lo largo de la superficie. No pueden ser «mantenidos» pueden ser solamente vistos. Es decir, no son ni una copia ni un paradigma. Arte de esta naturaleza no tiene una presencia secundaria. Su unicidad (lugar único) es su unidad co-existente con su propia apariencia¹.

SOL LEWITT

Sentencias sobre arte conceptual (1968)

- 1) Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.
2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.
3. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.
4. El arte formalista es esencialmente racional.
5. Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.
6. Si el artista cambia de opinión a medio camino de la ejecución de la pieza, pone en peligro el resultado y repite resultados pasados.
7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación. Su voluntariedad puede ser sólo vanidad.
8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.
9. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.
10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse.
11. Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico. Pueden abrir direcciones inesperadas, pero es preciso que una idea se haya completado en la mente para que se forme la siguiente.
12. Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan.
13. La obra de arte se puede entender como un conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue hasta el espectador, o que no salga de la mente del artista.
14. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.
15. Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual.
16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.

¹ MEL BOCHNER, «Excepts From Speculation, *Artforum*, mayo (1970), reproducido por U. Meyer, *Conceptual Art*, I c. págs. 50, 53-54.

17. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.
18. Se suele entender el arte del pasado aplicando las convenciones del presente, y así se entiende erróneamente el arte del pasado.
19. Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.
20. El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones.
21. La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.
22. El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo hasta que está completo.
23. Un artista puede percibir erróneamente una obra de arte (entenderla de modo distinto que el artista. y aun así esa percepción errónea puede desatar en él una concatenación de ideas.
24. La percepción es subjetiva.
25. El artista no tiene por qué entender su propio arte. Su percepción no es ni mejor ni peor que la de otros.
26. Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el suyo propio.
27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.
28. Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Pueden servir de ideas para otras obras.
29. El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.
30. En una obra de arte entran en juego muchos elementos. Los más importantes son los más evidentes.
31. Si un artista emplea la misma forma en un grupo de obras y cambia el material, hay que pensar que el concepto del artista tenía que ver con el material.
32. Las ideas banales no se redimen con una ejecución hermosa.
33. Es difícil malogra una buena idea.
34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio hace arte relamido.
35. Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte ¹.

J. KOSUTH

Arte y filosofía (1969)

I

«... ¿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 pasar a considerar y analizar esos tipos de «proposiciones».

A. J. Ayer, al evaluar la distinción kantiana entre lo analítico y lo sintético, dice algo que puede ser útil: «Una proposición es analítica cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene, y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia. La analogía que quiero establecer refiere a la condición artística y a la condición de la proposición analítica. En la medida en que no parecen ser creí-

¹ SOL LEWITT, «Sentences on Conceptual Art» (1968), en *Art-Language*, vol. I, núm. 1 (1969), o en U. Meyer, *Conceptual Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1972, págs. 174-175.

bles como otras cosas, ni tratar de nada más (de nada más que el arte), las formas de arte que más clara y tajantemente sólo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas.

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»).

Desde luego, es casi imposible discutir de arte en términos generales sin hablar en tautologías, pues intentar «captar» el arte por cualquier otra «mirilla» es centrarse en otros aspectos o cualidades de las proposición, que generalmente son nimios para la «condición artística» de la obra de arte. Así se empieza a comprender que la «condición artística» del arte sea un estado conceptual. Que las formas lingüísticas con las que el artista formula sus proposiciones sean con frecuencia códigos o lenguajes «privados» es un resultado inevitable de la libertad del arte frente a los constreñidos morfológicos; y de ahí se sigue que uno debe estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo. Del mismo modo no es difícil entender por qué el «hombre de la calle» se muestra intolerante frente al arte artístico y siempre pide que se le sirva en un «lenguaje» tradicional. (Y se comprende también por qué el arte formalista se vende «como rosquillas».) Sólo en pintura y escultura han hablado los artistas la misma lengua. Lo que los formalistas llaman «arte nuevo» es, a menudo, el intento de encontrar nuevos lenguajes, aunque un lenguaje nuevo no signifique necesariamente la formulación de nuevas proposiciones; por ejemplo: el arte cinético y electrónico.

Otro modo de formular, en relación al arte, lo que Ayer decía del método analítico en el contexto del lenguaje, sería el siguiente: La validez de las proposiciones artísticas no depende de ningún presupuesto empírico, y menos aún estético, sobre la naturaleza de las cosas. El artista, como el analista, no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las cosas. Lo que le preocupa son: 1) el modo como el arte puede crecer conceptualmente, y 2) qué deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese crecimiento. En otras palabras, las proposiciones del arte no son de *carácter* fáctico, sino lingüístico, o sea, no describen el comportamiento de objetos físicos, ni siquiera mentales; sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. Por ello podemos decir que el arte opera según una lógica. Y veremos que el sello característico de una investigación puramente lógica es su examen de las consecuencias formales de nuestras definiciones (de arte) y no de las cuestiones de hechos empíricos.

Repetimos, lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es ser una tautología; es decir, la «idea artística» (u «obra») y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto arte sin salir del contexto artístico para su verificación.

Por otra parte, debemos considerar por qué el arte no puede ser (o tiene dificultades cuando intenta serlo) una proposición sintética. O, lo que es lo mismo cuándo la verdad o falsedad de una afirmación es verificable empíricamente. Ayer dice:

... El criterio mediante el cual determinamos la validez de una proposición analítica o *a priori* no es suficiente para determinar la de una proposición empírica o sintética. Pues lo característico de las proposiciones empíricas es que su validez no sea puramente formal. Decir que una proposición geométrica, o un sistema de proposiciones geométricas, es falso, es decir que es autocontradictorio. Pero una proposición empírica, o un sistema de proposiciones empíricas, puede no tener ninguna contradicción y continuar siendo falso. Y decimos que es falso, no porque tenga algún defecto formal, sino porque deja de satisfacer algún criterio material.

La irrealidad del arte «realista» es debida a su estructuración como proposición artístico en términos sintéticos: uno se siente constantemente tentado por «verificar» empíricamente la proposición. El estado sintético del realismo no nos lleva, completando el círculo, a un nuevo diálogo con el más amplio andamiaje de problemas sobre la naturaleza del *arte* (como ocurre con la obra de Malevitch, Pollock, Reinhardt, el primer Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris y otros), sino que nos sentimos

desplazados de la «órbita» del arte y arrojados a un «espacio infinito», el de la condición humana.

El expresionismo puro, continuando con la terminología de Ayer, podría ser considerado como «una frase consistente en símbolos demostrativos que no expresa una proposición genuina. Sería una mera eyaculación que de ningún modo caracterizaría aquello a lo que supuestamente se refiere». Las obras expresionistas generalmente son esa «eyaculación» presentada en el lenguaje morfológico del arte tradicional. La importancia de Pollock proviene de haber pintado sobre rollos de tela extendidos en el suelo. Lo que *no es* importante es que luego colocase esas maculaturas en bastidores y las colgase paralelas a la pared. (En otras palabras, lo importante, en arte, es lo que uno *aporta*, no la adopción de lo previamente existente.) Y lo que todavía es menos importantes para el arte son las nociones de «autoexpresión» de Pollock, porque ese *tipo* de sentido subjetivo es inútil para cualquier persona que no tenga una relación personal con el autor. Y su calidad «específica» le coloca fuera del contexto artístico.

«Yo no hago arte», dice Richard Serra, «sólo me dedico a una actividad; si alguien quiere llamarla arte es muy libre de hacerlo, pero no soy yo quien debe decirlo. Todo eso se decide después». Serra, por tanto, tiene plena conciencia de las implicaciones de su obra. Si Serra evidentemente acierta «buscando las propiedades del plomo» (gravitativa, molecularmente, etc.), ¿por qué tiene *alguien* que calificarlas de arte? Si él no toma la responsabilidad de que sea arte (¿quién puede, o debe, tomarla? Ciertamente su obra puede ser verificada empíricamente: el plomo puede llevar a cabo, y ser empleado, para muchas actividades físicas. En sí mismo esto no sirve de nada, como no sea para conducirnos a un diálogo sobre la naturaleza del arte. En cierto sentido, por tanto, Serra es un primitivo. No tiene ninguna idea sobre arte. ¿Cómo puede ser, pues, que sepamos su actividad? Porque nos ha dicho que es *arte* por las acciones que ha emprendido *después*, cuando su «actividad» ya ha cesado. Es decir, porque su obra se halla en varias galerías, porque el residuo físico de sus actividades va a parar a los museos (porque las vende a los coleccionistas, aunque, tal como hemos señalado, los coleccionistas no tienen la menor importancia para la «condición de arte» de una obra). Que Serra niegue que su obra sea arte, pero haga de artista, es mucho más que una paradoja. Serra cree secretamente que la «artisticidad» se logra empíricamente. Por eso, tal como escribe Ayer:

No existen proposiciones empíricas absolutamente ciertas. Lo único cierto son las tautologías. Las cuestiones empíricas son siempre hipótesis, hipótesis que pueden ser confirmadas o desacreditadas por la experiencia sensoria. Y las proposiciones en las que consignamos las observaciones que verifican esas hipótesis son también hipótesis que también pueden ser sometidas a prueba, o a una nueva experiencia sensoria. Por eso no puede haber una proposición final.

Lo que se encuentra en casi todos los escritos de Ad Reinhardt es esta misma tesis del «arte-como-arte», de que «el arte siempre está muerto, y un arte «vivo» es una decepción». Reinhardt tenía una idea muy clara sobre la naturaleza del arte, y su importancia todavía no ha sido reconocido como es debido.

Dado que las formas de arte que pueden ser consideradas proposiciones sintéticas son verificables en el mundo, para comprenderlas debe abandonar la estructura tautológica del arte y considerar la información «exterior». Pero para considerarlas como arte es necesario considerar esa misma información exterior porque la información exterior (las cualidades experienciales) tienen su propio valor intrínseco. Y para comprender ese valor no se necesita un estado de «condición artística».

A partir de ahí es fácil comprender que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo). Que puedan haber sido una de las funciones extrínsecas del arte en siglos precedentes no debe sorprendernos. A fin de cuentas el hombre, incluso en el siglo XIX, vivía en un medio ambiente visual bastante estandarizado. Con ello quiero decir que normalmente era predecible con qué iba a establecer contacto día tras día. Su medio ambiente visual en la parte del mundo en la que moraba era bastante consistente. En nuestros días, sin embargo, el medio ambiente de nuestra experiencia es muchísimo más rico. Se puede dar la vuelta al globo en algunas horas o días, no meses. Te-

nemos el cine, y la televisión en color, además del espectáculo que el hombre ha construido con las luces de Las Vegas o los rascacielos neoyorkinos. Todo el mundo está ahí para que lo veamos, y todo el mundo puede contemplar cómodamente aposentado en la sala de estar cómo el hombre pisa por primera vez la Luna. Sería fatuo pensar que el arte o los objetos de la pintura y la escultura pudiesen competir experimentalmente con esos adelantos.

La noción de «uso» también es importante para el arte y para su «lenguaje». Recientemente la caja o cubo ha sido una forma muy empleada dentro del contexto artístico. (Pensemos, por ejemplo, en cómo la han empleado Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell y McCracken, por no mencionar la cantidad de cajas y cubos que aparecieron después.) La diferencia entre estos diversos usos de la forma de cubo o caja se halla directamente relacionada con las distintas intenciones de los artistas. Además, como se aprecia en la obra de Judd, el empleo de la forma de caja o cubo ilustra muy bien nuestra anterior afirmación de que un objeto sólo es arte cuando se halla situado en el contexto del arte.

Algunos ejemplos servirán para verlo mejor. Podemos decir que si uno de los cubos de Judd fuese visto, lleno de escombros, en una zona industrial, o simplemente colocado en la esquina de alguna calle, no sería identificado como arte. De lo cual se deduce que su comprensión y consideración como obra de arte es un *a priori* a su «contemplación» en tanto que obra de arte. Una información anticipada sobre el concepto de arte, y sobre los conceptos del artista, es imprescindible para apreciar y comprender el arte contemporáneo. Todos y cada uno de los atributos físicos (cualidades) de las obras contemporáneas, considerados por separado y/o específicamente, carecen de importancia para el concepto de arte. El concepto de arte (tal como dice Judd, aunque no quería dar a entender exactamente esto) debe ser considerado en su totalidad. Considerar las partes de un concepto, siempre significa considerar aspectos que no tienen ninguna relevancia para su condición artística, como lo sería leer *partes* de una definición.

No debe sorprender, pues, que el arte con la morfología menos rígida sea el ejemplo a partir del cual descifremos la naturaleza del término general de *arte*. Porque allí donde hay un contexto que existe separadamente de su morfología y que consiste en su función es más probable que encontremos resultados menos adocenados y predecibles. La plausibilidad del abandono de ese «lenguaje» se hace más posible en el arte moderno gracias a su posesión de un «lenguaje» con poquísima historia. Por eso es comprensible que el arte salido de la escultura y pintura occidentales sea el más enérgico, probablemente (acerca de su naturaleza), y el que menos presupone de todos los sistemas generales del «arte». Sin embargo, en última instancia, todos los artes guardan (en palabras de Wittgenstein) un parecido «de familia».

Aun así, las varias cualidades atribuibles a una «condición artística», como la de la poesía, la novela, el cine, el teatro, y diversas formas musicales, son los aspectos de ellas más próximos a la función de arte, tal como la hemos descrito aquí.

¿No se puede relacionar la decadencia de la poesía a la implícita metafísica derivada del uso poético del lenguaje «común» como lengua artística? En Nueva York se pueden apreciar los últimos estadios de la decadencia de la poesía en el paso dado recientemente por los poetas «concretos» para emplear objetos reales y el teatro. ¿No será, acaso, que sienten la irrealidad de su forma artística?

Ahora vemos que los axiomas de una geometría son simples definiciones, y que los teoremas de una geometría son, simplemente, las consecuencias lógicas de estas definiciones. Una geometría no trata en sí misma del espacio físico; en sí misma no podemos decir que trate «de» nada. Aunque podemos utilizar una geometría para discurrir sobre el espacio físico. Eso quiere decir que, en cuanto hemos dado a los axiomas una interpretación física, podemos pasar a aplicar los teoremas a los objetos que satisfacen dichos axiomas. Que una geometría pueda ser aplicada, o no, al mundo físico, real, es una cuestión empírica que queda fuera de lo tratado por la misma geometría. Por eso no tiene sentido preguntarnos cuáles entre las geometrías conocidas, son falsas y cuáles verdaderas. En la medida en que carezcan de contradicciones todas son verdaderas. La proposición que dice que es posible cierta aplicación de una geometría no es, en sí misma, una proposición de dicha geometría. Lo único que la misma geometría nos dice es que si algo queda dentro de sus definiciones, también satisfará los

teoremas. Por lo tanto es un sistema puramente lógico y sus proposiciones son proposiciones puramente analíticas.

A. J. Ayer

Aquí es donde yo propongo que debe residir la viabilidad del arte. En una época en que la filosofía tradicional es irreal debido a sus presuposiciones, la habilidad del arte por existir dependerá no sólo de que *no* cumpla un servicio —como distracción, como experiencia visual (o de otro tipo), o como decoración— que es algo que puede ser fácilmente emprendido por la cultura kitsch y la técnica, sino también de su capacidad de mantenerse viable *no* asumiendo una posición filosófica; pues el carácter único del arte estriba en su capacidad de permanecer por encima de los juicios filosóficos. Es en este contexto que el arte tiene ciertas similitudes con la lógica, las matemáticas y, también, con las ciencias. Pero mientras estas otras empresas son útiles, el arte no lo es. Evidentemente el arte sólo existe por el arte.

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

El desinterés en pintura y escultura es un desinterés por repetir lo mismo, pero no en la cosa en sí tal como la ejecutan quienes han desarrollado las versiones menos avanzadas. Una obra nueva siempre implica objeciones a las viejas. Forman parte de ella. Si las primeras obras no son excelentes significa que están completas.

Donald Judd (1965)

El arte abstracto o no representativo ha existido durante todo este siglo y, aunque más especializado que el arte anterior, es más claro y más completo y, como todo el pensamiento y conocimiento modernos más exigente en su descripción de las relaciones...

Ad Reinhardt (1948)

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. Y yo 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 formulación ideática era un modo de apartarme de influencias.

Marcel Duchamp

Por cada obra de arte que se hace física existen muchísimas variaciones que no llegan a serlo.

Sol LeWitt.

La principal virtud de las formas geométricas es que, a diferencia del resto del arte, no son orgánicas. Una forma que no fuese geométrica ni orgánica sería un importantísimo descubrimiento.

Donald Judd (1976).

Lo único que se puede decir sobre arte es que es desalentación, inanimidad, inmortalidad, inquietud, informalidad, inespecialidad e intemporalidad. Esos han sido siempre los fines del arte.

Ad Reinhardt (1962).

Nota: La discusión en el artículo anterior es más que una simple «justificación» del nuevo arte llamado conceptual. Creo que sirve para señalar algunas confusiones ideológicas respecto

a las actividades artísticas del pasado y, principalmente, del presente. Este artículo no intenta hacer la defensa de un «movimiento». Pero, en tanto que defensor (a través de obras de arte y conversaciones) de un tipo peculiar de arte cuya mejor etiqueta es la de conceptual, me he sentido progresivamente preocupado por la aplicación, casi totalmente arbitraria, de este término a una gran variedad de intereses artísticos, con muchos de los cuales preferiría no tener nunca nada que ver y con lo que, lógicamente, no guardo la menor relación.

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 términos con sentidos bastante específicos, pero de aplicación corriente, el arte conceptual es considerado 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 tendencia 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 «resultados 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 «antiobjeto» 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 (en la primera parte del artículo) 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. Por ejemplo, las investigaciones llevadas a cabo por Bainbridge y Hurrell son excelentes muestras de ese uso de objetos. 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.

Tres artistas que aparecen a menudo asociados a mi persona (a causa de los proyectos de Seth Siegelau) —Douglas Huebler, Robert Barry y Lawrence Weiner— no se ocupan, según creo, del arte conceptual en la forma en que lo acabo de definir. Douglas Huebler, que participó en la exposición del Jewish Museum de Nueva York titulada «Estructuras primarias», emplea una forma de presentación emparentada con el arte no-morfológicamente (fotografías, mapas, envíos postales) para responder a problemas escultóricos icónicos y estructurales directamente relacionados con su escultura de Formica (que continuaba haciendo todavía en 1968). Este aspecto ya es subrayado por el artista en la primera frase del catálogo de su exposición individual (organizada por Seth Siegelau y que consistía tan sólo en un catálogo de documentación): «La existencia de cada escultura se halla documentada por su documentación.» No intento sacar a relucir un aspecto *negativo* de su obra, sino sólo mostrar que Huebler —que ya tiene cuarenta y tantos años y es, por lo tanto, mucho mayor que la mayoría de los artistas que discutimos aquí— no tiene tanto en común con los objetivos de las versiones *más puras* de arte conceptual como puede parecer a primera vista.

Los otros dos artistas citados —Robert Barry y Lawrence Weiner— han visto cómo su obra iba asociándose al arte conceptual casi por accidente. Barry, de quien pudieron verse obras en la exposición «Pintura sistémica» en el Guggenheim Museum, tiene en común con Weiner el hecho de que su «camino» hacia el arte conceptual se abrió debido a decisiones relativas a la elección de materiales y procesos artísticos. Los cuadros pos-Newman/Reinhardt de Barry

se «reducían» (en material físico que no en «sentido») a partir de cuadros de dos pulgadas de superficie hasta finos alambres entre puntos arquitectónicos, haces de ondas radiofónicas, gases inertes y finalmente «energía cerebral». Por eso su obra parece existir sólo conceptualmente, pues su material es invisible. Pero en realidad su arte tiene un estado físico, lo cual lo diferencia de aquellas obras que sólo existen conceptualmente.

Lawrence Weiner, que dejó de pintar en la primavera de 1968, cambió su noción de «lugar» (tal como lo entiende Andre) del contexto del cuadro (que sólo podía ser específico) a un contexto «general», sin dejar, sin embargo, de preocuparse por procesos y materiales específicos. Weiner comprendió que si uno no trata de la «apariciencia» (cosa que él ya no hacía, y en este sentido precedió a muchos artistas «antiformales») no sólo ya no necesita fabricar una obra (como hubiera hecho en su estudio) sino que, y esto es más importante, tal «fabricación» hubiera dado inevitablemente al «lugar» de su obra un contexto específico. Por eso, a partir del verano de 1968, Weiner decidió que su obra existiese sólo como propuesta en su diario, es decir, a la espera de que existiese una «razón» (museo, galería o coleccionista) o, como él decía, un «receptor» que necesitase que su obra fuese llevada a cabo. En otoño del mismo año Weiner avanzó otro paso, decidiendo que no importaba que la obra llegar o no a realizarse. Y en este sentido dio publicidad a sus diarios y apuntes.

El arte *puramente* conceptual se expuso por primera vez con la obra de Terry Atkinson y Michael Baldwin en Coventry, Inglaterra; y con la obra que yo ejecuté en Nueva York, todas ellas alrededor de 1966. On Kawara, artista japonés que ha estado viajando alrededor del mundo desde 1959, también ha estado haciendo un arte altamente conceptualizado desde 1964.

On Kawara, que empezó con cuadros en los que se leía una palabra sencilla, pasó a «preguntas» y «códigos», y pinturas como la de la localización de un lugar en el desierto del Sáhara mediante la especificación de su longitud y latitud aunque es más conocido por sus pinturas de «fechas». Las pinturas de «fechas» consisten en la escritura (con pintura y sobre un cuadro) de la fecha del día en el que la pintura se ejecuta. Si el cuadro no queda «terminado» el mismo día en que ha sido empezado (es decir antes de las 12 de la medianoche) lo destruye. Aunque Kawara continúa pintando cuadros de «fechas» (el año pasado estuvo viajando por todos los países de América Latina), en los últimos dos años ha empezado a dedicarse también a otros proyectos. Entre éstos figura «el calendario de los cien años»; una lista diaria de toda la gente con quien se encuentra cada día (*He encontrado a*), que apunta en sus diarios; el *He ido a* calendario de mapas de las ciudades en las que ha estado con los itinerarios de todas las calles por las que ha pasado marcados. También se ha dedicado a enviar postales en las que anota a qué hora se ha levantado cada día.

Las razones de On Kawara para ejecutar ese tipo de arte son totalmente privadas, y se ha mantenido voluntariamente alejado de cualquier publicidad o contacto con el mundo artístico. Su continuo uso de la «pintura» como medio es, creo yo, un sarcasmo sobre las características morfológicas del arte tradicional, y no un «verdadero» interés en la pintura en cuanto tal.

La obra de Terry Atkinson y Michael Baldwin, que presentan en colaboración, empezó en 1966 y consistía en proyectos como un rectángulo con líneas púnteadas marcando los estados de Kentucky e Iowa, que titularon *Mapa para no incluir: Canadá, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, New Brunswick...*, etc.; tenían también dibujos conceptuales basados en varios esquemas seriales y conceptuales; un mapa de una zona del Océano Pacífico de treinta y seis millas cuadradas, situada al Oeste de Oahu, escala de tres pulgadas por milla (es una zona vacía). Obras efectuadas en 1967 comprendían la exposición «Aire acondicionado» y el *Air Show*. Este último fue descrito por Terry Atkinson como «una serie de afirmaciones sobre el uso teórico de una columna de aire con una base de una milla cuadrada y una dimensión vertical de distancia sin especificar». No se especificaba ninguna milla cuadrada concreta de la superficie de la tierra. El concepto no necesitaba de una localización tan concreta. Otras obras de estos autores, *Estructuras*, *Caliente-frío* y *22 frases: el ejército francés*; pueden servir de ejemplo de sus más recientes colaboraciones. El año pasado Atkinson y Baldwin formaron, con la colaboración de David Bainbridge y Harold Hurrell, la Art & Language

ge Press. Esta empresa publica *Art-Language* (revista de arte conceptual), y otros textos relativos a este tipo de investigaciones.

Christine Kozlov ha estado trabajando según esquemas conceptuales desde, por lo menos, 1966. Parte de su obra ha consistido en una película «conceptual», hecha empleando cinta adhesiva transparente; *Composiciones para audio estructuras*, sistema codificador para el sonido; un montón de varios centenares de hojas de papel en blanco, una para cada día en el que se rechaza un concepto; *Obra figurativa*, lista de todo lo que la autora comió durante un período de seis meses; y también un estudio del crimen como actividad artística.

El canadiense Ian Baster ha estado trabajando en obras de características conceptuales desde 1967. Y lo mismo los norteamericanos James Byars y Frederic Barthelme; y los artistas franceses y alemanes Bernar Venet y Hanne Darbroven. También son importantes los libros de Edward Ruscha, que datan de la misma época. Como lo son parte de las obras de Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean y Richard Long. Las *Cápsulas del tiempo*, de Steven Kaltenbach, de 1968, y gran parte de su obra posterior también puede ser incluida aquí. Y las *Conversaciones* pos-Kaprow de Ian Wilson también tienen una presentación conceptual.

El artista alemán France, Walther ha tratado, desde 1965, los objetos de su obra de modo muy distinto a como son generalmente tratados dentro de un contexto artístico.

En los últimos años, otros artistas, algunos de ellos relacionados sólo de modo periférico, han emprendido una forma de trabajo más «conceptual». Mel Bochner abandonó su trabajo, fuertemente influido por el arte minimal y empezó a trabajar en esta dirección. Y, desde luego, parte de la obra de Jan Dibbets, Eric Orr, Allen Ruppersberg y Dennis Oppenheim, puede ser considerado dentro del andamiaje conceptualista. La obra de Donald Burgy, en el último año también emplea un formato conceptual. También se puede vislumbrar un desarrollo en pos de una forma *más pura* de arte «conceptual» en los recientes inicios de artistas más jóvenes como Saul Ostrow, Adrian Piper y Perpetua Butler. Obras interesantes en este sentido «más puro» las encontramos igualmente en el grupo formado por un australiano y dos ingleses (todos ellos residentes en Nueva York): Ian Burn, Mel Ramsden y Roger Cutforth. (Aunque las divertidas pinturas pop de John Baldessari aludan a este tipo de arte por ser comics «conceptuales» de verdaderas realizaciones conceptuales, no son realmente importantes para nuestra discusión.)

Terry Atkinson ha sugerido, y estoy de acuerdo con él, que Sol LeWitt es el gran responsable de la creación de un ambiente que hiciese, si no concebible, al menos aceptable nuestro arte. (Sin embargo, quiero apresurarme a añadir que, personalmente, me influyó mucho más Ad Reinhardt, Duchamp, a través de Johns y Morris, y Donald Judd, que no LeWitt.) Quizá a la historia del arte conceptual se le puedan añadir algunas de las obras tempranas de Robert Morris, en especial su *Fichero* (1962). Gran parte de la obra primera de Rauschenberg, como su *Retrato de Iris Clert* y el *Dibujo de De Kooning borrado*, puede servir de importante ejemplo de cierto tipo de arte conceptual. Y los europeos Klein y Manzoni también tienen, de algún modo, su lugar en esta historia. En la obra de Jasper Johns —por ejemplo, en sus cuadros *Bandera* y *Diana* y en sus latas de cerveza— encontramos un ejemplo especialmente ilustrativo del arte como proposición analítica. Johns y Reinhardt probablemente sean los dos últimos pintores que también han sido, con toda justicia, *artistas*. Si Robert Smithson hubiese reconocido sus artículos en revistas como obra suya (como hubiese podido, y debido hacer), haciendo que su «obra» les sirviese de ilustración, hubiera logrado, sin ningún género de dudas, una influencia mucho mayor.

Andre, Flavin y Judd han ejercido una influencia tremenda sobre el arte más reciente, aunque seguramente más como ejemplos de clarividencia y exigencia que no en otros sentidos. Yo creo que Pollock y Judd son el principio y el fin del dominio americano en el arte; y esto debido, en parte, a la habilidad de muchos jóvenes artistas europeos en «desprenderse» de sus tradiciones, pero seguramente debido, en grado aún mayor, a que el naciofalismo está tan desfasado en arte como en cualquier otro terreno. Seth Siegelau, antiguo marchante de arte, que ahora trabaja como director artístico y que fue el primero en organizar una exposición «especializada» en este terreno del arte actual, ha montado muchas exposiciones colectivas que no existían en ningún *lugar* (a no ser en el catálogo). Tal como él mismo dice: «Me

siento muy interesado por expresar la idea de que el artista puede vivir donde quiera —no necesariamente en Nueva York, Londres o París, como ha hecho en el pasado—, puede vivir en *cualquier parte* y continuar, sin embargo, haciendo un arte importante.»¹

ART-LANGUAGE:

Entrevista (1971)

C. M.—La expresión «arte conceptual» abarca hoy día actividades muy numerosas, diversas y hasta contradictorias, desde los gestos efímeros, las especulaciones anecdóticas sobre lo «invisible», hasta los trabajos analíticos y las iniciativas teóricas que nos interesan. Ustedes mismo titularon el primer número de su revista «The journal of conceptual art» y después han abandonado ese subtítulo. ¿Qué piensan de la interpretación que se ha dado, en general, al arte conceptual? ¿Siguen aceptando esa expresión para designar su propia actividad? Si es así, ¿qué sentido dan exactamente al término «concepto»?

A.-L.—El uso general del término «arte conceptual» se ha extendido hasta el punto de hacer desaparecer toda acepción distintiva que pudiera tener. Si usted nos pregunta si aceptamos esa expresión para designar nuestra actividad, la respuesta es francamente «no». Tomado en su sentido más amplio, el término «arte conceptual» puede distinguir a Art-Language de Pablo Picasso o de Willem de Kooning, pero una respuesta así no significa más que la tautología más manida.

El subtítulo «The journal of conceptual art» se ha abandonado porque estaba unido a un espectro demasiado variado de actividades artísticas. Se podría utilizar de otra manera el término «concepto» para poner de relieve su carácter problemático. Una de las posibilidades estaría en considerar, más que un sentido preciso, sentidos precisos. Los escritos de Frege nos han proporcionado un material interesante en cuanto a la noción de concepto. Frege es uno de los principales teóricos de principios de siglo que han refutado

el psicologismo, es decir el psicologismo injustificado. Fue él quien mostró que se podía considerar el «sentido» como un concepto objetivo, distinto del concepto psicológico.

C. M.—Ad Reinhardt, a quien ustedes citan a menudo, pretendía realizar, con sus «black paintings», «los últimos cuadros posibles». Desde hace unos dos años usted mismo tiene una producción esencialmente textual. ¿Habrá que deducir entonces que ha optado por un terreno totalmente distinto de aquel en el que evolucionaba Ad Reinhardt? ¿De qué naturaleza es esa ruptura, esa renuncia a toda práctica pictórica, a toda manipulación de objetos? Antes de ser retomada en su trabajo, la obra de Reinhardt ha influido sobre todo, en la primera mitad de los años sesenta, en el «minimal art». ¿Qué opinan de ese movimiento?

A.-L.—La tradición particular de América en la posguerra, desde Pollock y pasando por Johns, Newman, Stella y Judd, probablemente haya alcanzado una culminación en el trabajo de Reinhardt más que en ningún otro. Reinhardt ha tenido una gran influencia sobre la teoría (a la vez en su forma «bruta» y en su forma más elaborada) que dio origen al (llamado) «minimal art» y, por consiguiente, a la teoría a la que dio origen el «minimal art». Reinhardt ha insistido mucho en la interrogación consciente como elemento constitutivo de la práctica artística (es decir, en oposición a lo que sería una pura «celebración plástica»). Desde ese punto de vista, los artistas de Art-Language se sitúan en el centro de la corriente del arte americano de la posguerra.

¹ J. KOSUTH, *Art after Philosophy*, *Studio International*, octubre (1969). Puede encontrarse el texto completo en G. Battcock, editor, *La idea como arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, págs. 60-81, de donde se reproduce este texto.

Parece claro que la obra de los artistas americanos citados poseía un componente de «celebración plástica» evidente. Pero también hay un planteamiento muy vigoroso de la cuestión del arte dentro del arte en algunos de sus trabajos. Reinhardt en los años cincuenta, y particularmente Judd y LeWitt en los años sesenta, han dejado una gran libertad operativa a ese componente «interrogación» en las sutituciones lógicas de cuestiones en torno al arte (por ejemplo, la relación entre el objeto y la «idea»). La separación del componente «interrogación» y el componente «celebración plástica» es muy importante. Inicialmente fue el componente «interrogación» el que ponía en cuestión al componente «celebración plástica», pero más tarde, y quizá de manera más determinante, el componente «interrogación» puso en cuestión al componente «interrogación». En relación con esta situación se podría examinar la idea husserliana de «Epochè». (...)

C. M.— Ustedes han definido el campo lingüístico en el que trabajan como perteneciente a lo que ustedes llaman los «lenguajes soporte» de la obra de arte. ¿Consideran ustedes el lenguaje como un medio específico del arte?

A.-L.—El lenguaje —suponiendo que estamos de acuerdo sobre lo que entendemos por tal— era, a primera vista, un medio menos equívoco que el método plástico. Lo equívoco se ha visto a veces como un aspecto necesario del arte. En los trabajos recientes se ha intentado, por el contrario, ordenar las cosas con la mayor claridad posible, y paradójicamente nos hemos dado cuenta entonces de lo equívoco que puede ser el lenguaje. Para nosotros el lenguaje es un medio de conservar nuestro trabajo en un contexto de investigación y de interrogación. Probablemente es un medio específico del arte, pero ante todo habría que definir un poco mejor qué es y qué no es el arte... (...)

C. M.—Si el lenguaje, «soporte» de la obra de arte, hace viable esta última, es principalmente gracias a su carácter metafórico. ¿Pensan ustedes que un trabajo analítico sobre el arte, por medio del lenguaje, puede llevar a un trabajo sobre el lenguaje en sí? Si no es así, ¿no se corre el riesgo de que la empresa sea tachada de idealista?

A.-L.—Cada día es más frecuente que el arte, al mirarse a sí mismo para cuestionar su

propia naturaleza, busque paradójicamente en otras disciplinas los cuadros metodológicos donde articular esas preguntas.

La «Epochè» como medio (ya citado) se puede aplicar al paradigma artístico de la «materialización». En Art-Language aparece la necesidad de desarrollar un tipo idéntico de medio para «poner a prueba» los modelos metodológicos y analíticos que ha tomado prestados de otras disciplinas. El punto de acuerdo más evidente, aunque quizá no el más importante, de Art-Language con el análisis económico marxista es el que se refiere al fetichismo del objeto. Art-Language ha intentado dilucidar si el fetichismo era o no una condición necesaria del estado artístico. La noción de objeto de arte en cuanto que mercadería ha de someterse, en un primer estadio, a un estricto análisis marxista clásico.

En este momento una de las preocupaciones esenciales de Art-Language es la de poner a prueba y clarificar su lenguaje, cuyas tendencias son las del lenguaje idealista. Por ejemplo, Art-Language es deudor de la tradición de la filosofía analítica anglosajona, y en cierto modo todo esfuerzo analítico que Art-Language haya podido hacer en cualquier momento sobre la condición artística procedía en parte del aparato filosófico analítico. Se pueden examinar dos campos esenciales y distintos de ese aparato: 1) el aparato de la filosofía analítica; 2) ese mismo aparato tal como Art-Language lo ha analizado y estructurado. Hoy día el problema está más en cómo formular los interrogantes que en su respuesta. Así:

a) Hasta qué punto es digno de crédito la suposición de que las Bellas Artes sean por su propia esencia burguesas, ya que, sean cuales sean nuestras convicciones sociales y políticas, si nuestro esfuerzo artístico se transforam en objetos de arte, necesariamente estaremos participando en la manifestación más extrema del sistema capitalista, es decir, en términos del marxismo clásico, en la fabricación de mercaderías.

b) El argumento de Marx, valor de uso/valor de cambio, puede transformar la fabricación de objetos de arte en una polarización del uso privado (lenguaje privado) (valor de uso) frente al uso público (valor de cambio). El primero de esos usos está sujeto a una crítica relativa al problema de la élite;

en cuanto al segundo, se trata de saber si queremos o no una élite mayoritaria (lo cual históricamente es una contradicción), es decir, que más gente pueda participar de lo que tradicionalmente ha sido la sensibilidad de una élite (por supuesto que la democracia reclama para todos la posibilidad de compartir la sensibilidad de élite, pero la propiedad natural de la «elección» exige una alternativa, y en la actualidad el arte no ofrece ninguna).

c) Es posible que una gran parte de los escritos de Art-Language no esté lo suficiente-

mente abierta a las sugerencias que hemos descrito aquí. El programa actual de Art-Language prevé el examen de esos aspectos.

Digamos que el arte fundado en el paradigma de la «materialización» (y estando las cosas como están, ese es el único arte que hay) es una manifestación idealista burguesa. El hecho de que Art-Language haya buscado una formulación propia para poner en cuestión ese paradigma no constituye una garantía de que la formulación «lingüística» que ha desarrollado no sea igualmente burguesa¹.

A. CORAZON

En favor de un arte perfectamente útil (marzo, 1973)

1. Desde hace siglos, el arte ha venido definiéndose en función de las necesidades sentimentales o de representación que las clases dominantes satisfacían a través del trabajo de artesanos especializados en estos menesteres. A esos gloriosos artesanos se les ha denominado y denomina «artistas».

Durante todo este tiempo la manipulación a que ha sido sometida su producción tendía a ocultar el hecho básico de que las llamadas «obras de arte» lo eran tan sólo porque sobre ellas no se admitía más que el análisis a través de un mecanismo de percepción especializada: la artística. La posesión de este raro don era patrimonio exclusivo de unos cuantos privilegiados: algunos de esos artesanos, los marchantes, los mandarines, coleccionistas y naturalmente, la casta denominada con absoluta impropiedad «críticos».

2. La ligazón del arte al objeto es, por razones históricas, obvia. La propiedad, tanto en el deseo como en su realización, no puede concretarse sino a través del objeto. En este sentido la obra de arte ha sido, es, EL OBJETO. A los artesanos que siguen produciendo estos objetos convendría advertirles que su trabajo como tal sigue siendo estimable; pero que el pacto que implícitamente suscriben a través de él está históricamente condenado a desaparecer.

3. La existencia de un tipo de arte perfectamente útil está en función de la superación de lo que han sido esas prácticas artesanales por el desarrollo de los medios de comunicación. La discusión en torno al fin del arte es ociosa en la medida en la que no se plantea de esta forma dialéctica. La producción artística es en este sentido sólo el caso límite de una producción general y sólo posee importancia social en la medida en que abandona sus pretensiones de autonomía. Citando, «allí donde los productores profesionales hacen de la necesidad de su especialización una virtud, o incluso, derivan de aquélla un privilegio, sus experiencias y conocimientos dejan de ser útiles». Para la teoría esto significa un cambio radical de perspectiva.

En lugar de considerar la producción de los nuevos medios desde el punto de vista de unas formas de producción ya anticuadas, debería analizar lo producido con los tradicionales medios «artísticos» desde el ángulo de las actuales condiciones de producción.

4. El objetivo del arte sigue siendo el de aprender, analizar, expresar y modificar la configuración de la realidad. La realidad se define a través de los sistemas de relaciones de las personas entre sí (clases sociales) y de las personas con las cosas (propiedad).

El problema del conocimiento es indiscutible del de la práctica artística. Las nuevas prácticas artísticas parten del principio de liquidación de una escisión que ha empobrecido durante siglos el valor de la experiencia. Me refiero a la escisión entre *sensación* y *pensamiento*.

¹ C. MILLET, *Textes sur l'art conceptuel*, págs. 38-39, 40-41 y 41-42.

El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de procesos mentales situados por encima y más allá de la percepción. Operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, la comparación, etc., no son prerrogativas de funciones mentales abstractas; son el modo en que a través de la percepción, tanto el hombre como el animal tratan el material cognoscitivo a cualquier nivel. Es decir: aprenden. Cognoscitivo quiere significar todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenamiento y tratamiento de la información que nos llega. No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere la percepción.

5. Es precisamente sobre la base de esta relación sobre la que se asienta el desarrollo de *los medios*. Este desarrollo no afecta sólo a los aspectos formales de la comunicación, sino a sus *propios contenidos*. Lo más justo sería decir que ya no existen los aspectos formales. Estas posibilidades, por otro lado, transforman decisivamente tres puntos básicos relacionados con el modo de producción artística:

- El rompimiento de la estructura de acumulación monopolista del mercado de arte (galerías, crítica, publicaciones).

- El rompimiento del control de la producción artística en manos hasta ahora de artesanos privilegiados, celosos defensores de sus privilegios.

- El enriquecimiento de los niveles de comunicación y expresión, y la posibilidad de un acceso directo y generalizado a los mismos.

6. Desde un punto de vista estratégico el papel de artista está claro, ha de trabajar en calidad de agente de las masas. Su valor social todavía puede ser medido por el grado en que es capaz de aprovechar las posibilidades *emancipadoras de los medios y llevarlos a la madurez*. En esta tarea se encontrará con todo tipo de dificultades y las contradicciones en las que inevitablemente se verá envuelto enturbiarán la perspectiva de su trabajo. La autoconciencia de su próxima desaparición como especialista deberá hacerlo trabajar con alegría. La comprobación de que los que monopolizan la vida no quieren renunciar a su usurpación, deberá hacerlo trabajar con astucia.

En estos momentos ya unos le llaman traidor y otros compañero. Y así debe ser. Entender el trabajo del «artista» en este sentido significa incluirlo en la estrategia general de la lucha por la liberación del hombre ¹.

A. TAPIES:

Arte conceptual aquí (marzo, 1973)

Es interesante analizar las intenciones y la impresión causada por el arte conceptual del extranjero —en parte el proyectado desde específicas situaciones americanas— comparándolas con la interpretación que dan del mismo algunos promotores o comentaristas, tanto de allí como de aquí. También darse cuenta de las diferencias notables con que se presenta y actúa un incipiente sector de nuestra versión local.

Recordamos la incisiva poesía emanada de algunas de las primeras manifestaciones que hace cuatro o cinco años comenzaron a circular por el mundo, de la mano del arte pobre, del minimal, del «happening», del arte ecológico... y enraizadas en ismos o ideas y rituales más lejanos. Todo un entusiasmo deseoso de ampliar la idea de «obra de arte» con un saludable «ejercicio creativo». Un loable afán de encontrar formas y acciones de expansión de los mismos objetivos que en ocasiones se creía que el arte o la poesía escondían demasiado, para ver-

¹ Redactado con motivo del ciclo *Vanguardia del arte español*, marzo de 1973, editado a ciclostil y posteriormente reproducido en la revista *Temas de diseño*, n.º 5 (1973), págs. 17-18.

terlos a la vida toda. Nuevas maneras de presentar el hecho artístico, poético, teatral, sonoro —o todo a la vez, o solamente en forma de proyecto— para hacerlo más eficaz, más incorporado a nuestra existencia. Toda una gama de propósitos, desde los concebidos casi religiosamente, que con Sol LeWitt y otros se quieren ilógicos y más místicos que racionalistas (hacen pensar en ideas surrealistas y en los koans Zen), hasta otras vertientes de intención más científica, con incursiones en la lingüística o la sociología. Y que incluyen tanto un quehacer materializado en objetos como de pura acción, artístico o antiartístico... Una «tendencia», como se desprende de las variadas y contradictorias declaraciones de sus protagonistas, que ya casi no se puede llamar así de tan poco dogmática que es ¹.

Aunque parece que vivimos en un rincón del mundo, no hemos estado nunca desvinculados de las nuevas ramas del vanguardismo que van desarrollándose en las grandes capitales. Es más, también las presentimos e incluso las anunciamos, como es natural que suceda si se forma parte del mismo tronco del árbol. No las habremos expresado con la terminología en boga ni habremos pretendido lanzar ninguna novedad porque quizá nos damos cuenta —hijos de la vieja cultura— de que muchas cosas vienen en realidad de más antiguo. Aparte que desconfiamos, por experiencia, de los excesivos encasillamientos y de las redes de las etiquetas. Pero es seguro que aquí, como mínimo paralelamente a su formulación en el exterior, nos han movido iguales proyectos y modos de usar el proceso creativo, o parecidos deseos de incorporar el arte a la vida y de «poetizar» las más nimias actitudes cotidianas —la idea ya la resucitó Nietzsche— como puedan tener los conceptuales de fuera.

Por poco que se haya buceado en el movimiento simbolista, en las celebraciones surrealistas y especialmente en las historias de las religiones, mitologías, ceremonias y rituales, no pueden extrañar esas formas «degradadas» o «secularizadas» que a menudo practica el arte de hoy, con la misma finalidad de «arrebatarlos», física y moralmente, en un sentido determinado. Piénsese —son ejemplos entre tantos— en lo que va del Hata Yoga o de algunos ejercicios tántricos al llamado «body-art»; o de la ceremonia de la misa y la comunión colectiva al mismo deseo de «participación» que se desea en las celebraciones de arte actuales. Y que incluso las exposiciones que se tienen por más tradicionales, quizá sin saberlo como el prosador de Molière, llevan también implícitas las mismas connotaciones por el hecho de consistir igualmente en una «celebración», con los ritos característicos del «vernissage», la «participación» de los visitantes, casi la deglución de una «forma sacralizada» cuando alguien se la lleva a su casa... e incluso los «envíos postales» —invitación, catálogo, presentación— tan caros también a los conceptuales.

No es raro, pues aquí, como en todas partes, tengamos nuestros antecedentes y protagonistas, y sin ir más lejos, por lo menos, nadie disenterá que parte de la obra poética y de las acciones espectáculo —algunas realizadas en 1948— de nuestro Juan Brossa han sido un verdadero arte conceptual «avant la lettre». Sin olvidar que la tradición mágico-erótica de Joan Miró nos ha abierto también muchas puertas.

En realidad es toda una manera de concebir la obra de arte, toda una actitud, como vemos, que no es exclusiva de nadie, sino que es común a todo deseo de llevar la creación artística al máximo de intensidad involucrada de nuestro ser individual y colectivo. Y que las nuevas formas del arte conceptual —entre rito, teatro, plástica, poesía o puras ideas— intentan hacer más patente. Y de ahí su potencial interés.

Qué duda cabe que gran parte del movimiento conceptual, como tantos otros movimientos vanguardistas, lleva también consigo su dosis de lucha contra todo academicismo y por tanto contra todas las formas sociales que éste representa. Pero precisamente ello no parece su aspecto más original. Su lado destructivo viene claramente de más lejos —de Dadá, con sus antecedentes en Sade, Baudelaire o Rimbaud—, y habiendo sido heredado por tantos otros movimientos, ninguno puede atribuírselo tampoco en exclusiva. Espíritu destructivo que, por otro lado, en arte ya ha sido suficientemente experimentado, valorado y sobre todo canalizado para no correr el riesgo de acabar tirando piedras indefinidamente sobre el propio tejado.

Por ello, lo que sí extraña es que algunos espectadores o comentaristas del conceptualismo vean a sus protagonistas como unos nuevos «enfants terribles» peligrosos que desean romper con todos los movimientos artísticos y poéticos vanguardistas del próximo pasado sin dis-

tinción alguna. Y encima como unos profetas que acabarán con las estructuras mismas de la sociedad.

«Mentalidad apocalíptica» —diría Umberto Eco— bastante típica ante el sobresalto que produce la aparición de cualquier novedad en el mundo del arte; que da la impresión a algunos de que todo se hunde bajo sus pies. También lo es de los presentadores o promotores que, quizá con ánimo sensacionalista o de proselitismo, gustan de exagerar las cosas no expresando siempre con mesura las reales intenciones del artista. Claro que ello es más inusitado si es un mismo artista quien así se presenta, como en alguna ocasión sucede en nuestro país.

La verdad es que parecería risible imaginar a nuestros colegas del extranjero, de Acconci a Dibbets, de Oppenheim a Graham, entretenidos por ejemplo en demostrarnos que a partir de ellos se desmitificará a Picasso o a Miró y se acabará con la admiración que les tengan las gentes, a la manera de lo que se ha dicho aquí. O que con el conceptualismo se destruirán los «tinglados» de marchantes y museos. O que obligará al replanteamiento de la mercantilización con todas las consecuencias sociopolíticas que ello arrastrará; y que acabará con las contradicciones que se derivan de la práctica artística actual, como son las concomitancias con la «bolsa mercantil», o con todo el «sistema», como también se ha dicho. Toda una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero que sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes. Recuérdese además que mientras aquí —y es posible también en alguna minoría extranjera— se nos exalta el lado subversivo y contrario al «sistema» que se pretende tiene el arte conceptual, en casi todas partes es presentado y vendido en galerías, coleccionado en museos y aceptado en los certámenes oficiales del mismo «sistema», incluidos nuestros Excmos. Ayuntamientos. Y si alguna vez es rechazado en algún lugar, ello se usa inmediatamente como la mejor arma publicitaria para comercializarlo en seguida dos esquinas más abajo ¹.

COLECTIVO CONCEPTUAL (ABRIL, MAYO, 1973)

Respuesta a A. Tàpies

«El día 14 de marzo del año en curso apareció en el periódico *La Vanguardia Española*, en su sección de la página 13, Tribuna de la Vanguardia, un artículo con el encabezamiento «La creación - Arte Conceptual aquí», con la firma del pintor Antoni Tàpies. Al mismo tiempo en una nota que precedía dicho artículo se anunciaba, por parte de la redacción de dicho periódico, la continuidad de la presencia en esta sección de Antoni Tàpies en calidad de colaborador.

Dada la extensa difusión y audiencia de que goza este periódico, de la personalidad del pintor Antoni Tàpies, y del contenido del artículo del cual es responsable, nos creemos en la obligación de recurrir al espacio de esta misma sección, por considerar que de la lectura de dicho artículo se desprenden formulaciones respecto al fenómeno de la vanguardia artística que (careciendo del mínimo planteamiento metodológico) impiden una interpretación crítica

¹ Artículo aparecido en *La Vanguardia española* (Tribuna) el 14 de marzo de 1973 tras la Información de Arte Conceptual en Bañolas. «La finalidad de este artículo, ha señalado el propio Tàpies, fue, como puede verse, contribuir a deshacer el equivoco que consiste en dar al arte conceptual unas atribuciones de arbitraje en lo que respecta a las relaciones del arte con aspectos económicos, sociales y políticos (sobre todo de tipo contestatario) que, en general, ni responden a la realidad, ni era justo utilizar, por tanto, como demostración de una pretendida actitud revolucionaria privilegiada frente a todas las otras tendencias de vanguardia, tal como pasaba en la época del "terrorismo" de los realistas sociales» (*El arte contra la estética*, pág. 78, nota 1).

y, por lo tanto, una toma de posición respecto a dicho fenómeno, por parte del lector. Las citas que utiliza como referentes culturales para reforzar sus puntos de vista, no solamente no son exactas, sino que en algunos casos deforman gravemente su significado. Por último, y lo más sorprendente, es la carga de adjetivaciones, el tono emocional y paternalista, la concepción mítica que se desprende del «arte» y del «artista» y la necesidad de justificar su posición y actitud arremetiendo contra determinada práctica artística, por el hecho de poner en evidencia las contradicciones del medio cultural en el que se desenvuelve el «artista» y su «obra» (sin cuestionar en ningún momento las estructuras que las originan y que por otro lado la sostienen).

Ante la imposibilidad material de intentar un trabajo de esclarecimiento y organización de los conceptos y afirmaciones vertidos en dicho artículo, para emerger del caos y la confusión que se desprenden del mismo, creemos más eficaz, como método de trabajo, prescindir de los aspectos relacionados con el tema que nos ocupa que pudieran interpretarse como una cuestión personal, ya que este planteamiento además de ser insuficiente tampoco es el que nos proponemos. Como punto de partida nos limitaremos a introducir formulaciones referidas a los aspectos de una práctica, y su teoría, que esencialmente en el artículo de Tàpies son descalificados, y que de otra parte caracterizan y sitúan el fenómeno de la vanguardia artística como práctica revolucionaria. Expresión de un trabajo teórico continuado, estrechamente ligado y entendido en el seno de la misma práctica.

Como cuestión previa cabría preguntarse sobre el sentido de la palabra «vanguardismo», a la que tantas veces apela Tàpies como significante definitorio, en el que se incluye el mismo, atribuyéndole además un carácter vinculante de actitudes de hecho irreconciliables. El «vanguardismo» aparece como el resultado de un proceso de degradación de la vanguardia, entendida como práctica artística revolucionaria, a partir de su integración económica al sistema. Nadie puede discutirle a Tàpies su derecho de apelación a la vanguardia, en su origen, tan evidente como el hecho de que hoy él es también exponente ejemplar de este proceso de integración y asimilación que, fuera de apreciaciones mecanicistas, comportan por la misma naturaleza de las relaciones económicas, la deteriorización ideológica del artista y la normalización de su «obra» como mercancía cultural en el seno de la clase dominante. En resumen, la integración económica genera irremisiblemente un proceso (aunque más tardío y a distintos niveles) de sutil integración a la ideología que la sustenta. Integración ideológica (del artista) que tampoco hay que interpretar como su identificación. Simplemente cuestiona y se enfrenta a las estructuras del sistema que le envuelven evitando a toda costa ser rechazado por el mismo. Como contrapartida a este pacto implícito, ve reforzada su personalidad como valor de cambio, al mismo tiempo que le dota de una posición de privilegio y poder de opinión que le eximen de un compromiso real con las masas y que permite al mismo tiempo la manipulación de su «obra», la mercancía, y el aislamiento del artista dentro y fuera de su práctica. Como consecuencia de este distanciamiento de la realidad, que provocan la estrecha vinculación cultural del sistema, se produce un vacío. Y es precisamente desde esta perspectiva como puede entenderse el artículo que nos ocupa. Es lamentable cómo, por su misma posición contradictoria y una incontenible necesidad de justificarse, A. Tàpies emprende la defensa a ultranza de un estado de cosas que únicamente se sostienen por la voluntad del poder, aunque fundamentalmente sus argumentaciones con el ambiguo escepticismo del «no hay nada que hacer contra cierto estado de cosas». El uso que hace de la «autoridad» y prestigio que se le confiere es precisamente la de desautorizar y desprestigiar a un sector de la vanguardia, atribuyendo a sus trabajos y acciones un mimetismo superficial y colonizado, y un carácter demagógico absolutamente alejado de las intencionalidades del grupo en sus planteamientos teóricos. Demostrando así una absoluta incomprensión del problema con lo que se «eleva» de golpe y en lugar destacado, a la categoría de personaje histórico, reforzando así, sensiblemente, el dique de contención cultural del proceso artístico y su dialéctica como práctica social. Todo el texto refleja la impunidad del valor Tàpies, al mismo tiempo que su inestabilidad frente a la vanguardia revolucionaria.

No se puede entender la vanguardia artística como una vanguardia autónoma, fuera del contexto que la genera, con todas las implicaciones socio-político-culturales y la necesaria ar-

ticulación ideológica a todos los niveles que la comprometen, con y desde las masas, y no desde fuera de ellas como se pretende desde la concepción tradicional burguesa del arte (vanguardismo).

Es en este punto donde precisamente incide el contenido ideológico de las propuestas y acciones del grupo, que en nuestro país trabaja inscrito en el marco entendido como el del arte conceptual.

Para su proceso de creación recurre a metodologías que corresponden a otras disciplinas para profundizar y analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico desplazando o subvirtiendo el concepto de «obra de arte» y su presencia como objeto-sublimado, materia de contemplación mística e intuitiva, que mantiene paralizada a una vanguardia artística liquidada en sus intenciones o programas, sin ninguna opción hacia una auténtica praxis social, encerrada en sí misma, y esterilizada en un trabajo de estilo como transformación formal del lenguaje, y no de la realidad. Resultado final y material del pacto contraído con el sistema del cual dependen la producción, mercantilización y montaje de todo el aparato de especulación y control del valor cultural atribuible a unos intereses de clase.

Las propuestas de los «art-conceptual» toman sentido en la base de su contenido ideológico, precisamente en su «no inserción» en los complejos mecanismos de la comunicación artística a partir de los medios y los límites exigidos por el sistema, y no en el supuesto infantilismo o ingenuidad que podrían derivarse de creer que por el solo hecho del planteamiento explícito de sus intencionalidades ideológicas y su práctica concreta, comportarían el desmantelamiento de todo el sistema cultural que cuestionan. Para llegar a esto se prevé como necesaria la inserción política de la práctica artística-conceptual en el desarrollo de la lucha de clases desde las masas y en la línea de su vanguardia dirigente, hacia la transformación revolucionaria de todas las estructuras que emanan de los sistemas capitalistas y del nuestro en particular con todas sus peculiaridades. Es en esta dirección donde el arte conceptual encontrará su salida, quizá su única alternativa. Lo contrario, permanecer en el estadio inicial de su contestación, ceñida exclusivamente al hecho artístico, abstrayéndolo del medio social en el que se mueve, es una limitación que puede desembocar paulatinamente en un proceso de reducción y vaciado de su contenido ideológico y en un «producto» de reemplazo que se «instalaría» en «lugar» de la «obra de arte» desplazada por ellos (artista conceptual) y sustituida por los agentes del sistema.

A juzgar por algunos indicios, esta operación de ósmosis hacia la «instalación-integración» en el sistema se ha iniciado ya entre algunos de los componentes del grupo. Este grado de deteriorización del grupo es un hecho real, y las opciones personales y las alternativas del grupo son esenciales para retomar, o no, el sentido que desde el momento de su aparición en nuestro medio cultural ya nadie puede discutirles.

Concretamente y en el terreno de las alternativas en el campo de la actividad artística, cuando la capacidad de asimilación-integradora del sistema, propuesta a través de los medios de penetración que le es posible ofrecer, y dentro de su marco ideológico y en el seno de sus contradicciones, pueden no resolver las exigencias mínimas o previas para el desarrollo de una práctica artística cuya articulación ideológica le es ajena y se le opone, como consecuencia se produce el rechazo de ésta por aquélla, negándosele la utilización de los medios de expresión (producción) y de difusión (comunicación) por la naturaleza misma de su producción ideológica (objeto-cultural), colocando al artista ante la necesidad de replantear su situación desde la óptica de la marginación.

En términos generales, la marginación (económica-política) es un fenómeno objetivo y característico de las sociedades capitalistas. Todo su sistema económico y social se basa en la apropiación, sin dejar ninguna posibilidad de acceso a las clases populares que permanecen marginadas y sometidas a la explotación de su fuerza de trabajo (relaciones de producción) y a un proceso de contención (alineación-represión) a través de la manipulación ideológica de los medios de comunicación (mass-media) y del acceso discriminado a la cultura (élite artística e intelectual) limitada exclusivamente a determinados sectores de la sociedad y a las necesidades de la demanda para el desarrollo de los intereses del capitalismo. Sólo será posible

salir de esta situación cuando se creen las condiciones objetivas que permitan al pueblo el control real y efectivo del poder político y económico.

Así pues, y volviendo a situar la marginación en el marco de la problemática concreta del arte y de su vanguardia y en el contexto en el que se desenvuelve en nuestro país, la marginación hay que entenderla como una posibilidad de respuesta coyuntural y con carácter provisional, no repetible mecánicamente en todos los casos y en cada momento, y siempre en relación al grado de desarrollo de la lucha de clases y referida al equilibrio de fuerzas. Intentar hacer creer que ésta (la marginación) es una posición a mantener sin una problemática de existencia muy difícil y compleja sería engañarse a uno mismo. Desde una interpretación alienada al significado peyorativo de la que el sistema la ha connotado, la marginación se identifica de inmediato o con una actitud asocial e improductiva o en el mejor de los casos como una contestación global y romántica desde el ángulo del purismo ideológico o artístico. En realidad marginarse no quiere decir el abandono de la producción ideológica y su incidencia en el medio y ni mucho menos supone la marginación política, práctica social por excelencia. Una decidida toma de conciencia encaminada a la toma de posición y el compromiso real con todas las formas de vinculación con los problemas de su entorno social. Única vía para salir de su calidad de marginado, impuesta por la superestructura del sistema. Y ha de hacerlo sin contar con los medios de producción habituales, ni con los canales normales de información y comunicación (mass-media), sino a través de su capacidad para «ocuparlos» y utilizarlos tácticamente. De su capacidad para crear nuevas formas o canales paralelos depende su encuentro con su destinatario, los sectores de las clases populares, también marginados de los medios de expresión y comunicación.

Las galerías, revistas, publicaciones, cinemas, salas de actos, teatros... tan estrechamente ligados al concepto burgués de promoción mercantil de la cultura deben ser objeto de nuestra atención dispuestos a utilizarlos cuando creamos oportuno, sin otro planteamiento que el de la «ocupación» del lugar o espacio, vaciándolos de sus contenidos y poniendo en evidencia sus contradicciones. Esta ocupación puede realizarse, inponiéndola sin que previamente su presencia fuera reclamada (enfrentamiento directo), o por invitación o iniciativa (oportunismo) de los mismos que detentan el control de las plataformas de gestión y circulación artística. Nunca en ninguno de los dos casos debe abandonarse la idea de la «ocupación» (ideológico-política del medio). La «ocupación» definitiva para el caso generalizado a los medios de comunicación no está al alcance de las posibilidades, reducidas en los límites de un sector determinado. Las relaciones económicas a partir de la «ocupación» no están previstas. Desde la marginación no se ofrecen «mercancías», sino propuestas de trabajo (co-creación) y materiales. La retribución económica debe ser exigida y limitada al concepto de prestación de trabajos y servicios. Es curioso la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de «obra» (objeto), pero también conscientes de que desarticulan de base su funcionamiento económico-cultural.

Esto obliga muchas veces a resolver el problema esencial de la sobrevivencia por otros caminos que el de su propia práctica específica procurándose trabajos secundarios que lo aparten lo menos posible de su actividad base (práctica signifiicante) con todo lo que tiene de conflictivo para el normal desarrollo de todo su potencial creativo. En definitiva, la marginación de su «trabajo-productivo» del sistema de relaciones económicas que controlan los medios de producción. Las dificultades y el esfuerzo a que le obligan, para encontrar constantemente el método más eficaz y ágil de incidencia no dan lugar para la concepción pequeño-burguesa del artista-autor-genio-individualizado. El trabajo en equipo, o colectivo, sin que esto se confunda con la homogeneización impersonal del grupo, se impone como una disciplina necesaria, coherente con la concepción materialista de la producción artística.

Así pues, el artista, desde su marginación, se opone abiertamente al sistema y al artista privilegiado, celoso defensor de sus privilegios adquiridos «en» y otorgados «por» el sistema. Es un trabajador-intelectual-artista ligado al proceso de transformación de relaciones de producción artístico-cultural, en un medio que le es declaradamente hostil por el mismo hecho por el que le ha marginado.

La marginación ideológica (estrategia de clase) necesita de una política (táctica de grupo)

de actuación que le permita sobrevivir al asedio económico del que es objeto y al silencio que le rodea, introduciendo su práctica artística como una práctica más crítica y transformadora de la realidad, inscrita a la vanguardia revolucionaria que desde las masas luchan por la conquista de las libertades que modifiquen cualitativamente las relaciones del hombre con la sociedad (organización social) y del hombre con la naturaleza.

Barcelona, 1 de abril de 1973 ¹.

COLECTIVO ARTE SOCIOLOGICO (1974)

Hervé Fischer, Fred Forest y Jean-Paul Thénot han decidido constituir un COLECTIVO ARTE SOCIOLOGICO que pueda funcionar como estructura de acogida y de trabajo para todos aquellos en quienes la investigación y la práctica artística tienen por tema fundamental el hecho sociológico y la relación entre el arte y la sociedad.

El COLECTIVO ARTE SOCIOLOGICO señala la aparición de una sensibilidad nueva al dato social, vinculada al proceso de masificación. Los marcos actuales de esa sensibilidad ya no son los de la relación del hombre individualizado con el mundo, sino los de la relación del hombre con la sociedad que le engendra.

Con su práctica artística, el COLECTIVO ARTE SOCIOLOGICO tiende a cuestionar el arte, a poner de manifiesto los hechos sociológicos y a «visualizar» la elaboración de una teoría sociológica del arte.

Se apoya fundamentalmente en la teoría y en los métodos de las ciencias sociales. Quiere también crear con su práctica un campo de investigación y de experiencia para la teoría sociológica.

El COLECTIVO ARTE SOCIOLOGICO tiene en cuenta las actitudes ideológicas tradicionales de los públicos a los que se dirige. Recurre a los métodos de la animación, la encuesta, la pedagogía. Al mismo tiempo que pone el arte en relación con su contexto sociológico, llama la atención hacia los canales de comunicación y de difusión, tema nuevo en la historia del arte, y que implica también una práctica nueva.

París, 7 de octubre de 1974 ².

¹ Texto-respuesta a Tapies motivado por el artículo *Arte conceptual aquí*. Este documento fue redactado durante el mes de marzo, siendo sus principales animadores P. Portabella, C. Santos, A. Mercader y el núcleo de lo que, ya a partir de estas fechas, constituiría el *Grup de Treball*. Quedó terminado el 1 de abril. No obstante, se haría público con la fecha del 1 de mayo. No pudo publicarse en *La Vanguardia*, a no ser en el pequeño extracto de las *Cartas a la Vanguardia*, en una carta dirigida al director por P. Portabella.

² (Este texto sustituye al publicado por *Le Monde* el 10 de octubre de 1974.)

Epílogo 1975-1985

J. NAVARRO BALDEWEG

Arte posconceptual (1976)

«Frente al arte conceptual para el cual la obra tiene —y hablo un poco en general— una descripción lingüística correlativa, me interesa una postura como la del último Mel Bochner, enclavada en una fase que llamaríamos posconceptual: la obra tiende a la interacción directa, a una comunicación no verbal. La experiencia visual es presentada como una clase de conocimiento irreducible. Bochner diría: resistencia a la domesticación. En un universo dominado por las metáforas, es decir, por las traducciones informales (esto ha sido expresado por Kosuth en «Tres y una silla»), me interesa en cierto sentido lo contrario: bloquear el puente entre universos simbólicos diferentes.»

«Me interesa el hecho de que estos fenómenos son de algún modo mensajes para nadie. En todo ámbito y en todo momento se están registrando mensajes para nadie. En relación con esto, hoy reaparecen algunas cuestiones que se iniciaron con el *Action Painting* y que siempre me fascinaron. Se eluden las mediaciones y aparecen en primer plano la mano y el cuerpo, los medios, el rito de pintar, el gesto y sus alcances. Es así que todo aquello que hasta hace muy poco se desatendía con descuido e incluso violencia, comienza a ser objeto de un delicadísimo «dar y tomar». Digo delicado porque para mí hay una cierta dulzura, por ejemplo, en el hecho de considerar que si la pintura es un líquido, debe ofrecerse por esto en vasijas o en su apariencia líquida. Goteados en Pollock o velos en Louis. Hay un sentido de respeto a la naturaleza de las cosas y de los que las usan, que tiene, yo diría, un contenido ecológico de gran alcance. Frente a ello —y sólo bajo esta óptica, naturalmente—, el pop, el arte conceptual, narrativo... resultan, me parece, altamente intencionados y manipulativos. Por otra parte, tampoco habría que ser puristas, ya que por exclusión u omisión se cometen otros tipos de violencia y se crean otras servidumbres.»¹

¹ Entrevista con P. Bulnes, *El País*, 17 de junio de 1976, pág. 20.

Figuras de la definición (1980)

Sin ir más lejos, un tema son las sombras. No es cosa, por otra parte, de conocerlas mejor (¿qué podría significar eso?) o de ver en ellas señales o algo parecido. Tan sólo un diálogo circunspecto con el espacio, una articulación viviente, interior. Como con los reflejos en el agua. Algo bastante indefinido. Nada hay en realidad que conocer, nada que juzgar, si acaso presenciar una cita sin tiempo ni desenlace. Pero he aquí que esta cita es, no obstante, una cita corrida, en otras palabras, no es la imagen reflejada en el estanque lo que cierra el tema. El agua sorprende ese reflejo con una adherencia inesperada, un medio denso aparece y es hacia otro fragmento del mundo hacia donde el movimiento deriva. La cita ya no es la misma, como no es el mismo aquél de quien se enamora Narciso. «The patient is no longer there.»

Se insinúa aquí una curiosa modalidad de definición. Un movimiento que sabe que el reflejo en el agua no es excepción, que sabe que esa réplica está en todas partes y que si en el agua salta, es porque esa aptitud reproductora del espacio, otras veces más silenciosa o taimada, cuenta allí con un auxiliar, los ojos siempre abiertos del estanque. Aquí se enciende la idea de un pensamiento tantado, que se deja caer al agua, la idea de un pensamiento que apostaría en descubierto, de una definición que obedece a ese arrebató, que deslizándose por el agua se hace amnésica y nunca vuelve atrás, que en lugar de definir lo que por un momento pensamos que iba a definir, busca ganar tiempo y hace consistir la misma definición en esa ganancia, es decir, cuya mecánica depende de ese atraer otro linaje (Narciso «y» el agua) y que en esas alianzas va recortando ciertas figuras. Justamente porque se ha olvidado de sí mismo, cae en admiración, es la figura corrida aquello que enamora a Narciso.

¿Qué significaría definir desde un pensamiento que cae al agua, que identifica la suerte de la definición con la suerte de la caída? Observemos los pequeños espectadores que en algunos dibujos aparecen recortados frente a un lienzo. Un espectador es algo sobreentendido pero fuera del cuadro. ¿No será el incorporarlo como otra banda del cuadro una manera de sugerir su neutralización como detentador privilegiado de la definición? Tema que al parecer viene de una reflexión acerca de las esculturas de Brancusi, en ellas los pedestales no serían propiamente pedestales, sino estratos a través de los cuales se diversifica, a la vez que depura, la materia. Algo análogo se podría decir de estos personajes: más que espectadores, caracterizan un linaje específico de energía. Poner en funcionamiento esa energía será lo buscado en algunos cuadros. Con unidades esquemáticas, círculos y barras verticales se interviene directamente en la mirada. Con el fin de descondicionarla, de arrancarle una nota involuntaria. ¿Qué vendría a ser esta mirada involuntaria? ¿Tendrá tras de sí un espectador intacto o aparecerá otro género de activación que si bien lo incorpora, al mismo tiempo le hace perder su eje? Y la misma propagación que sale de las barras ¿no será la indicación de una mirada que derrapa, sugerencia de una autorreproducción de la mirada, pero no en sus términos, sino en términos de una desarticulación peculiar del color? Es de las imágenes retinales persistentes de donde viene la idea de un color disociado en estratos. En «Lunas» esa réplica autógena tiene todo el aspecto de una huella. Una mirada que ya no está fuera, pero tampoco dentro a su aire, que se halla soldada a la manera que el propio color tiene de andar, distinta por lo demás en cada cuadro, sería el corrimiento inmanente en el que se delega la definición.

Una persona no se configura ante nosotros por lo que ella nos diga de sí, tampoco por lo que nosotros podamos impugnar de esa apreciación. Poco nos puede importar todo eso. Lo decisivo a la vez que lo sorprendente es que ella ya nos llega como una definición, que un gesto puede estar lleno de incrustaciones, de resonancias, incluso en derivas diferentes. ¿Cómo hacer entonces que ese bla-bla de apreciaciones e impugnaciones, que poco o nada tiene que ver con la definición, no perturbe la expresión que ya está ahí? ¿Cómo, por otra parte, aislar una de esas derivas y recogerla en una figura?

Una constante de estas imágenes es la capacidad de aislar efectos, de comunicar lo definido con uno de los linajes que lo atraviesan: luz, gravedad, magnetismo. Por ello no es un objeto lo que se define. Definir un objeto o una totalidad supondría la fusión de los efectos,

el mestizaje de las fuerzas, lo que, limitación o ventaja para el caso da igual, de la misma manera que la relación de la definición con el caos, con el sin fondo, no va en el sentido de estas imágenes. No hay que olvidar que son fuerzas naturales, mejor, fuerzas que tienen una configuración transparente, las que se seleccionan. Y, sin embargo, esta limpieza y transparencia de los efectos va acompañada de un movimiento fuerte y desconcertante: la figura resulta de una relación directa, cruda con su linaje. En este sentido, aparece en la definición un cierto robinsonismo.»¹

J. RUBIO

Inventario (1977)

Hay un fenómeno comprobable en la historia local reciente de las artes plásticas que llama la atención. Tenemos, por una parte, el sucesivo fracaso de los diferentes intentos de renovación formal, vanguardistas, que si bien en un momento determinado suponen una cierta sacudida para un ambiente adormecido y autocomplaciente, en el que toda conmoción ha de ser considerada positiva, al poco tiempo entran en un estancamiento repetitivo, formalista, o van declinando progresivamente la radicalidad de sus planteamientos, entre otras causas por la improductiva ascesis teórica de sus puntos de partida. Al mismo tiempo, es posible constatar cómo, paralelamente a este sucesivo fracaso y en progresión inversa, ascendente, prolifera desmesuradamente la aparición de tinglados de diversa envergadura en los que se desenvuelve un mercado del que lo menos que se puede decir es que detenta el monopolio de la mediocridad y la falta de riesgo.

Otro aspecto, pienso que íntimamente relacionado con el anterior, acaso su complemento, lo constituye la configuración del discurso crítico, segundo pilar en que se apoya el objeto de nuestra atención: la pintura. Fijándonos en su situación aquí y ahora, vemos que lo que habitualmente se entiende por crítica, siendo su existencia dependiente de la del mercado, la mayoría de las veces sólo se preocupa de la reproducción indiscriminada de éste, no cumpliendo la función que, ateniéndose a una mínima pureza conceptual y aceptando la división del trabajo, siquiera sea por un momento, debería desempeñar. La antítesis de esta crítica inoperante, basada en el fetichismo económico-religioso ante la obra de arte, es otro discurso más «sabio» y menos pródigo en sus intervenciones, cuya corriente dominante estaría empeñada en exhaustivizar una confusa fenomenología negativa del objeto llamado tradicional. Por una parte, una corriente tecnocrática, utopista y liberalizante, decretaría la anacronía del objeto en favor de la disolución de sus cualidades en otros medios considerados más modernos y actuales, más acordes con las enormes posibilidades que el desarrollo y la tecnología ofrecen actualmente al artista, único superviviente anacrónico que entre tanto entierro queda intacto. Otra actitud, el economismo remozado, sin dejar de participar no por casualidad en muchos aspectos de la corriente anterior, pero más fuertemente motivada en lo político, decretaría más bien la inutilidad ideológica del objeto tradicional, condenado, por su inevitable inserción en el mercado, a gozar solamente de valor de cambio, en detrimento de un supuesto valor de uso estético-social, por cuya recuperación se abogaría mediante el desplazamiento de la actividad artística a terrenos ideológicamente menos contaminados, a otro orden de actividades consideradas como inmediatamente útiles.

Pienso que no puede ser considerada como casual esta confluencia de factores que se dan en nuestro panorama de las artes plásticas. De una parte, unos intentos vanguardistas, sin teoría y sin canales, condenados a la inanidad o a su rápida desaparición, con la contrapartida de un mercado conservador y reaccionario que crece y engorda. Por otra parte, una crítica ino-

¹ P. BULNES y J. NAVARRO BALDEWEG: *Figuras de definición*, Madrid, Libros de la Ventura, F. Rísas editor, 1980, págs. 7, 9 y 10.

perante limitada a su papel pasivo de cortejo de ese mercado, con su contrapartida obsesionada por la técnica o por una plusvalía de la que no sabe dar razón, confluyendo en sus propuestas de abandono de un terreno considerado irrecuperable, de una historia definitivamente acabada.

Esta conclusión sería, antes que nada, la consecuencia lógica de la incapacidad manifiesta de dar cuenta de un fenómeno cuya realidad efectiva se escapa a los diferentes discursos que se han ocupado de ella.

Como señalan otros más adelante, el llamado arte moderno constituye tal vez el dominio en el que han tenido lugar a lo largo del último siglo las más radicales transformaciones a nivel empírico. Esta radicalidad contrasta con el arcaísmo de los discursos que han querido dar cuenta de estas transformaciones, con la incapacidad para establecer un nexo de unión entre éstas y las producidas en otras esferas de la actividad social. Ni los distintos intentos formalistas que proponen una historia del arte autónoma, evolucionando al margen del resto de los acontecimientos, ni los diferentes intentos de sociologismo más o menos encubierto en los que la única relación que el arte mantiene con la realidad social viene dada en última instancia siempre por la inserción mercantil del objeto artístico. En ambos casos diríamos que se escapa la realidad ideológica efectiva del objeto que se pretende abordar.

Todo induciría a pensar que es imposible hablar de pintura sin caer, de una u otra forma, en la trampa de la confusión mercantil. Todo haría pensar en la pintura como en un terreno perdido definitivamente, en el que sería imposible plantear ningún tipo de conflicto, por lo que tendría que ser abandonado para desplazarse a otros terrenos más neutros, menos contaminados, se supone, ideológicamente.

Caricaturizados y resumiendo se puede decir que pintar, por una razón u otra, en estos momentos, no está bien visto. Por anacrónico y/o reaccionario, por una incapacidad manifiesta para ver lo que se pinta. Si de algunos pintores puede decirse que tienen un ojo de más, del semimundo llamado artístico aquí y ahora se puede decir que es una pequeña familia que disfruta de la pérdida de un ojo. Pues semejante atrofia no inquieta a nadie, hay que pensar en el desarrollo desmesurado de otro órgano.

Un relanzamiento de la pintura en estas circunstancias y en estos momentos ha de reconsiderar tanto la historia anterior de la pintura a nivel de las transformaciones puramente formales, como las relaciones que esta historia mantiene con la institución, con la ley, con el mercado, con esa plusvalía desmesurada que el capital estaría dispuesto a pagar y aumentar con tal de no tomar en cuenta las transformaciones a nivel ideológico que esta historia conlleva. Aquí, como en otros terrenos, entran una serie de fuerzas en juego sobre las que hay que preguntarse lo que representan. No se sabe bien por qué, como señala Pleynet, el síntoma pictórico habría de ser considerado más pronunciado y menos grave que otros. Hablar de pintura-pintura o del arte por el arte no tiene sentido. Se trata, sin duda, de algo más amplio, pero se trata también del arte, de la pintura entre otros. De la pintura como de la literatura, de la filosofía, la ciencia o la política.

Se avanza la posibilidad de considerar lo ocurrido en el arte moderno como un síntoma, entre otros, de la crisis y puesta en cuestión de una determinada representación del sujeto sustentado en la religión. De las dificultades por las que atraviesa esta concepción del sujeto y de las resistencias que opone al surgimiento de otra nueva. Se habla en esta historia del conflicto que atraviesa la institución, expuesta a la lenta precipitación de las bases que la sustentaban, de las que depende su supervivencia; de la dispersión que sobreviene al desaparecer la religión como vínculo unitario y de dominación. Quizá el arte en este sentido sólo sea una parte de un síntoma más amplio, donde tal vez resultarían más evidentes determinados aspectos.

En este sentido, también convendría no olvidar que todo arte —también la pintura— es político, pero sin que se pueda decir por ello que el arte se reduce a la política. Ocurre, sin embargo, que la política, por regla general, se ha tornado muda respecto al arte, digamos mejor sobre lo que se refiere al sujeto de la política y por qué no del arte. Se vive, en cierto modo, en estos momentos en la creencia no siempre manifiesta de que los cambios en las estructuras han de conformar de manera un tanto mecánica transformaciones en los sujetos que las viven. La historia nos dice, sin embargo, que este tipo de procesos no tienen lugar automáticamente. Es más, es incluso posible ver claramente ahora que cuando ha faltado o se ha impedido una

dinamización de lo que se llama las superestructuras, llega un momento en que las formas de represión ejercidas contra quienes disienten alcanzan inquietantes paralelismos. También en este punto es posible medir la efectividad política del arte. El arte, cuando menos y tal como lo entendemos, puede ser un test esclarecedor que interroga de hecho sobre estas cuestiones.

Lo dicho es de suponer que ofrece suficientes indicios para comprender lo que significa el título de la exposición con motivo de la publicación de estos escritos. *Una crítica de la pintura supone, en primer lugar, la existencia de esta última, que se pinta y se expone a la contemplación y al análisis.* Toda crítica, como es sabido, para resultar efectiva ha de traducirse en la transformación del objeto de su interpretación. No se trata de pintar lo que se sabe, sino de pintar a partir de lo sabido. *Partir del conocimiento de un proceso para, a través de la experiencia práctica de ese proceso poder avanzar en la transformación del objeto. La pintura y el lenguaje, el discurso que sobre ella versa, no son superponibles ni intercambiables.* El uno no puede ser pensado sin la otra, y viceversa. Pero es el discurso que en ella se apoya el que en última instancia le da sentido a la pintura y puede en algunos momentos relanzarla.

El intento de publicar una revista se debe, pues, a la necesidad de dotarse de los medios que hagan posible la elaboración y difusión de un discurso de tipo nuevo sobre la pintura en primer lugar, sobre el arte en general, sobre lo que le concierne y ayuda a poner de relieve también. Este discurso ha de sentar las bases de una práctica innovadora y ha de permitir su crítica constante, su relanzamiento, que impida la inmediata recuperación de sus productos como alternativa mercantil de recambio. *La pintura, en tanto que productora de objetos tiene en el mercado a la vez su condición de existencia y el mayor riesgo de que los objetos que produce pierdan efectividad en su campo de conocimiento específico.*

No se escapan las dificultades existentes para poner en marcha un dispositivo de este tipo. No me refiero a las de tipo económico que entran de lleno en el terreno de lo imponderable. Me refiero a las de tipo científico, al horizonte teórico necesario para que un discurso de tipo nuevo sea posible. Recordaremos sólo una: tal vez la más escandalosa: *el psicoanálisis, a pesar de haber sido traducidas las obras completas de Freud al castellano hace cincuenta años, sigue siendo práctica, cuando menos, infrecuente.* Los posteriores avatares de la institución y la reconsideración *lacaniana* son ampliamente desconocidos. Algunos pasajes de la lectura parecerán por ello incomprensibles, pero su presencia resulta insustituible. En otro orden de cosas, y en una proximidad mayor al objeto, digamos también que una crítica formalista, que en su lugar llegara al límite quizá de sus efectos, puede resultar aquí, por lo inusitada, máxime si se critica, fructífera. Me refiero al ensayo de Greenberg.

Por último, dejando aparte por el momento las causas determinantes de una elección: la pintura, es razonable pensar que existe un número limitado de opciones para hacer esta elección efectiva. Desde luego, es de temer que las debilidades de la crítica tarde o temprano hagan que la referencia a *Support/surface* surja. Sin que esto suponga menosprecio de las innovaciones formales a que dio lugar, parece conveniente señalar que la dirección marcada por *«Peinture C. T.»* señalaría más propiamente el surco de nuestra opción. Aquí se opta, pues, por el método y el análisis. Sólo la práctica posterior de cada uno responderá sobre las posibilidades reales de esta opción.¹

Barcelona, marzo 1976

G. PEREZ VILLALTA

La pintura como vellocino de oro (IX-81 al VI-82)

La habitación estaba en el desorden que precede al definitivo orden de la partida. Un verano acababa y con él la estancia en aquel espacio. Los lienzos fueron desclavados, como en

¹ J. RUBIO, «Inventario», *Trama, Revista de Pintura*, n.º 0 (1976), págs. 2-3. En ella aparecen asimismo textos de F. Jiménez Losantos, M. Pleyner, A. Tapiés, M. Devade, J. M. Broto, G. Tena, X. Grau, L. Cane, es decir de autores ligados a *«Peinture C.T.»*.

un descendimiento; las maderas se amontonaban en un desproporcionado mikado; las pinturas, aceites y pinceles habíanse retirado acabado ya el rito. Cogí un lienzo para enrollarlo; mis manos lo soportaron como la flácida piel de la víctima inmolada; me detuve un instante a mirarlo y lo supe Cordero Místico; lo supe oro final en el proceso que el arte me había llevado; supe el sentido último de este caminar. Entendí que la pintura es el viaje que, como Jasón, me lleva en persecución del dorado vellocino. El viaje por el que, en cada isla, en cada puerto, mi conocimiento del mundo es mayor. Supe que la pintura es el quicio donde girar, el bastón de apoyo al caminar. Me senté contemplando el flácido lienzo que en un proceso simbólico me había hecho tomar conciencia de tal asunto. Supe con claridad lo que hasta hacía un momento era confuso y disperso: que la pintura, como el arte, es un proceso del pensamiento humano, que su práctica, como las cuentas del rosario o la repetición de los ritos, nos lleva a entretener los sentidos y dejar libre ese proceso, en el que lo que se pinta y se piensa se entretejen, y cada pincelada tiene un eco en el pensamiento, un porqué y un para qué.

Pero el viaje había comenzado mucho antes de esta etapa reveladora. Hacía años ya, al final de la década de los sesenta, en aquel mayo que nos pertenecía menos a nosotros que a los que tenían unos pocos años más. Vivíamos entre los restos de un naufragio. Sabíamos más de qué huíamos que adónde íbamos. Había cosas que nos diferenciaban, me diferenciaban, del resto de los artistas precedentes: el bagaje cultural, el estar «enterados» de lo que ocurría, haber leído los libros que había que leer, tener entre las manos la información y las imágenes oportunas, incluso haber viajado. Eramos portadores de pocos complejos provincianos y sí del deseo de respuestas propias. Otra era la propia procedencia universitaria. Prácticamente ninguno estudiábamos bellas artes; arquitectura y filosofía fueron los lugares de fermento ajeno a la vieja bodega que ni es anquilosadamente académica ni están al día y sí siempre en un perpetuo llegar tarde.

También nos entretuvo otras cosas que llegamos a tomar como decisiones definitivas: el conceptual nos hacía dudar de la obra y el compromiso social y con él el llamado arte implicado que unido a la vida sería un paso más del llamado «diseño», nos entretuvo sobremediana. No fue para mí una decisión fácil, ni clara, oculté mis ganas de pintar un cuadro con algunos subterfugios. Incluso la ironía, que siempre encubre el miedo a un deseo, lo teñía todo. Se hacía que se pintaba un cuadro que, a su vez, era la representación de un cuadro. El día que éste dejó de ser representación de sí mismo se había dado ese definitivo paso.

Mientras, el juego había sido complicado, denso y divertido. Se jugó a ser artista, a ir por el mundo de artista. A vivir cada momento como un hecho histórico. El proceso del «revival», tan de moda entonces (hablo del comienzo de los sesenta), me hizo inventar un juego apasionante y peligroso: se trataba de vivir el momento como si de un «revival» se tratase y, desde el futuro, viviésemos un ayer que se recordase. Imagínese la sensación de volver a escuchar esa canción que tan gratos recuerdos nos trae en el momento exacto de su lanzamiento. Vivir la historia que tanto nos gusta recordar. Visitar esos lugares tan gratos a la memoria y que el tiempo, sabemos, habrá de destruir. Todo ello daba una rara intensidad al presente. También hubo un juego no menos divertido con la historia. ¿Cómo se fabrica la historia? Rara vez el historiador la vivió plenamente, se basa en lo que escuchó, en los datos que los acontecimientos han dejado y en los documentos. ¿Qué mejor que entregarle a los historiadores esos documentos para que la historia que ellos escriban sea tal como tú quieres? Tome usted los datos, son éste y éste, y allá va la Historia convenientemente maquillada a tu gusto. Jamás hemos sido más conscientes de ser los protagonistas de la historia que el futuro escribirá, sencillamente no hay otros.

Y entre los muchos datos que el historiador recoge, hay uno que parece olvidar y que para mí y mi generación ha sido singularmente importante. Hablo de la llamada *sicodelia*. Nunca la observación del entorno pudo ser vista desde ángulos más distintos. Los sentidos, alterados, pudieron contemplar aquello que dejó de ser cotidiano o encubierto para, de nuevo, verse con estos distintos ojos. La misma historia del arte pudo ser analizada de otro modo; no había algo más «enrollante» que el Museo del Prado. La interpretación inconográfica apareció como un divertido juego, un laberinto que entre todos tratábamos de seguir. Los lugares, la arquitectura, fue sentida y así gusta como algo ajeno a la función. El Patio de los Arra-

yanes o San Pietro in Montorio cobró nuevo significado. El propio recuerdo mismo fue campo de este «viaje» rescatando mi propio pasado, queriendo y recordando los lugares y ambientes donde se desarrolló mi vida. También fue en estos momentos cuando el llamado placer de la pintura hizo su acto de aparición; recién descubierta, se abrió como un campo retizante donde sentarse en un perpetuo pic-nic. Mas estos básicos escalones llevaban a la locura a algunos y a la derrota o la vacuidad a otros, a la transparente y cristalina esfera en la que se refleja todo el entorno y no contiene nada en su interior. La siguiente estancia estuvo llena de los infinitos reflejos que esta esfera nos da desde su centro: el propio reflejarse de la pintura en sí misma.

Complicada estancia de espejos curvos donde el lenguaje fue afinado y los estilos utilizados según el momento más conveniente. El eclecticismo, tan mal interpretado, con su posibilidad de enfrentar situaciones dispares, intercalar o interferir, de, en definitiva, ampliar el lenguaje. El manierismo, que muchos creen un revival de la tendencia que hace culminar el Renacimiento a mediados del XVI, cuando manierismo, o mejor, actitud manierista, ha existido siempre. Es llevar el arte a su momento de tensión máxima, de la contradicción permanente, de la piraeta intelectual, llevar todo a los límites. Es una situación de alerta en el arte frente al relajamiento, lo fácil, lo gracioso o el buen tono. También frente a lo visceral, lo fácilmente dramático, lo negro y atormentado. Aunque tampoco renuncie paradójicamente a estos mundos, también son referenciales. En esta mercurial estancia, llena de ocultos mensajes, he vivido durante algunos años. Fui Icaro, fui Faetón, sorteé como pude a la Gorgona, creé estructuras cada vez más complicadas y llegué a verme relajado, en deformes figuras, sobre la esfera que me envolvía, sentirme aislado; que mis mensajes eran entendidos como graciosos cuadros, mis dramas, anécdotas y el vértigo como paisaje idílico. Tan infinitos eran los reflejos que del exterior poco se veía. Yo quedaba pasmado cuando la gente me hablaba del «estilo» Pérez Villalta, incluso llegué a idear un cuadro en el que utilizaba los tópicos de ese estilo del que me hablaban, y jugar así con la visión superficial de mi obra, que parece ser la que se extiende por la vida cotidiana. He visto últimamente tantas cosas en ese «estilo» que aquello del enomoderno (recuérdese: «La aplicación de los conceptos de la vanguardia, ignorando, consciente o inconscientemente, su verdadero significado») podía ser aplicado a estas obras. ¡Qué paradoja, neomoderno de mi obra!

Pero qué lejos estaba yo de esos frívolos juegos. Cada vez más me enfrentaba a la obra con el sagrado respeto con el que el sacerdote se acerca al altar. El hecho de pintar se había transformado en un rito y, cada día, me acercaba al caballete-ara, donde la blanca víctima del sacrificio iba recibiendo aquellas ideas que la meditación y la vida dejan. Me acercaba temeroso al templo, el Sagrado Pentáculo parecía próximo, pero hoy aquí, de nuevo en esa misma habitación que hace algunos años albergó el lienzo desclavado y en la que ahora escribo, sé que esa visión era el deseo, que aún tenía que dar más vueltas a la espiral rampa, que el espejismo es sólo la premonición del fin. Los nuevos votos estaban hechos y hoy, como aquel día, sé que el vellocino se llama sabiduría.¹

LUIS GORDILLO

Una hermosa época para pintar un cuadro (1983)

«Cuando se quiere caracterizar el momento actual en pintura se echa mano de un argumento que es efectivo, incluso efectivista, pero de dudosa validez. Se dice: los ismos, el *ismo*: naturalismo, impresionismo, cubismo, superrealismo, etc., como una culebra que se agita en volutas, han constituido un auténtico movimiento positivista, darwiniano, de proceso seleccionado hacia algo. Por el contrario, el momento actual, en el que vivimos, se con-

¹ Texto tomado del catálogo G. Pérez Villalta. *Obras realizadas entre 1979 y 1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, Salas Pablo Ruiz Picasso, 1983, págs. 23-26.

formaría como *relajación de la culebra, en plena digestión después de ingerir un siglo de succulentos bocados ísmicos, más dos guerras mundiales y alguna que otra revolución.*

Yo diría que relajación, sí, la hay, aunque sería peliagudo y extensísimo el caracterizarla. Quizá estemos viviendo una posguerra de guerra soñada, frustada, sin bombas ni sangre; vi- viendo el alelamiento, torpor y pasmo posteriores al error.

Lo que no veo tan claro es la calificación del anterior movimiento culebril como darwi- niano o positivista; estas palabras emiten sensaciones de sabiduría histórica, de finalidades étic- cas, de buena señalización en la autopista. Ese proceso, la culebra de los ismos, yo los veo más bien como el ritmo violento y desacompañado de lo esquizoide, de un *hegelianismo me- cánico* de manera chirriante. El ir y venir de la pelota de tenis entre golpe y golpe, y a veces sin vida después de un fallo. Se me ocurre otro símil: el movimiento de una dado, de seis caras, claro; jugando con él se tiene la impresión de que es un objeto móvil, fluido y lleno de complejos matices; pero al caer muerto entre el tres o el cuatro, entre el seis o el uno, hay la sensación de un torpe y trágico destino gravitatorio.

El *homo ísmico* más que un positivista es un ser nervioso, un loco sonriente y deportivo.

Así, pues, el elemento específico a definir sería la posterior relajación, el momento de la digestión. También habría que concretar el tipo de hombre resultante: arriesgaría un apelati- vo para este nuevo ser, el de *homo flotador*; más adelante pasaré a explicarlo.

El hombre se ha parado, o más bien lo han parado, pero no se ha tranquilizado. Lo más característico de este nuevo prototipo en el que nos estamos convirtiendo es su condición de ser limitado, *de estar siendo limitado por una multitud* de situaciones: en la tierra no cabe más gente, las materias primas no son eternas, las guerras totales definitorias no son posibles, los arcanos mitológicos se han vaciado, el progreso *corrompe la atmósfera y de alguna ma- nera* habrá que pararlo, *la revolución ha terminado por ser una idea romántica*, etc.

Eclecticismo y clasicismo

Actualmente, en las artes plásticas se habla mucho de *eclecticismo*, y algunos osados in- cluso de nuevo *clasicismo*. En cuanto al *primero estoy de acuerdo: si se encierran muchas ratas en un espacio* pequeño, si se ponen muy nerviosas y si se mueven mucho, termina por pro- ducirse una *papilla de ratas: es el eclecticismo por obstrucción de futuro, por carencia utópica.*

En cuanto al clasicismo, no, no creo que vivamos una época que pueda destilar tan deli- cado licor; para ello haría falta una cierta *serenidad, una manera lineal y prolongada de con- cebir el mundo*, valores creíbles y creídos por una mayoría. Quizá pueda aflorar, tan sólo, un nuevo *neoclasicismo decimonónico* envarado y de cartón piedra. Yo llegaría a pensar, paradó- jicamente, que nuestro *cínico posible clasicismo ha sido ese mundo épico de los ismos, violen- tos, entrecruzados, chocando con ruido a latas.*

¿Y qué es el *homo flotador*? Es *aquel cuya estética, y por tanto ética, es dejarse llevar, so- brevivir, flotar, ni un centímetro más alto o más bajo que el nivel del agua. No en vano la piscina verde purísimo, iridiscente, es uno de nuestros símbolos más queridos. Incluso flotar a veces es imposible. Nada de metafísicas, y si las hubiera deberán estar envasadas, pasteuriza- das y ordenadas en los estantes del supermercado.*

El *homo flotador* padece el síndrome Julio Iglesias: por fin un arte democrático impuesto por el voto de la mayoría. Los marxistas partidarios del realismo socialista no hubieran po- dido nunca imaginar que el arte del pueblo podría llegar a ser una realidad por tal camino. Nada de epatadores y epatados; por el contrario, todos juntos creando a través de la publi- cidad nuestros ídolos favoritos. Ni un centímetro más ni menos del nivel del agua.

Milenarismo, sin duda; nuestro vicio favorito.

Ni clasicismo ni maduro eclecticismo, dicen que ni vanguardistas, pero ¡qué hermosa y chirriante época para pintar un cuadro!»¹

¹ El País, Artes, 29 de octubre (1983), pág. 3.

S. CHIA:

Entrevista (1984)

C. V.—¿Te reúnes a menudo con los artistas de Nueva York? ¿De qué habláis?

S. C.—No es que hable mucho con los artistas americanos. No veo muy a menudo a otros artistas. Yo creo que los artistas tienden a estar juntos cuando el arte pasa por un momento de debilidad, o cuando los artistas son pobres, pero la situación actual dista mucho de ser esa, y cada cual es libre de vivir la propia aventura existencial individualmente. Yo las mejores discusiones sobre arte las he tenido con coleccionistas, que son hoy día los verdaderos críticos en el sentido más profundo. El coleccionista es una persona que cuando dice «me gusta» hace seguir a eso una acción, es decir, está dispuesto a pagar el precio de su juicio. Es como jugar al póquer, que cuando dices «lo veo» tienes que poner el dinero sobre la mesa. Pasa lo mismo en la pintura, que precisamente se basa en ver. El coleccionista hace seguir a la palabra el lenguaje de la acción. El dinero es muy importante para los artistas, no porque el artista sea particularmente avaro, sino porque el dinero tiene un significado interior, alquímico. Si se leen las cartas de los artistas, desde Miguel Ángel a de Chirico pasando por Rafael y Tiziano, se ve que siempre están hablando de dinero. (...)

G. P.—¿En qué medida influye la moda en el éxito de un artista?

S. C.—En qué medida no lo sé, pero desde luego influye. De todos modos, mi obra está hecha para permanecer en el tiempo. Estos cambios veloces basados en la moda corresponden a un arte que por definición está hecho de una manera precaria, aleatoria. Por tanto, ese arte aleatorio ha seguido la suerte que él mismo se había prefijado. Tiziano es un artista que vivió casi cien años y siempre hizo su trabajo soberanamente. Si trabajas apoyado en los *mass media* y en el mercado, corres la suerte del mercado y de la moda. Mi obra, como es totalmente inactual, es de larga duración. (...)

G. P.—Sí, pero lo mismo se podría decir de tu obra, que tiene también ingredientes locales.

S. C.—Ciertamente pero en otro sentido, es decir en el sentido más profundo. Me re-

fiero a una localidad del arte que es profunda, histórica. A mí en el plano formal no me interesa la innovación, yo hago arte con los materiales del arte. Es como citar a Homero y a Moravia. Si citas a Homero tienes la seguridad de que la cita es internacional, cósmica; si citas a Moravia debes tener en cuenta dónde le citas.

H. K.—¿Cómo te las arreglas para mantener tu italianidad en Nueva York? ¿Miras libros, vas al Metropolitan Museum?

S. C.—Sí, tengo la casa llena de libros de arte. Hoy mismo he enviado una caja de libros a Nueva York.

C. V.—¿La lectura de tu obra que hacen los americanos es distinta de la que se hace en Europa?

S. C.—Es que nadie comprende verdaderamente la obra, a veces no la comprendo ni yo. Quiero decir que está bien no comprender demasiado la obra, porque sea cual sea la interpretación la obra de por sí es una cosa misteriosa. Yo no tengo ni quiero tener una clave de lectura de mi obra, al contrario, mi obra es algo inaferrable y que está en continuo movimiento.

H. K.—¿Y los críticos que han escrito sobre tu obra?

S. C.—Hasta ahora la lectura de mi obra ha sido de tipo polémico o sociológico, nunca poético. En Italia se prefiere hacer una lectura política de todo, e incluso de la obra de arte, lo cual es muy vulgar, pero es una actitud que yo espero que acabe pronto por agotamiento, porque la gente está cansada y construye su propia realidad de otra manera.

C. V.—Achille Bonito Oliva ha hablado bien de tu trabajo.

S. C.—Cuando digo mal quiero decir que nadie ha hablado de mi trabajo en profundidad, con el lenguaje apropiado.

H. K.—¿Cómo explicas esa gran diferencia que hay entre el enorme éxito mercantil y expositivo de tu obra y esa falta de crítica?

S. C.—El éxito de la obra viene dado por los estamentos que prescinden de la crítica, porque son estamentos que se basan en principios más reales, más efectivos, que son precisamente los grandes museos y el gran mercado en sentido cultural. Es un poco pareci-

do a lo que ocurría en el Renacimiento, donde existían el príncipe o el Papa como grandes clientes, y en cierto sentido se asistía a la convertibilidad de la obra de arte en oro, y el éxito y la fama de un artista venían dictados por el cliente, desde luego no por el crítico. La invención de la figura del crítico es muy reciente, y no tiene ni tradición ni historia. A mí me gustaría mucho que se entendiera de una vez por todas que el éxito de la obra no lo determina la crítica ni lo ha determinado nunca, que en todo caso el éxito se produce a pesar de la crítica y a despecho de la crítica. La crítica es o ha sido vagamente importante cuando el arte era débil, o pobre, o las dos cosas.

G. P.—¿Qué diferencia hay entre el crítico americano y el italiano o europeo?

S. C.—El crítico americano es un periodista, que en general se limita a la noticia, y lógicamente tiende a averiguar la realidad de los hechos antes de escribir su artículo o su ensayo, que también puede ser horrible, pero rara vez lleva distorsiones o falsedades. Quiero decir que a ningún crítico americano se le ocurriría escribir, como se hace impunemente en los periódicos italianos, que por ejemplo Bonito Oliva ha organizado las exposiciones en los museos del mundo, o peor, que es un partido político el que hace subir los precios de los cuadros, porque eso es sencillamente falso y lo saben hasta los niños con tal que hayan mirado más allá de sus narices.

G. P.—¿Y a nivel de lenguaje?

S. C.—Desdichadamente el lenguaje del crítico italiano solamente es comprensible cuando se pelea con un colega, por lo demás es ilegible y de hecho no lo lee nadie.

G. P.—¿Cuáles son tus artistas preferidos?

S. C.—Tiziano, Masaccio, Tintoretto, Lotto, Miguel Ángel, Donatello...

G. P.—Pero de nuestro siglo, ¿quién quedará, según tú, en la historia del gran arte?

S. C.—Eso se verá en el siglo veintiuno, pero tienen buenas probabilidades Picasso, De Chirico, Léger y pocos más.

G. P.—¿Tú te consideras un gran artista?

S. C.—Tengo una fuerte tendencia a convertirme en gran artista, pero el camino es largo y abrupto, y aunque yo sea fuerte y valeroso podría no resistirlo, pero me gusta correr ese riesgo mortal. Sé bien que el llevar adelante este gran juego sólo depende de mí, y no tengo intención de reservarme.

G. P.—Antes fuiste artista conceptual. ¿Ahora qué piensas de eso?

S. C.—El arte conceptual es el arte del vacío y del silencio, que juntos crean una de las condiciones más deseables para situar el arte. De hecho no es casualidad que se hagan exposiciones en las galerías ex conceptuales. Ha sido un período preparatorio del arte en espera del arte. (...)

G. P.—¿Cuántos cuadros pintas en un día?

S. C.—En un día puedo trabajar en dos pinturas bastante grandes, en los momentos de mayor trabajo también en cinco o seis cuadros. Suelo trabajar ocho horas al día, pero un cuadro para estar acabado no requiere días, sino meses de trabajo.

G. P.—¿No te haces a trabajar en un solo cuadro?

S. C.—Durante años he trabajado en estudios pequeños donde no habría sido posible trabajar en más de una cosa de cada vez, pero ahora es distinto, tengo un estudio de seiscientos metros cuadrados.

G. P.—¿Te estimula trabajar en varios cuadros a la vez?

S. C.—Desde luego, es lo mejor. Porque puedes trasladar soluciones de un cuadro a otro y además porque te impide enamorarte de un cuadro, es decir, te ayuda a no caer en fijaciones, a estar siempre desapasionado, casi sin inspiración. Porque a mí me gustaría poder llegar a pintar sin emociones y hacer saltar el resorte de las emociones después, una vez que el cuadro está pintado. Cuanto mayor sea la frialdad con que esté pintado el cuadro, mayores posibilidades tiene de suscitar emociones después. En cambio los cuadros pintados emocionalmente al final no producen ninguna emoción, porque el único que se ha divertido ha sido el artista. (...)

G. P.—Transvanguardia. ¿Qué te evoca ese nombre?

S. C.—Transvanguardia no me evoca nada porque no significa nada, como neoexpresionismo no significa nada. Desdichadamente al trabajo de los pintores, poquísimos, muchos menos de los que se citan en las listas convencionales, no corresponde un adecuado trabajo teórico, por así decirlo, pero seguramente eso también es una suerte, porque así se es más libre¹.

¹ Entrevista de G. Politi con S. Chia, *Flash Art*, ed. italiana, núm. 121 (1984), págs. 14-15, 15, 16-17, 17-18 y 19.

E. CUCCHI:

Entrevista (1984)

F. A.—¿Hay en tu obra referencias a imágenes que hayas visto en alguna parte?

E. C.—No, en todo caso hay el asombro ante aquella imagen. Es como mirar una montaña. La montaña es una cosa aburridísima porque es estática y siempre está igual, pero al mismo tiempo es una cosa increíble por lo que contiene y te asombra. Podría ser un problema realista cuando ves una cosa, y te preguntas si interesa describirla o si es más importante este problema interno. Yo creo que es más importante el problema interno porque aquello que ves ya está ahí y no es tan importante describirlo; y sin embargo hay mucha pintura que consiste en eso. Descarrila un tren: en seguida hay un pintor que pinta un cuadro con el tren que descarrila, o un terremoto. Siempre tiene que pasar algo para que se haga algo, pero no es así, es justamente al revés. Pero ahí ya pasa a ser un problema de energía.

F. A.—¿Por qué crees tú que estas imágenes tuyas nacen aquí en Ancona de ese asombro que dices, pero que de todos modos son siempre una obsesión personal, tienen tanto éxito en todo el mundo? ¿Cómo crees que se leen?

E. C.—¡Porque es un problema de leyenda! Está claro que el mundo en crisis tiene que aferrarse a algo, a un sano portador de imágenes, ¿comprendes? ¿Cómo decirlo? Es normal que sea el pintor el que tiene ese problema. En este increíble estado de debilidad que vive el mundo con el exterior la única gran ánora de salvación es la imagen. ¿Te acuerdas de cuando Coppi corría y había gente que enloquecía por las calles? Es igual. Aunque el problema de Coppi, el alma, la espiritualidad de aquel hombre, ¿cómo se podrían describir? Y ese problema sigue estando ahí. Es como el arte: una manchita en el mundo, que extrañamente se convierte en un problema que atañe a todo el resto del mundo. Pero nada de eso es verdad, porque es una cosa seleccionada en un islote. Piensa en este arte que nosotros conocemos y del que se habla en el mundo. Es un arte seleccionado por la espiritualidad y la cultura de un cierto pueblo de un rincón mediterráneo. Pero extrañamente la agresividad de este

mundo ha cogido este arte y lo esgrime por todo el mundo. ¿Quiere eso decir que todo el arte restante no vale nada? Y sin embargo, también ellos han producido y seleccionado un cierto tipo de espiritualidad y un cierto tipo de cultura que son tan válidas como lo nuestro. Sin embargo, siempre se dice que la pintura ha desaparecido, y que un día vuelve. Pero la pintura no ha dejado nunca de existir porque el espíritu del hombre siempre es el mismo. (...)

F. A.—Cuando pintas o trabajas, ¿qué sientes?

E. C.—Nada. Soy un halcón, soy como un tigre. En Roma, cuando pintaba, la gente decía: mira el tigre de Torpignattara. Yo no me daba cuenta, pero para hacer un cuadro hace falta velocidad, fuerza; bromeaban, no sé, no me daba cuenta. Pero se trata simplemente de un problema de físico, un problema de estar en forma, de estar bien. Pintas un cuadro cuando estás bien. ¡A mí no me ocurre como a ciertos pintores que pintan cuando están mal, cuando les duele algo! A mí cuando me duele algo me siento mal, me meto en la cama, no puedo pintar. Cuando a uno le duelen las muelas no puede pensar en otra cosa, ese dolor de muelas es su obsesión. ¿Qué quieres que te diga? A mí el estudio me da náuseas, muchas veces no soporto estar ahí metido, salgo muy a menudo, casi siempre, y luego me levanto de noche y me vengo aquí sin hacer nada, ¿comprendes? Es una cosa horrible, nauseabunda, pero te aguantas.

F. A.—Entonces, ¿tú no disfrutas pintando?

E. C.—Que va, es horrible, es nauseabundo, ¿por qué iba a disfrutar?

F. A.—Entonces, ¿por qué lo haces?

E. C.—Pues porque no consigo pensar en otra cosa. Porque es un problema de pasmo: haces una cosa porque lo quieres absolutamente. Pintar un cuadro es una cosa obsesiva, como un vicio absurdo, como una gran superstición.

F. A.—¿Cuántas horas pintas al día?

E. C.—No sé, varía siempre, depende precisamente de cómo me encuentre.

F. A.—¿Te cansas de pintar?

E. C.—No es una cosa sobrehumana. Ade-

más lo hago cuando estoy bien, y por tanto no me doy cuenta. Puede ser que luego me sienta cansado.

F. A.—Tú has sido también artista conceptual.

E. C.—Iba a clase. Yo no he sido nunca artista conceptual, aquellas primeras experiencias a las que te refieres eran estudios, era ir a clase.

F. A.—¿A qué escuela fuiste?

E. C.—De la escuela me echaron por tirarle un libro a un profesor. Y sin embargo a mí me gustaba la idea de estudiar, de ir a clase. Después he frecuentado intermitentemente la academia de Macerata.

F. A.—Pero el arte conceptual, ¿te ha enseñado algo?

E. C.—Yo pienso que toda actividad pasa por el cuerpo de otros artistas, la espiritualidad, la idea del mundo que tiene cada artista. Eso es importantísimo, sea cual sea el tipo de arte que se haga. Yo se lo debo todo a todos. Quizá le debo más que nadie a todo el mundo. Mi vida tiene como algo de legendario. Yo me veo desde siempre, desde niño incluso, me veo un poco de lejos, no sé cómo, como en duermevela; no sé si eso es bonito o feo, pero es una cosa legendaria. Mi vida es pequeña pero es un poco como la leyenda, un poco como verse más allá, como estar en duermevela. Soy un coleccionista tremendo. (...)

F. A.—¿Tus imágenes nacen en cierto modo de una cultura campesina y popular?

E. C.—Yo creo que hay que moverse con las imágenes que uno conoce, que son sus presencias, aquello en lo que te mueves, pero de una manera natural. Nunca aplicar un método a una idea, como han hecho los surrealistas, que es una cosa alucinante, y que ha dado origen a la pintura más fea y a los cuadros más feos del siglo.

F. A.—¿Estás muy ligado a tu tierra?

E. C.—Ligado no, porque ni la miro. No consigo mirar en derredor, no me sale, no me interesa, porque yo no miro nada de lo que me rodea; me interesa a nivel de raza, de sabor, a nivel de presencia, pero no para mirarlo.

F. A.—¿Qué diferencia existe para ti entre trabajar en una obra grande o pequeña?

E. C.—El cuadro pequeño es un fantasma, y te lo trabajas entre las manos; es una cosa que no controlas, es tu pequeño fantasma,

una prolongación de los brazos, ¿comprendes? El cuadro grande es verdaderamente como una cuadriga (cuatro caballos excepcionales), y entonces tienes esa maravilla increíble de tener que llevar las riendas bien sujetas, controlarla, establecer una relación con el tiempo; por eso hablaba antes de energía, de energía y de economía espiritual, tuya, personal. El cuadro pequeño, por lo que a mí respecta, es una cosa que abarcas, que tienes entera entre las manos, como el dibujo, por otra parte. Los dibujos grandes son una cosa y no hay mucha diferencia con los cuadros grandes, la técnica es distinta. El dibujo es la enfermedad del cuerpo.

F. A.—¿Te ocurre a menudo empezar por un dibujo sobre la tela y que sucesivamente esa imagen se transforme?

E. C.—Siempre.

F. A.—¿Pasa entonces que pintas sobre otro cuadro?

E. C.—Pasa siempre. Pero no sólo pinto otro cuadro, sino que aparte de todo sigo haciendo siempre los mismos dos o tres cuadros; siempre se está pintando el mismo cuadro, el mismo no, pero sí dos o tres, porque un pintor no tiene nunca arriba de dos o tres ideas acerca de su trabajo, de los materiales que maneja. Es una obsesión sobre dos o tres problemas.

F. A.—¿Y la gráfica?

E. C.—Yo detesto los medios. No me gusta la técnica. Yo utilizo los medios para mis obsesiones, para una imagen mía, pero con ciertos materiales es posible y con otros no, y por tanto paso a través de ese cuerpo con completa indiferencia e incluso con una sensación de malestar frente a esa meticulosidad, ese fetichismo que hay hoy con los medios.

F. A.—¿Y a qué grandes artistas del pasado estimas?

E. C.—En cuanto a tranquilidad, a serenidad, se me ocurre Masaccio, porque me consuela mucho. El consuelo de ver cómo ese artista tampoco tenía nada en la cabeza, más que dos o tres ideas, siempre las mismas, fijas, y además tan banales, pero tan increíbles, tan ligadas al universo, como la idea de poner a un hombre sobre el suelo, de pie, o sea, lo que yo hago por la mañana cuando me levanto, poner los pies sobre el suelo. Me parecen cosas muy sencillas, muy verdaderas. También, si miramos esas cabezas tuyas tan alucinantes, con esa relación increíble con el

universo, fortísima, y que sin embargo son naturales, tan sencillas. Quiero decir, hablando de este maestro del pasado, que me interesan esas pequeñas certezas cotidianas. Si se piensa en Carrà está claro que no ha sido un buen pintor, ¿qué quieres que quede de su trabajo? Pero ha sido importante como soporte de la pintura; no se puede decir que sea un gran pintor, pero ha sido verdaderamente importante. Como Boccioni, que ha dicho dos o tres cosas sobre el arte, fantásticas, so-

bre Picasso y el picassianismo, cosas increíblemente importantes y todavía actuales, pero como pintor ha dado poco, nada, su obra no vale nada, formalmente no es bueno; ¡pero ha dicho un par de cosas importantes sobre el arte! Así que Boccioni es un santo, es un gran personaje, es una persona a la que no podemos dejar de querer. En cambio en otro sentido, si pensamos en Caravaggio y el Greco, puede ser que hayan dicho cosas poco interesantes, pero su obra es increíble¹.

BASELITZ

La inversión del motivo (1984)

BASELITZ: Antes de los cuadros que trabajan con la inversión del motivo pinté otros que ya anticipaban determinados elementos de esa pintura, aunque no con la misma rotundidad y claridad. Eran los cuadros en los que se fragmentaron los motivos figurativos para luego migrar libremente por el lienzo. Cuando uno deja de estrujarse los sesos y de inventar motivos, pero aun así quiere pintar cuadros, la posibilidad más inmediata es la inversión del motivo. La jerarquía según la cual el cielo está arriba y la tierra abajo no deja de ser una convención, un acuerdo al que todos nos hemos habituado, pero en el que no hay que creer necesariamente. El cuadro es para mí un objeto autónomo, autárquico, igual da que uno lo vea en la pared o, como dije por aquel entonces, que lo lleve dentro de la cabeza; de ahí que sean banales semejantes cuestiones. Lo único que importa son las posibilidades de poder pintar cuadros. Un dibujo encima de una mesa es ya una abstracción de esa jerarquía convencional, porque ahí el cielo está más lejos del dibujante que la tierra, y en este caso la convención deja de ser válida desde el momento en que la hoja yace plana sobre la mesa. Si en este caso la hoja parece que está «del derecho» es únicamente gracias al poder de abstracción. Por eso no es necesario inventar las construcciones que acaba usted de mencionar, porque no es descabellado abandonar sin más esa convención. El cuadro, independientemente de que uno lo coloque delante de un desierto o lo ponga en un rincón, es algo existente, existente en la cabeza —y ahí ignoro por completo si tan siquiera es válida la pregunta de en qué posición existe en la cabeza—. Lo único que me importaba era encontrar una posibilidad de hacer cuadros, quizá con una nueva distancia, y nada más. La escultura tiene presupuestos muy distintos, conexiones muy diferentes con el arriba y el abajo. Hay esculturas que cuelgan del techo, pero entonces lo que haces es precisamente *colgar* del techo. Las esculturas tienen un pedestal, y sobre él se hallan; no es posible desligarlas de la base —es un problema de la escultura, pero un problema sin resolver, porque no en vano hay muchos escultores que sólo se ocupan del pedestal—. La cuestión es más sencilla: el camino de la escultura tiene una tradición muy breve, y lo que se ha hecho fue siempre muy inmediato, lo cual ha llevado a que las esculturas esenciales no se hayan hecho todavía; el pensamiento tradicional ha conducido dentro de la escultura a un fuerte academicismo. Las esculturas que yo hago no se han hecho hasta ahora, por eso las puedo hacer. Los presupuestos son aquí completamente distintos que en la pintura. Si uno cogiera todos los dibujos que se hacen en la playa y los fijara, sería algo parecido a lo que yo hago en la escultura. La manera de pintar que he utilizado desde 1968/69, la in-

¹ Entrevista de *Flash Art* con E. Cucchi, *Flash Art*, ed. italiana, núm. 118 (1984), págs. 9-10, 10-11, 12 y 13-15.

versión del motivo, no la he concebido, la he elaborado. No nació de las hipótesis que siempre se le han atribuido, surgió de una manera completamente distinta, concretamente en la búsqueda del ornamento, en la ampliación del ornamento ¹...

W. DAHN

Salvajismo simulado (1984)

«... GRASSKAMP: Y al finalizar sus estudios, ¿se decidió entonces claramente por la pintura?

DAHN: Nada de eso, dibujé, pinté pequeños cuadros, trabajé mucho con fotos, Polaroids, video, películas de Super 8, filmes experimentales, lo que se hacía. Durante año y medio trabajé en un albergue juvenil, sobre todo con jóvenes extranjeros, de disc-jockey una temporada, nada de lo que pudiese haber vivido.

GRASSKAMP: El éxito de su pintura, ¿le sorprendió a usted tanto como a la mayoría de los observadores?

DAHN: Es curioso, pero a mí nunca me sorprendió. En el momento en que nos reunimos, Dokoupil, Adamski, Bömmels y yo, teníamos claro que o salía algo de allí o nos íbamos a pique, no había medias tintas. En ese sentido no me sorprendió que la cosa pegara tan deprisa. Y además habíamos planeado el trabajo de manera que fuese completamente distinto de aquello a lo que la gente estaba habituada; no es que estuviese todo perfectamente planificado, pero tampoco se improvisó. Partimos de lo que Adamski llamó una vez la continuación del arte conceptual con otros medios. Pues está claro que nos habíamos alimentado de influencias —tradiciones, si se quiere— distintas de las de los pintores berlineses, donde la pintura jugó de siempre un papel, es decir, existía ya. Lo que a mí me interesaba eran Beuys, Polke, Richter, es decir, la situación de Düsseldorf, a Georg Dokoupil le interesaba Kosuth, Buren y Hans Haacke, en el caso de Adamski algo parecido, y a Peter Bömmels le interesaba la música y la política. No son más que algu-

nos nombres y conceptos, pero sirven para ilustrar las posturas de las que partimos. Nuestro planteamiento era: ¿cómo entroncar con eso sin utilizar los medios ya empleados? ¿Se puede seguir trabajando en estos problemas sin utilizar la misma estética y los mismos transmisores, es decir sin fotos y hojas escritas a máquina? ¿Se puede recurrir a medios tradicionales como la pintura? En aquella época no era todavía típico el furor por la pintura que se observa hoy, el decidirse por la pintura era todavía poco usual.

GRASSKAMP: En esa decisión, ¿jugó ya un papel el conocimiento de los pintores italianos, es decir Chia, Cucchi, Clemente?

DAHN: Sus obras las conocimos con algunos meses de retraso, eso fue después. Aún recuerdo muy bien que aquello me costó algunas noches de insomnio, porque me impactó, porque notaba una actitud similar, también en Salvo. Ellos venían más bien del Arte Povera, pero tanto en su trabajo como en el nuestro se notaba la exigencia de que un cuadro, un dibujo, tiene que exhibir un plano distinto del puramente pictórico. No se trataba de hacer una pintura exuberante, jugosa, en el sentido berlinés. Si nuestro trabajo tuvo a veces un aspecto muy parecido fue debido a la precisa reflexión de que la pintura tenía que tener durante un tiempo ese aspecto, en el caso de Dokoupil aún más que en el mío. El salvajismo que se simulaba al hacerlo era ficticio, en nuestro caso no tenía nada que ver con la autorrealización. Lo accionista y lo gestual nunca me interesó como problema, para mí quedó cerrado aquello con Pollock. Lo que nos interesaba era aplicar a la pintura las experiencias del arte conceptual...» ²

¹ Catálogo *Origen y Visión. Nueva pintura alemana*, pág. 10.

² Catálogo, *Origen y Visión*, pág. 19.

RAINER FETTING

Entrevista (1984)

... PREGUNTA: En su obra alude usted expresamente a Velázquez, van Gogh, Gauguin y Delacroix como modelos históricos, en tanto que la crítica señala, además, relaciones con Kirchner y los pintores de *Die Brücke*. Estas alusiones, ¿tienen el carácter de un homenaje, son paráfrasis estilísticas al modo de Francis Bacon o están al servicio de la invención y caracterización de una forma de pintar propia?

FETTING: Son pintores cuyos cuadros siempre me han atraído en los museos, que los he contemplado una y otra vez, en los cuales he encontrado cosas que me han estimulado. El motivo del Hércules de Delacroix me llamó la atención, quería pintarlo en grande, en el original no es más que una figurita pequeña. En algunos temas trabajo durante más tiempo y los elaboro, este cuadro fue más bien una especie de ensayo, quería probarlo, como si fuese un cuadro mío. El otro cuadro «Delacroix la danza» (1982) recibió el título de modo más bien casual. Cuando lo pinté no tenía para nada a Delacroix en la cabeza, pero un visitante me dijo que la figura recordaba a la representación de la Libertad en el cuadro de Delacroix y entonces le puse ese título. De van Gogh me ha interesado desde niño su *story*; estos cuadros siempre me han sacado de las depresiones, cuando estaba deprimido me iba a ellos.

PREGUNTA: Así que el factor responsable de esa manipulación de modelos históricos, ¿no es una ingenuidad posmodernista, como se dice a veces en los comentarios de sus cuadros?

FETTING: Eso es una cuestión teórica que les cuadraría mucho mejor a los pintores de la *Mülheimer Freiheit* y a otros, yo no me veo como ellos. Yo estaba *cautivado* por estos pintores, y también por Kirchner, son pintores que me impresionaron, así que no puede haber sido ingenuidad ni despreocupación, como ocurre en los pintores de Colonia de la *Mülheimer Freiheit*.

PREGUNTA: ¿Cómo nació su interés por Kirchner y los expresionistas alemanes, es una especie de afinidad electiva?

FETTING: Esos cuadros siempre me dieron como una sacudida, eran sencillamente bue-

nos cuadros; y no quiero restringir la cosa a un puñado de gente. Estos cuadros me han llamado la atención desde la niñez, porque los conocí muy pronto. En algún momento podría haber perdido el interés por ellos, pero da la casualidad de que no fue así, era algo que estaba más profundo. En ese sentido no tiene que ver ni con ingenuidad posmodernista ni con la moda.

PREGUNTA: Sus cuadros de indios, ¿están en la tradición exótica del expresionismo o son los aspectos eróticos del disfraz los que juegan un papel en estos cuadros?

FETTING: Si me tengo que decidir por una de las dos cosas, entonces diría que los aspectos eróticos del disfraz. Pero disfraz no es la palabra correcta, es más bien una profundización de la erótica.

PREGUNTA: ¿Qué papel juega la gran ciudad en su pintura?

FETTING: Eso lo tiene que decir la gran ciudad.

PREGUNTA: ¿Se ha modificado su trabajo desde que se cambió de Berlín a Nueva York? Usted ha pintado toda una serie de cuadros de Nueva York, como reacción inmediata a la ciudad, mientras que ahora hace cuadros con maderas y otros materiales, lo cual es nuevo en su trabajo.

FETTING: Es completamente normal que todo aquello que me rodea se refleje en mis cuadros. Cuando hace poco estuve en Puerto Rico y vi allí las palmeras a la orilla del mar, decidí hacer algo con ello, pero de repente me asaltó otra idea: se me vino Nueva York a la cabeza, con toda claridad, y me dio miedo volver aquí, porque allí en el mar me había sentido tan bien, miedo de volver a esta ciudad de hormigón, incluso a esta habitación mía donde las vigas están colocadas igual que el trazado de Manhattan. Entonces se me ocurrió la idea de hacer cuadros con motivos angulosos, como en estos nuevos cuadros de aquí...

PREGUNTA: En las cabezas que está pintando ahora tiene uno la impresión de que retrocede lo figurativo, tienen un aspecto mucho más abstracto, más abstraído.

FETTING: Digamos que más concentrado. Si la abstracción significa más concentración,

estaría de acuerdo. Pero jamás pretendo hacerlo como un Barnett Newman, donde al final descende el frío total.

PREGUNTA: Hace poco dijo usted en una entrevista: Siempre he sido un pintor abstracto. ¿En qué sentido lo dijo?

FEETING: Abstracta es cualquier cosa que sale de la cabeza, que uno abstrae igual que

hay que hacerlo en todas partes, en la pintura, en la poesía, en la música. Cuando está bien hecho y la cosa sale comprimida, entonces es para mí abstracta. En este sentido siempre he pintado abstracto, porque quería expresar algo determinado y me sirvió para ello de la pintura. Porque yo no puedo representar la realidad, sino sólo mi realidad ¹.

HELMUT MIDDENDORF

Indígena de la gran ciudad (1984)

GRASSKAMP: ¿Quiere decir que la Galería am Moritzplatz fue en sus comienzos una especie de galería de cine, o se hicieron allí también otras exposiciones?

MIDDENDORF: En mi primera exposición allí exhibí al mismo tiempo dibujos conceptuales, en su mayoría no eran cuadros, era un poco la situación experimental en la que uno mismo estaba metido, y eso era lo que se exhibía, no eran exposiciones propiamente dichas.

GRASSKAMP: Me sorprende que fuesen precisamente filmes, en una época en la que el video disfrutaba como medio artístico de un prestigio mucho mayor y era mucho más espectacular.

MIDDENDORF: Sí, pero el video nos parecía siempre aburrido, por la sencilla razón de que el video es un medio tan pequeño y por tanto también muy privado. A mí me encantaba mucho más ver delante de una pantalla a veinte o treinta personas que podían reaccionar como grupo, esta vivencia cinematográfica me parecía sencillamente más emocionante. En cualquier caso, sólo me gustaban aquellos videos que tenían carácter filmico; no he visto demasiados videos que se centran únicamente en la técnica del video, lo que más me gustaban eran las cosas filmicas, Robert Wilson por ejemplo, pero en último término podían rodarse igual de bien en 16 mm o en Super-8 y hacer una copia en video. Por eso nunca he entendido muy bien de qué va el video. Ya por entonces me parecía un medio de moda. Es verdad que en algún momento

he jugado un poco con él, pero siempre acabé aburriéndome en seguida...

GRASSKAMP: Dijo usted antes que en la época de la Academia eligió formatos más pequeños por razones de economía; ahora vinieron los grandes. ¿Le hubiese gustado trabajar desde el principio con estos formatos grandes?

MIDDENDORF: Claro, al fin y al cabo tienen un efecto amplificador.

GRASSKAMP: En seguida se le relacionó a usted con el expresionismo alemán. ¿Fue realmente para usted un modelo?

MIDDENDORF: Como modelo no existía para nada en aquel tiempo, lo que predominaba en nuestras cabezas era claramente el arte americano, los expresionistas abstractos de los años cincuenta, Fran Kline, de Kooning, eso era lo que nos interesaba. Aparte de eso, una preferencia muy clara por los colores primarios que tenían un cierto volumen sonoro. Esta mezcla con el expresionismo alemán tuvo que ver, creo yo, con que poco antes de nuestra exposición *Heflige Malerei* («Pintura violenta»), en la Berliner Haus am Waldesee, hubo tres o cuatro meses antes la gran Exposición de Kirchner en la *Galería Nacional*. Y así se creó la impresión de que habíamos visto esa exposición y en tres o cuatro meses habíamos tomado como punto de referencia, lo cual era un absoluto disparate. Pero así fue como surgió rápidamente en los periódicos esa relación, y en fin, también ese colorismo chillón y demás. Nuestra pintura tiene rasgos claramente expresivos, pero des-

¹ Catálogo *Origen y Visión. Nueva pintura alemana*, págs. 27 y 28.

de luego no esa forma de expresionismo que ha pintado un Kirchner o un Heckel. Hay reminiscencias temáticas, seguramente también ciertas preferencias, pero como modelo nunca lo he visto.

GRASSKAMP: Uno de los fuertes paralelismos temáticos es la temática de la gran ciudad, sólo que en sus universos icónicos no se problematiza la gran ciudad como forma de vida, como ocurre en los cuadros de algunos expresionistas; en el caso de usted llega incluso a exaltarla. ¿Qué significa para usted la vida en la gran ciudad?

MIDDENDORF: No creo que yo haya pintado una exaltación de la gran ciudad. Seguro que no. Para mí fue esto importante, y lo sigue siendo hoy, por un motivo concreto: yo soy de provincias, y cuando llegué a esta ciudad constaté una velocidad increíble, experimenté un nervio que prácticamente sólo experimento aquí o en Nueva York, y que me interesa, porque en él encuentro momentos que conforman mi vida y también la época en que vivo.

GRASSKAMP: Por exaltación no entiendo aquí que celebre patéticamente la gran ciudad como espacio vital, pero lo que sí se constata es una inversión de valores frente al escepticismo del expresionismo hacia la ciudad. No puede negar que celebra determinados enclaves de la subcultura, que interpreta ciertos elementos de la cultura urbana como una especie de transfondo, de tribuna en la que se reivindica ciertamente al individuo; basta pensar en su cuadro de las figuras flotantes.

MIDDENDORF: Pienso que esta exaltación no fue realizada como una exaltación positiva, pero por otro lado vivo la ciudad como una intensidad positiva, de manera que me siento en ella como un ser vivo; no me siento así cuando vivo en el campo. La intensidad que uno encuentra localizada en determinadas partes de la ciudad, como Krenzberg por ejemplo, es una intensidad rota. Cuando antes iba por ejemplo a Alemania Occidental, me llevaba siempre un cuaderno de acuarelas para pintar, pero nunca sentía la necesidad de hacerlo. Cuando volvía a Berlín, podía ponerme inmediatamente a trabajar. Esto ha cambiado entre tanto, pero entonces era así, necesitaba la gran ciudad como polo opuesto, sencillamente este enfrentamiento que supone el transitar por una calle.

GRASSKAMP: En sus cuadros aparecen, por

decirlo así, aspectos casi exóticos que se refieren a la gran ciudad, títulos como *Indigenas de la gran ciudad* para una escena con figuras danzantes en una discoteca señalan en esa dirección.

MIDDENDORF: Es que en esa combinación de comportamiento arquetípico y vida urbana hay mucho de selva virgen; pero eso se puede observar en cualquier pueblo perdido donde se abra una discoteca en la esquina.

GRASSKAMP: Sólo que exotismo no se refiere ya a una cultura extraña, como en los expresionistas, sino a una subcultura urbana, la de la discoteca, que sin duda es muy ambivalente, si se piensa, por ejemplo, qué papel juega la discoteca en la obra de Immendorf.

MIDDENDORF: Pero es que no es casualidad que elija ahora este lugar, hace 15 años habría sido imposible. Como lugar central de festejo para la gente joven, o simplemente para que la gente se divierta y baile, adquirió en los años setenta su importancia, y es que es un lugar central para la ocupación del tiempo libre. A un par de casas de aquí existía entonces el S.O. 36, en un cine y supermercado que había entonces, allí íbamos prácticamente todas las noches y pintábamos también grandes murales que luego fueron recubiertos, ese es el lugar donde yo he sentido la máxima intensidad. Zimmer pintó allí un cuadro gigantesco, el cuadro del Metro, yo pinté con Fetting otro de una puesta de sol, deliberadamente muy Kitsch y con un motivo muy banal, gigantesco, sobre la pared, y es que pintar una puesta de sol en un sitio así era ya toda una contradicción...

GRASSKAMP: En sus cuadros aparece a menudo el cantante de rock, con el micrófono en la mano, al frente del conjunto, y pintado en posición estática; y esa es también la posición extrema de la estrella de rock, el hecho de que viva un éxtasis vicario, vicario del público que le escucha, Jim Morrison por ejemplo ha elaborado esta experiencia en algunos textos. Pues bien, hay un cuadro suyo, una escena de taller en la que el pintor aparece en una posición parecida, esta vez colocado con el pincel delante del lienzo. ¿Era un intento de autodefinición de su papel de pintor por analogía con el papel de cantante de rock?

MIDDENDORF: Es que nunca nos aclarábamos sobre si hacer música o pintar. Yo mismo toqué durante mucho tiempo en un con-

junto y volví también a tocar aquí, hasta que me di cuenta de que la guitarra me llevaba demasiado tiempo. Pero en 1977/78 era para mí claramente más importante asistir a un buen concierto que mirar un cuadro en el museo, entonces me empezó a enrollar lo de pintar un cuadro porque pensé que la intensidad que había sentido allí también la tenía que tener un cuadro. Eso fue importante para mí. Hay una frase de Fetting que se ha citado mucho: en realidad todos queríamos ser algún día estrellas del rock, de alguna manera es cierta, no va tan descaminada.

GRASSKAMP: Basta contemplar el suelo del taller para saber dónde se está, sin necesidad de haber visto los cuadros, porque en el suelo predomina también claramente el color que aparece con tanta frecuencia en sus cuadros, el ultramarino. Ahora bien, desde el punto de vista de la historia del arte ese color está lastrado de antemano, con sólo pensar qué papel jugó por ejemplo para Yves Klein. ¿Cómo llegó usted a la elección de este color?

MIDDENDORF: Para mí sólo estaba lastra-

do positivamente, Yves Klein siempre me encantó; y luego es cierto que a medida que se va pintando van cristalizando en cada pintor determinadas paletas, determinados colores que son utilizados con preferencia porque uno cree que con ellos puede realizar mejor sus ideas. Cuando encontré este color, me resultó increíblemente difícil pintar con él, realmente difícil. Porque en el momento en que se coge puro el color, el pigmento, como en Yves Klein, es difícil pintar con él sin que caiga del cuadro. En relación con el temple y el pigmento observé luego que con el temple se podía, entonces volvía a tomarlo en mis manos, al principio no me aclaraba para nada. El color, por ejemplo, tampoco se puede imprimir, porque los cuadros dan entonces en seguida la sensación de recortes con tijeras. Cuando se ve este azul ultramarino tan increíblemente intenso, eso es imposible de imprimir, entonces adquiere algo así como resaltado, una especie de fascinación, donde uno puede mirarse reflejado, es algo que se retira hacia atrás tan increíblemente lejos, es lo que más cede.

M. BARCELO

Riesgo y traición. Estilo y maneras (1984)

F: Tú hablabas de que te traicionabas mucho...

M.B.: Yo hablaba de traicionarse porque si pinto es sólo por curiosidad. Los cambios de sitios y talleres responden al mismo planteamiento. Si tuviera que producir muy mecánicamente me aburriría mortalmente, de hecho, preferiría hacer otra cosa. Entonces, lo que intento todo el rato es *probar otras cosas* y arriesgarme y traicionar lo anterior a un nivel casi de injurias a veces y eso siempre hace mover mucho la cosa. Por ejemplo, los bodegones de este año son radicalmente distintos a los cuadros que había el año pasado y a un cierto concepto de naturaleza muerta que había trabajado de una forma muy distinta antes y es increíble de la manera en que

esto llega a provocar una cierta violencia en la gente... Pienso que es mucho mejor correr riesgos aunque hagas cuadros horriblos a veces, que los tengas que quemar, que no, dedicarte a pintar siempre igual. Todo ello con una cierta pervisión.

F.: *Ahora que está tan mal visto el apuntarse a tendencias concretas pienso que se puede hacer dignamente también...*

M.B.: Lo importante es hacer buenos cuadros, todo lo demás son pataletas, pataletas continuas... Si de repente salen tíos con cuadros potentísimos da igual; aunque se hayan apuntado al Opus Dei, no sé...

Por otro lado está muy bien provocar todo el rato pataletas, el que la gente proteste, por-

¹ Origen y Visión. Nueva pintura alemana, págs. 58, 59-60, 60-1.

que es como mantener la cosa así caliente. ¡Te imaginas un tío de treinta años pintando siempre igual! ¡Es de lo más patético! Yo antes me cambio de oficio. Yo ganaba más pasta pasando drogas...

Yo cambio por mucho menos. Cada cambio de taller es para mí muy fundamental. En París he tenido dos talleres: el primero estaba en la Bastilla y era un sitio con una atmósfera rectangular, fría, como de oficinas, muy grande... Ahí pinté toda la exposición de Lambert y otras muchas cosas. Después fui a Nápoles y de repente he cambiado a un taller que está en una iglesia, que van a tirar dentro de tres años y que se encuentra al lado del Panteón. La iglesia es como neogótica, de finales del siglo XIX; un sitio maravilloso para mí. Está lleno de cosas que me apetece pintar todo el rato. Es como estar en el campo, sabes, tan grande... De repente mis cuadros han cambiado desde que estoy ahí porque es automático introducir eso dentro de la arquitectura de mis cuadros, toda esa especie de neogótico a lo Fritz Lang...

M.B.: ¿Ya habéis visto los bodegones que había en Amelio...?

F.: *Son como vánitas barrocas.*

M.B.: Sí, pero no es en todo caso una pintura salvaje. Es una cosa que siempre lo digo porque se han pasado años llamándose «salvaje» los críticos. Siempre estoy diciendo que no, que lo que hago no es para nada salvaje, que aunque no lo parezca está muy construida. Bueno, y que nada, que no sé lo que quieren creer. Lo que pasa es que hay una manera de hacer muy típicamente moderna que de entrada da un «choc». A mí lo que no me gusta es pintar las cositas así... (se refiere a una pintura minuciosa), pues porque no puedo y entonces la apariencia de piel de mis cuadros es como muy bruta, es siempre fuerte y todo esto es lo que de primera vista se aprecia, y claro... eres un «salvaje».

F.: *Tú decías que utilizabas una serie de recursos que te aportaban las vanguardias históricas...*

M.B.: Bueno, no tan sólo eso, porque como tú dices, recursos que van desde pintura veneciana del siglo XVII, pintura francesa impresionista o así, cantidad de pintura española de Ribera y Goya pero todo como muy

automático. Antes me cuestionaba bastante la utilización de esos medios. Ahora ya no, mi lenguaje es así simplemente, sabes...

F.: *Pero es que yo noto una especie de tensión fenomenal entre lo que cuentas, los argumentos, que en efecto, yo les veo una influencia veneciana y concretamente un toque manierista muy fuerte, Caravaggio, Tintoretto, y luego las técnicas empleadas, que son totalmente modernas...*

M.B.: Sí, en efecto. Pero lo de las técnicas ya no es nada premeditado a ese nivel, digamos que toda esa mezcla de cosas se ha convertido en mis medios de trabajar, que salen así... Y entonces hay mucho de una cierta forma de hacer que es de Jackson Pollock; el cuadro en el suelo... El dripping, etc.

De hecho con el paso del tiempo me parece que Jackson Pollock y Tintoretto son casi lo mismo, que liga muy bien todo eso. Dentro de mi cabeza la Historia del Arte es muy distinta de las cronologías.

F.: *¿Entre la dicotomía que hablaba Guillermo Pérez-Villalta del dibujo florentino y la pintura veneciana estás por ésta última, no?*

M.B.: Sí, absolutamente. Y el dibujo veneciano también... Lo que sí es verdad es que la pintura veneciana y la española del siglo XVII es lo que más me gusta. Y también la napolitana; el Caravaggio y Ribera también.

F.: *En tus bodegones y últimos cuadros hay un cambio en el color. Este se ha vuelto más oscuro, más sucio. ¿Tiene ello algo que ver con los nuevos temas?*

M.B.: Sí, tal vez. Lo que intento mucho es eliminar todo el color de una manera gratuita y poner la atención en el tono. En cuanto a la cuestión de luminosidad general del cuadro no lo sé; es una cosa que cambia a menudo¹.

«Yo juego con las maneras. Puede dar la impresión de que cambio mucho de estilo, pero no es así. Si lo miras retrospectivamente, yo no cambio de estilo, sino que está muy claro en cualquier cosa que haga, yo sé que

¹ Entrevistado por P. Espaliú y G. Paneque, *Figura*, n.º 2 (1984), págs. 37, 38-39.

es mi estilo. En cambio tengo muchas maneras distintas y las utilizo a mi voluntad, porque esto es una cuestión de habilidad, de haber visto mucha pintura y de conocerla a fondo. Entonces lo que puedes cambiar son las maneras y pasar de ser un pintor de lo más refinado y elegante a dar una impresión de ser lo más brutal del mundo. El estilo es una fatalidad, está ahí y no se mueve nunca. Lo terrible es intentar cambiar de estilo porque siempre se acaba notando, acaba asomando las orejas por detrás del cuadro.

Creo que negar el estilo, decir que el estilo no existe es una tontería absoluta. Hay un estilo, hay unas maneras y toda la inteligencia que mueve a todas estas cosas y las relaciona unas con otras. Toda la perversidad que hace que puedas manejar con mucho cinismo todos los instrumentos. Pero uno en el fondo siempre sabe que el estilo es algo de lo que no se sale.»

Antes hemos estado hablando de Picasso, quien precisamente ha cambiado a lo largo de toda su vida muchas veces de estilo...

«No estoy de acuerdo. Picasso, de lo que ha cambiado es de maneras, pero no de estilo, que se mantiene desde su primera obra hasta la última.

Fatalmente no se puede cambiar de estilo y la habilidad consiste en ser un pintor lo bastante bueno como para poder cambiar de maneras.»

¿Tú entonces cambias mucho de maneras?

«Sí, de maneras, igual que de materiales. Es algo que me interesa mucho, incluso llegar a provocar el accidente, correr el riesgo de hacer cosas que se salen bastante de tus esquemas...»

¹ Entrevistado por M. Paz, *Figura*, n.º 2 (1984), págs. 46-7.

Bibliografía

DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO

I. BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA GENERAL.

AA. VV.: *Gli anni '60 dell'arte italiana*, Piacenza, Studio d'arte, 1968.

— *El arte de nuestro tiempo*, Madrid, Al-Borak ediciones, 1972.

— *El arte en la sociedad contemporánea*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

Aguilera Cerni, V.: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.

— *El arte impugnado*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.

— *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, Ediciones 62, 1970.

— *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973.

Apollonio y otros: *Ricerca e progettazione*, Venezia, 35 Biennale Internazionale d'arte di Venezia, 1970.

Bozal, V.: *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1970.

Burnham, J.: *Beyond modern sculpture*, London, Allen Lane, The Penguin Press, 1968.

Catálogos: Se ha hecho uso abundante de toda clase de catálogos. Destacan los de las Bienales de Venecia, Documenta de Kassel, Bienal de los jóvenes de París y otras.

Cirici, A.: *L'art català contemporani*, Barcelona, Ediciones 62, 1970.

Claus, J.: *Kunst heute*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1965.

— *Expansión del arte*, México, Editorial Extemporáneos, 1970.

Crispolti, E.: *Ricerche dopo l'informale*, Roma, Officina ed., 1968.

Dorfles, G.: *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1966.

Davis, D.: *Art and the future*, London, Thames and Hudson, 1973.

Geldzahler: *New York Painting and sculpture 1940-1970*, New York, E. P. Dutton, 1969.

Grohmann, W. (editor): *Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik*, Köln, Verlag M. Du Mont Schauberg, 1966.

Kultermann, U.: *The new sculpture*, London, Thames and Hudson, 1968.

Lucie-Smith, E.: *Movements in art since 1945*, London, Thames and Hudson, 1969.

Moreno Galván, J. M.: *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, Ed. Magius, 1969.

Ohff, H.: *Galerie der neuen Künste*, Gütersloh, Betelsmann, 1971.

Pellegrini, A.: *Nuevas tendencias de la pintura*, Buenos Aires, Muchnicnik, 1966.

Ragon, M.: *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Tournai-Casterman, 1969.

Revistas: Los artículos y crónicas de revistas son un material informativo fundamental.

Art and artist. Artforum. Artes. Art in America. Art International. Art magazine. Art news. Art Press. Aulas. Avalanche. Batik. Cimaïse. D'ars. Das Kunstwerk. Domus. Du. Flash Art. Gazeta del arte. Goya. Kunstforum. L'art moderna. L'art vivant. La Biennale di Venezia. L'Oeil. Opus International. Qui Arte Contemporanea. Revista de Ideas Estéticas. Sigma. Studio International. Suma y Sigue de Arte Contemporáneo. Tendenzen.

Rosenberg, H.: *The anxious object: art today and its audience*, New York, Horizon Press, 1964.

Tronce, A., y Gloaguen: *L'art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperrealisme*, Paris, E. A. Bolland, 1973.

II. CUESTIONES DE TEORÍA Y LENGUAJE ARTÍSTICO

- Adorno, Th. W.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetik*, F./M. Suhrkamp, 1967.
- *Gesammelte Schriften. Band 7. Aesthetische Theorie*, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1971.
- Arnheim, R.: *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- Barthes, R.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, Serie B, 1970 (2.ª edición).
- Bense, M.: *Estética de la información*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, Serie B, 1972.
- Benjamin, W.: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Bozal, V.: *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970.
- Brecht, B.: *Gesammelte Werke, 18, 19, Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1967 (próxima aparición en castellano).
- Colectivo: *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.
- Dorfles, G.: *Simbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, Lumen, 1967.
- *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1969.
- *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1971.
- *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Valencia, Fernando Torres, editor, 1973.
- Eco, U.: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965 (*Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2.ª edición, 1967).
- *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1971.
- Fischer, E.: *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1967.
- Francastel, P.: *La realidad figurativa*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- Kosik, K.: *Dialéctica de lo concreto*, Barcelona, Grijalbo, 1967.
- Lefebvre, H.: *Lenguaje y sociedad*, Buenos Aires, Ed. Proteo, 1967.
- Lukács, G.: *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona-México, Grijalbo, 1965.
- *Estética* (4 vols.), Barcelona-México, Grijalbo, 1966-1967.
- Marcuse, H.: *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1969.
- Marin, L.: *Etudes sémiologiques*, París, Klincksieck, 1972 (próxima edición castellana en A. Corazón editor).
- Marx-Engels: *Textos sobre la producción artística*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, Serie B, 1972.
- Morris, Ch.: *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- *La significación y lo significativo*, Alberto Corazón, Comunicación, 1974.
- Mukarovsky, J.: *Kapitel aus der Aesthetik*, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1970.

- *Arte y semiología*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, Serie B, 1971.
- Panofsky, E.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972.
- Pleynet, M.: *L'enseignement de la peinture*, París, E. Seuil, 1971.
- Rubert de Ventós, X.: *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1969, 1973.
- Schaff: *Introducción a la semántica*, México, FCE, 1966.
- Veron, E.: *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969.
- Volpe, Galvano della: *Lo verosímil, lo filmico y otros ensayos*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- *Historia del gusto*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, Serie B, 1972.

III. BIBLIOGRAFÍA DE LA I PARTE

- Amaya, M.: *Pop as art*, London, Studio Vista, 1965.
- Bozal, V.: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- Calas, N. y E.: *Icons and images of the sixties*, New York, Dutton, 1972.
- Claus, J.: *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek, Rowohlt, 1963.
- Crispoliti: *La pop art*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966.
- Dienst, R. G.: *Pop art: eine kritische Information*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1965.
- Hermant, J.: *Pop International. Eine kritische Analyse*, Frankfurt/M. Athenäum Verlag, 1971.
- *Kunst und Politik*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1970.
- Lippard, L. R.: *Pop art*, London, Thames and Hudson, 1966.
- Masotta, O.: *El «pop-art»*, Buenos Aires, Ed. Columba, 1967.
- Ohff, H.: *Pop und die Folgen*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1968.
- Platschek, H.: *Bilder als Fragezeichen*, München, Piper, 1962.
- Restany, P.: *Los nuevos realistas*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.
- Rublowsky, J., y Heyman, K.: *Pop art*, New York, Basic Books, 1965.
- Russel, J., y Gablik, S.: *Pop art redefined*, London, Thames and Hudson, 1966.
- Sager, P.: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln, Du Mont Schauberg, 1973.

IV. BIBLIOGRAFÍA DE LA II PARTE

- AA. VV.: *Constructivismo*, Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, Serie A, 1973.
- Albers, J.: *Interaction of color*, Yale University Press, New Haven, 1963.

Barret, C.: *Op art*, London, Studio Vista, 1970.
 Battcock, G.: *Minimal Art. A critical Anthology*, New York, E. P. Dutton, 1968.
 Brett, G.: *Kinetic Art*, London, Studio Vista, 1968.
 Carraher, R. y Thurston, J.: *Optical illusions and the visual arts*, London, Studio Vista, 1966.
 Colectivo: *Ordenadores en el arte*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.
 Compton, M.: *Optical and Kinetic art*, Tate Gallery, London, 1967.
 Francke, H. W.: *Computer graphics, computer art*, London, Phaidon, 1971.
 Hill, A.: *Data: Directions in art, theory and aesthetics*, London, Faber and Faber, 1969.
 Klüver, B., y otros: *Experiments in art and technology*, New York, Dutton, 1972.
 Moles, A.: *Théorie de l'information e perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
 — *Art et ordinateur*, Tournai, Castermann, 1971.
 Nees, G.: *Generative Computergrafik*, Berlín, Siemens, 1969.
 Parola, R.: *Optical art: theory and practice*, New York, Reinhold, 1969.
 Popper, F.: *Naissance des arts cinétiques*, Paris, Gauthiers-Villars, 1970.
 — *L'arte cinetica*, Torino, Einaudi, 1970.
 Reichardt, J.: *Cybernetic Serendipity: the computer and the arts*, Studio International, London, 1968.
 — *Cybernetics, art and ideas*, London, Studio Vista, 1971.
 Rickey, G.: *Constructivism: Origins and evolution*, London, Studio Vista, 1967.
 Ronge, H. (editor): *Kunst uns Kybernetik*, Köln, Du Mont, 1968.
 Schöffer, N.: *Le nouvel esprit artistique*, Paris, Denoël, 1970.
 Vasarely, V.: *Plasti-cité. L'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Castermann, 1970.

V. BIBLIOGRAFÍA DE LA III Y IV PARTES

Art-language, Art and Language Press, England, 1969-1972.
Arte de sistemas, Buenos Aires, CAYC, 1971.

SOBRE EL EPILOGO

Aguirre, J. A.: *Arte último*. Madrid. J. Cerezo, 1969.
 AA. VV.: *Fine delle avanguardie? I problemi di Ulises*. Florencia. Sansoni, 1978.
 Bell, D.: *The coming of post industrial Society*. Nueva York. Basic Books, 1973.

Aue, W. (editor): *P.C.A. Projecte, Concepte Actionen*, Köln, Du Mont Schauberg, 1971.
 Celant, G.: *Arte povera*, Milano, G. Mazzotta, 1969.
 Colectivo: *L'art conceptuel*, VH 101,3 (1970), número especial.
 — *Opus International*, núm. 23 (1971).
Conceptual art and conceptual aspects, New York, The New York Cultural Center, 1970.
 Groh, K. (editor): *If I had a mind... (Ich stelle mir vor...)*, *Concept art, project art*, Köln, Du Mont Schauberg, 1971.
Happening and Fluxus, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1970.
 Hoffmann, K.: *Kunst-im-Kopf*, Köln, Du Mont Schauberg, 1972.
 Honnert, K.: *Concept Art*, Köln, Phaidon Verlag, 1972.
 Kaprow, A.: *Assemblage, environments & happenings*, New York, Abrams, 1965.
 Kirby, M.: *Happenings*, New York, Dutton, 1965.
Internationale Situationniste, 1958-1969. Amsterdam, Van Gennep, 1972.
 Lebel, J. J.: *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
 Lippard, L. R.: *Six years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger Publishers, 1973.
 Meyer, U.: *Conceptual art*, New York, Dutton, 1972.
 Millet, C.: *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Ed. De Templon, 1972.
 Muller: *The new Avant-garde. Issues from the art of the seventies*, New York, Praeger, 1973.
 Nöth, W.: *Strukturen des Happenings*, Hildesheim-New York, Olms, 1973.
Nuevos Comportamientos Artísticos, Madrid, Instituto Alemán de Madrid, 1974. Documentos de grupos diversos.
 Rotzler, W.: *Objekt-Kunst*, Köln, Du Mont Schauberg, 1972.
 Thomas, K.: *Kunst-Praxis heute*, Köln, Du Mont Schauberg, 1972.
 Vostell, W., y Becker, J.: *Happenings. Fluxus-pop art*, Reinbek, Rowohlt, 1965.
 Wedewer y Fischer, K.: *Konzeption-Conception-Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1969.

Bonito Oliva: *Europa/América, The different avantgardes*. Milán. Deco Press, 1966.
 — *Avanguardia Transavanguardia*. Milán. Electra, 1982.
 Bonito Oliva (editor): *The International Trans-Avantgarde*. Milán. Politi, 1982.

- Bozal, V., y otros: *España, vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona. G. Gili, 1976.
- Buchloch, B. H. D.: 1980. *Postmoderne-Neo-Avantgarde*. Colonia. Du Mont, 1985.
- Calvo Serraller, F.: *Vanguardismo, ¿enfermedad infantil de la modernidad?* Arquitectura, núm. 227 (1980), pp. 42-47.
- *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, 1986. Fundación Santillana/Ministerio de Cultura.
- Combalia, V. (editor): *El descrédito de las vanguardias*. Barcelona. Blume, 1980.
- Davis, D.: *Art Culture. Essays on the postmodern*. Nueva York. Harper and Row, 1977.
- Documenta 6/Kassel*, Cassel, D-V Paul Dierichs, 1977.
- Documenta 7/Kassel*, Cassel, D-V Paul Dierichs, 1982.
- Forster, H., (editor): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*. Port Townsend, Wash, Bay Press, 1983.
- Gablik, S.: *Has Modernism failed?* Nueva York. Thames and Hudson, 1984.
- Habermas, J.: *La modernidad inconclusa*. El viejo Topo, núm. 62 (1981), pp. 45-50.
- Jochimides, Ch.: *A new spirit in Painting*. Londres. Royal Academy of Arts, 1981.
- Klotz, M.: *Die Neuen Wilden in Berlin*. Stuttgart. Klett, 1984.
- Lyotard, J. L.: *La condición postmoderna* (1979). Madrid. Cátedra, 1984.
- *Madrid D.F.*: (Catálogo a cargo de A. González García). Madrid. Museo Municipal, 1980.
- Marchán Fiz, S.: *La estética en la cultura moderna*, Barcelona. G. Gili, 1982.
- *Origen y Visión. Nueva pintura alemana* (catálogo). Madrid. Ministerio de Cultura. F. Caixa de Pensions, 1984.
- *Otras figuraciones*. Madrid, Sala de Exp. de la Caja de Pensiones, 1982.
- *Paradise Lost/paradise Regained American Vision of the New Decade*. Bienal de Venecia, 1984. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985.
- Rose, B.: *American Painting: The eighties*. Nueva York. Vista Press, 1979.
- Rubert de Ventos, X.: *De la modernidad*. Barcelona. Península, 1980.
- Toffler, A.: *The third wave*. Londres. Collin, 1980.
- Vattimo, P. A. (Rovat, editor): *Il pensiero debole*. Milán. Feltrinelli, 1983.
- Zeitgeist* (catálogo). Berlín. Martin Gropius Haus, 1982.

Índice de escritos y manifiestos

PRIMERA PARTE

De la Neofiguración al realismo crítico y social	345
— Grupo «El Paso»: <i>Manifiesto</i>	345
— A. Saura: <i>Espacio y gesto. Tres notas</i> . (1959)	246
— Los nuevos realistas: <i>Manifiestos de los nuevos realistas</i> (1960, 1963)	347
— El nuevo realismo: <i>¿Qué es preciso pensar? Tercer Manifiesto</i>	348
— <i>¿Qué es el Pop-Art? Entrevistas</i> (1963-1964)	351
Jim Dine	351
Roy Lichtenstein	352
Andy Warhol	353
Tom Wesselman	354
— L. Gordillo: <i>Pop marginal</i> (1963-1974)	355
— Equipo Crónica: <i>Series</i> (1975)	358

SEGUNDA PARTE

Tendencias neoconcretas y tecnologías	363
— Vasarely: <i>Nota para un manifiesto</i> (1955)	363
— Eusebio Sempere: <i>Manifiesto dado en el Salón de «Realités Nouvelles» en París</i> (1955)	365
— Equipo 57: <i>Manifiesto dado en París, mayo 1957, en el café Le Rond-Point</i>	366
— Ad Reinhardt: <i>Doce reglas para una nueva academia</i> (1961, 1963)	368
— Grupo de investigación del arte visual: <i>Manifiestos</i> (1961, 1963)	371
— F. Stella y D. Judd: <i>¿Nuevo nihilismo o nuevo arte?</i> (1964)	375
— R. Morris: <i>Notas sobre la escultura</i> (1966)	378
— Mel Bochner: <i>Arte Serial, sistemas, Solipsismo</i>	383
— Michael Noll: <i>La computadora digital como medio creativo</i> (1967)	385
— N. Schöeffer (1968)	388

TERCERA PARTE

Nuevos comportamientos artísticos	391
— AA. VV.: <i>Manifiesto sobre el happening</i> (1966)	391
— J. J. Lebel: <i>El Happening</i> (1966)	392
— A. Kaprow: <i>Dilaciones en el tiempo y el espacio</i> (1968)	395
— Yraola & Zaj: <i>Experimento excepcional</i>	396
— W. Vostell: <i>Interrogatorio de Wolf Vostell</i>	396
— Arte Povera (1967-1974)	
M. A. Pistoletto: <i>El Ser</i> (1969)	399
P. P. Calzolari (1969)	400
G. Zorio (1971)	401
G. Anselmo (1974)	401
L. Fabro (1974)	402
— Marc Devade: <i>Notas para la teoría materialista de la práctica pictórica</i> (1970)	403
— D. Dezeuze y L. Dane: <i>Aportaciones a un programa técnico-pictórico</i> (1970)	407

CUARTA PARTE

El arte conceptual y su «inversión»	413
— Mel Bochner: <i>Especulaciones</i> (1967-1970)	413
— Sol LeWitt: <i>Sentencias sobre arte conceptual</i> (1968)	414
— J. Kosuth: <i>Arte y filosofía</i> (1969)	415
— Art. Language: <i>Entrevista</i> (1971)	423
— A. Corazón: <i>En favor de un arte perfectamente útil</i> (1973)	425
— A. Tapies: <i>Arte Conceptual aquí</i> (marzo 1973)	426
— Colectivo Conceptual (abril, mayo, 1973): <i>Respuesta a A. Tapies</i>	428
— Colectivo arte sociológico (1974)	432

EPILOGO (1975-1985)

— J. Navarro Baldeweg: <i>Arte posconceptual</i> (1976)	433
— J. Navarro Baldeweg y P. Bulnes: <i>Figuras de la definición</i> (1980)	434
— J. Rubio: <i>Inventario</i> (1977)	485
— G. Pérez Villalta: <i>La pintura como vellocino de oro</i> (IX-1 al VI-82)	437
— Luis Gordillo: <i>Una hermosa época para pintar un cuadro</i> (1983)	439
— S. Chia: <i>Entrevista</i> (1984)	441
— E. Cucchi: <i>Entrevista</i> (1984)	443
— Baselitz: <i>La inversión del motivo</i> (1984)	445
— Dahn: <i>Salvajismo simulado</i> (1984)	446
— Rainer Fetting: <i>Entrevista</i> (1984)	447
— Helmut Middendorf: <i>Indígena de la gran ciudad</i> (1984)	448
— M. Barceló: <i>Riesgo y traición. Estilo y maneras</i> (1984)	450

Índice de artistas

- Abad, F., 28, 281, 285.
 Abrams, I., 54, 55, 56.
 Acconci, V., 241, 243, 246, 311, 428.
 Ad. Reinhardt, 83, 89, 226, 228, 230, 250, 368,
 416, 417, 419, 420, 422, 423, 424.
 Adamski, P., 322, 446.
 Aeschlimann, R., 162.
 Agam, Y., 110, 112, 115, 120, 121, 181, 183,
 189.
 Aillaud, 70, 74, 75.
 Al Held., 91, 93.
 Albacete, 300, 332.
 Alberca, G., 52.
 Albers, J., 84, 108, 111, 113, 114, 117, 118.
 Alcaín, 74.
 Alcolea, 300, 332.
 Aldcroft, R., 179.
 Aldridge, A., 55.
 Aledo, J., 333.
 Alexanco, J. L., 131.
 Allanzion, 392.
 Alloway, L., 89.
 Alvermann, H. P., 70, 71, 74, 168.
 Alviani, 181, 189.
 Ammann, J. C., 226, 227.
 André, C., 101, 102, 104, 106, 211, 217, 218,
 250, 383, 416, 421, 422.
 Andrea, J., de, 178.
 Annesley, A., 98.
 Anselmo, G., 212, 401.
 Antanakos, S., 122.
 Antin, E., 311.
 Antes, H., 25, 27.
 Anuszkiewicz, R. A., 112, 113, 114.
 Anzinger, 330, 332.
 Anzo, 43, 45, 70, 74.
 Appel, B., 128.
 Appel, K., 25.
 Arakawa, 252, 263, 265, 267, 282.
 Arcangelo, A., 43.
 Archigram, Grupo, 185.
 Arman, 167, 348, 349, 350.
 Arnatt, K., 236, 261.
 Arneson, R., 66.
 Arnoldi, Ch., 224.
 Arp, J., 166, 316, 363.
 Arrosmith, 266.
 Arroyo, E., 53, 71, 72, 75.
 Art & Langage, grupo, 252, 254, 255, 421,
 423, 424, 425.
 Art Brut, 295.
 Artaud, A., 196, 203.
 Ashworth, E. R., 131.
 Asmus, D., 58, 60.
 Atkinson, T., 254, 261, 421, 422.
 Atwell, A., 55.
 Auerbach, F., 65.
 Avia, A., 63.
 Axelos, K., 393.
 Aycock, A., 265, 298.
 Ayer, A. J., 254, 255, 383, 415, 416, 417, 419.
 Ayllón, 345.
 Baargeld, 199.
 Bacon, F., 21, 22, 25, 26, 28, 29, 35, 318, 355,
 447.
 Baer, J., 384.
 Bailey, 59.
 Baldessari, J., 257.
 Baldwin, M., 260, 261, 421.
 Baljeu, 87, 88.
 Balla, 108, 120.
 Ballocco, M., 109.
 Baquedano, I., 63.
 Baselitz, G., 327.
 Baranov-Rossine, W., 122.
 Baratella, 71-74.
 Barbadillo, 131, 136.
 Barceló, M., 317, 322, 331, 332, 336, 339, 450,
 451, 452.
 Barjola, J., 25, 66.
 Barrault, J. L., 245.
 Barry, R., 259, 260, 261, 420.
 Barthelme, F., 422.
 Barthes, R., 225.
 Bartolini, U., 338.

- Baselitz, G., 312, 318, 332, 445.
 Baumeister, 217.
 Baxter, 218.
 Beal, J., 58, 60.
 Becher, B. A., 264, 266.
 Becher, H., 264.
 Bechtle, 60.
 Beckett, 166.
 Beckett, S., 203.
 Beckmam, 295.
 Beckmann, M., 332.
 Bell, 418.
 Bellmer, H., 163.
 Ben, 392.
 Benedit, L. F., 214.
 Benito, J., 279, 280, 288.
 Benjamin, W., 7, 143, 208, 209, 279, 296, 306, 311.
 Benn, G., 240.
 Bense, M., 21, 84, 133, 134, 314.
 Ben Vautier, 205, 225, 236, 279.
 Ben-Yehuda, Y., 67, 177.
 Benyon, M., 182.
 Bernard, E., 388.
 Bertholin, 319.
 Bertin, J., 266.
 Bertini, 39.
 Beuys, J., 67, 201, 203, 206, 212, 225, 262, 322, 392, 446.
 Bianco, R., 214.
 Biasi, A., 109.
 Biedermann, Ch., 86.
 Bill, M., 84, 108, 250, 375.
 Biras, 74.
 Bishop, B., 122.
 Blackwell, T., 55, 59, 60.
 Blake, P., 38, 41, 43, 46.
 Blake, W., 53, 55, 336.
 Blanc, Ch., 107.
 Bladen, R., 101, 103, 104, 105, 181, 418.
 Boccioni, V., 33, 173, 445.
 Boezem, 218, 219.
 Boltanski, Ch., 224, 225.
 Bolus, M., 98.
 Bomberg, D., 65.
 Bömmels, 332, 446.
 Boudaille, 226.
 Bonito Oliva, A., 441, 442.
 Bonnard, 321.
 Bony, O., 101.
 Boriani, D., 182, 189.
 Bornstein, 87.
 Borofsky, 322.
 Borry, 252.
 Bosco, 53, 241.
 Botasch, 332.
 Boto, M., 122.
 Brainbridge, D., 260, 420.
 Brancusi, 434.
 Braque, 159, 346.
 Brauer, E., 52.
 Brauner, V., 51.
 Brecht, G., 196, 223, 394.
 Brehmer, K., 70, 71.
 Breuste, 70.
 Brinkmann, 52.
 Brock, B., 196, 201, 203, 392.
 Broodthaers, 225.
 Brook, P., 203.
 Brossa, J., 427.
 Broto, 299, 331, 437.
 Brown, N. O., 54.
 Brown, S., 252, 260.
 Bruder, H., 58.
 Brueghel, 53, 241.
 Brus, G., 239.
 Bulnes, P., 433, 434, 435.
 Buñuel, L., 203.
 Buren, 446.
 Burgin, V., 257, 263.
 Burgy, D., 252, 422.
 Burn, J., 254, 260, 262, 422.
 Burri, 81, 166.
 Burton, D., 58.
 Bury, P., 39, 110, 120, 181.
 Buthe, M., 224.
 Butler, P., 422.
 Büttner, W., 326.
 Byars, J., 422.
 Cage, J., 164, 194, 205.
 Calabuig, T., 70, 178, 286.
 Calder, 119, 120, 363.
 Calzolari, P. P., 212, 215, 259, 400.
 Camargo, 181.
 Campano, 307, 332.
 Campus, P., 311.
 Cane, L., 228, 297, 407, 437.
 Caniaris, 70.
 Canogar, 70, 71, 74, 75, 345.
 Caravaggio, 365, 445, 451.
 Cardew, C., 205.
 Carlini, A., 253.
 Carmi, E., 131.
 Carnap, 254.
 Carnevale, G., 99.
 Caro, A., 20, 98.
 Carrá, 33, 332, 445.
 Caskey, D., 131.
 Cassen, J., 55, 179, 180.
 Castel, L. B., 122.
 Castellani, 84, 181.
 Castelli, L., 224, 322, 326.
 Castenada, C., 54.
 Castiglioni, L., 182.
 Castillejo, J. L., 205.
 Castillo, J., 52, 53.
 Celant, G., 211.
 Celis, De, 72.
 Cero, grupo, 109, 111, 182.
 César, 47, 167, 349, 350.
 Cézanne, P., 40, 227, 295, 306, 321, 332, 346, 363, 407, 409, 419.
 Chagall, 186, 336.
 Charvollen, 228.
 Chevalier, 329, 331, 332.
 Chevreul, 107.
 Chia, S., 309, 312, 313, 322, 336, 441, 442, 446.

- Chillida, E., 97, 98.
 Chirico, G., de, 332, 336, 441, 442.
 Chirino, M., 346.
 Christo, 217, 218, 349, 350.
 Chryssa, 127, 129.
 Cirlot, 346.
 Citron, J. P., 132.
 Clase, 331.
 Claus, J., 24, 185, 196.
 Clem Clark, J., 58.
 Clemente, F., 310, 317, 322, 326, 336, 446.
 Clert, I., 350, 422.
 Close, Ch., 57, 59, 60.
 Cobra, grupo, 24, 187.
 Collins, J., 39, 43.
 Colombo, 189.
 Colville, A., 58.
 Conde, 345.
 Conner, B., 66, 67, 177.
 Constant, 187, 188.
 Coppi, 443.
 Corazón, A., 70, 71, 270, 281, 283, 287, 425.
 Corbusier Le, 363.
 Cornell, J., 223.
 Corot, B., 311.
 Correggio, 59.
 Costa, 113.
 Costa Pinheiro, 189.
 Cottingham, R., 59.
 Crash, 330.
 Crawford, B., 67.
 Cremonini, L., 53, 66.
 Criado, N., 280, 281, 286, 287.
 Crompton, D., 182.
 Crumb, R., 67.
 Cruz - Díez, 110, 114, 118, 181, 183.
 CTG. (Computer Technique Group), 132, 133, 139.
 Cucchi, E., 308, 322, 326, 331, 443, 445, 446.
 Cunyat, 285.
 Curnoe, E., 58.
 Cutforth, R., 422.

 Dado, 52.
 Dufrène, 348, 349.
 Dahn, W., 312, 322, 329, 446.
 Dahou, M., 188.
 Dale, J., 58.
 Dalí, S., 163, 174, 177, 203.
 Danby, K., 58.
 Dan Flavin, 101, 104, 106, 181, 188, 217, 250, 384, 416, 422.
 Dan Granham, 239, 242, 243, 244, 246, 311, 384, 428.
 Danielle, 52.
 Darboven, H., 257, 384, 422.
 Davies, 178.
 Davis, Gene., 94.
 Datas, A., 63.
 De Stijl, 110, 315.
 Debiord, G. E., 188.
 Deburan, 245.
 Decroux, E., 245.
 Decroux, M., 245.

 Delacroix, 447.
 Delaunay, 84, 90, 108, 109, 114.
 Delgado, G., 131, 319.
 Delvaux, 52.
 Demarco, 127, 181.
 Demattio, B., 237, 253.
 Denes, A., 257, 258.
 Denida, J., 412.
 Denis, G., 93, 94.
 Denunth, Ch., 33.
 Depero, F., 120.
 Deschamps, 349, 350.
 Devade, M., 228, 403, 410, 437.
 Dewasne, J., 84.
 Dezeuze, D., 407.
 Dias, A., 71.
 Dibbets, J., 216, 217, 218, 219, 252, 264, 265, 422, 428.
 Diebenkorn, 297, 321.
 Diehl, 70.
 Diller, B., 90, 93.
 Dine, J., 35, 36, 40, 41, 164, 175, 195, 211, 351, 353.
 Dokoupil, 322, 329, 332, 335, 446.
 Domela, 84.
 Domínguez, O., 163.
 Dominicus, G. de, 245.
 Donaldson, A., 44.
 Donatello, 442.
 Dorfles, G., 19, 149, 169, 208.
 Dove, A., 351.
 Duarte, A., 109, 189.
 Duarte, J., 109.
 Dubuffet, 24, 217, 346.
 Duchamp, M., 33, 36, 99, 112, 119, 120, 155, 160, 161, 164, 166, 168, 169, 173, 250, 257, 266, 269, 295, 349, 419, 422.
 Dufrène, 348.
 Dufy, 186.
 Dugger, J., 178.
 Durán, C., 333.
 Dye, D., 260, 266.

 Eakins, Th., 62.
 EAT (Experiments in out and Technology), 131, 182.
 Equipo Crónica, 70, 71, 72, 74, 75.
 Equipo Realidad, 71, 74.
 Equipo 57, 366.
 Ernest, J., 87.
 Ernst, M., 199.
 Erro, 70, 71, 72, 74, 75.
 Escandel, N., 99.
 Escobar, M., 36, 43, 45.
 Espaliú, P., 451.
 Estampa Popular, grupos, 65.
 Estes, R., 58, 59, 60.
 Evans, W., 351.

 Fabro, L., 402.
 Fahlström, 39, 70, 71.
 Fanti, 70, 74.
 Fautrier, J., 24, 217.
 Favario, E., 99.

- Feeley, P., 90.
 Feito, 346.
 Ferro, 200, 201.
 Fetter, W. A., 134.
 Fetting, A., 326, 328, 447, 449.
 Feyerabend, P., 314.
 Fiedler, L., 31.
 Filliou, R., 196, 205, 207, 225.
 Finni, J., 224.
 Finsterlin, H., 174.
 Fischer, H., 189, 432.
 Fisher, J., 224, 226.
 Flack, A., 58.
 Flanagan, B., 218, 219, 422.
 Flynt, 205, 206, 261.
 Föllert, J., 164.
 Fontana, L., 84, 409, 411, 412.
 Forest, F., 311, 432.
 Forns Bada, C., 333.
 Forrest, A. R., 132.
 Fraile, A., 25.
 France, 422.
 Frank, D., 331.
 Franke, H. W., 131.
 Franquesa, X., 280.
 Franz, G., 236.
 Frazier, Ch., 311.
 Freed, H., 311.
 Frege, 254, 423.
 Freud, 437.
 Fried, M., 93, 379.
 Friedrich, G. D., 219, 331.
 Fuchs, E., 52, 53, 55, 56.
 Fuller, B., 100, 103.
 Gablik, S., 35.
 Gabo, N., 119, 120, 378.
 Gauguin, 447.
 García, T., 131.
 García Ortega, J., 65.
 García Rossi, 122, 372.
 García Sevilla, 285, 331, 336, 339.
 García Urriburu, N., 217.
 Genet, J., 203.
 Genovés, J., 25, 26, 28, 29, 66, 70, 73, 74, 75.
 Gerstner, 181.
 Gerz, J., 269.
 Giacometti, 355.
 Gilbert & George, 244, 245.
 Glusberg, J., 131.
 Gnoli, 58.
 Godman, S., 66.
 Goetz, K. O., 83, 136.
 Goings, 58.
 Gojowczyk, H., 224.
 Gómez, J. L., 238, 244.
 Gómez Morales, 131.
 González, J., 98.
 Goodyear, 113, 116, 182.
 Gordillo, L., 45, 299, 311, 320, 333, 355, 439.
 Gorin, 84, 87.
 Gornik, A., 331, 338.
 Gösch, P., 174.
 Goya, F., 72, 241, 346, 359, 451.
 Graevenitz, C. von, 127, 183.
 Grau, J. P., 280.
 Grau, X., 437.
 Greco, El, 346, 359, 445.
 Greenberg, Cl., 89, 99, 378, 437.
 Groos, C., 186.
 Grossberg, C., 62.
 Grosse, E., 186.
 Grosvenor, 101, 104, 105.
 Grosz, G., 62, 161.
 Grotowsky, 238.
 Grup de Treball, 432.
 Groupe de Recherche d'art visuel, 109.
 Grupo EIAG, 236.
 Grupo Experiencias de Buenos Aires, 131.
 Grupo Hondo, 25, 28.
 Grupo N., 111, 112, 113.
 Grupo T., 111.
 Grupo 70, 231.
 Grützke, 70.
 Gubern, S., 279.
 Guerrero, J., 319.
 Guerrilla action group, 269.
 Günther, F., 67.
 Guttuso, R., 65.
 HA Schult, 185, 214.
 Haacke, H., 212, 213, 446.
 Hacker, 396, 397, 398.
 Hahn, O., 201.
 Hains, R., 199, 348, 349, 350.
 Hamilton, R., 33, 34, 37, 38, 39, 41-45, 47, 66, 144.
 Hancke, P., 240.
 Haus - Rucker, 185.
 Hanson, D., 178.
 Haring, K., 337.
 Harmon, D., 131, 132.
 Harnnett, W. M., 62.
 Harrison, N., 214.
 Hartung, 81.
 Hansen, D., 67.
 Hausmann, R., 36, 162, 183.
 Hausner, R., 51, 52.
 Hautai, 409.
 Haworth, J., 178.
 Heartfield, J., 33, 161.
 Heckel, 449.
 Heflin, L., 394.
 Heinz Mack, 123.
 Heisig, B., 318.
 Heizer, 216, 218, 219, 220.
 Heller, B., 93.
 Hendrichs, J., 269.
 Hendricks, L., 132.
 Henris, R., 62.
 Henry, Ch., 107.
 Herbin, 363.
 Hermann, J., 189.
 Hernández, F., 52.
 Hernández, J. L., 63.
 Hesse, E., 214, 384, 420.
 Hidalgo, J., 205.
 Higgins, D., 205.

- Hill, A., 87.
 Hirschfeld - Mack, L., 122.
 Hockney, 37, 43, 46, 320.
 Hödicke, 331.
 Hoffmann, H., 252.
 Hoffmann, K., 240.
 Hökes, 204.
 Hollein, H., 185.
 Homer, W., 62.
 Hopper, E., 62, 351.
 Horn, R., 311.
 Huebler, D., 252, 260, 264, 266, 420.
 Huelsenbeck, 199.
 Huizinga, 187.
 Hume, 383.
 Hundertwasser, 52, 187.
 Hurrell, H., 420, 421.
 Husserl, 383.
 Hutchinson, 218.
 Huxley, A., 53.

 Ibarrola, A., 109.
 Iglesias, J. M., 90.
 Immendorf, J., 326, 327, 449.
 Indiana, R., 41, 45, 48, 165, 353.
 Ingres, 40, 59.
 Insley, W., 106.
 Ionesco, 166, 203.
 Itten, 108.

 Jacobson, R., 244.
 Jacquet, A., 39, 40.
 Jardiel, J., 25, 26, 28.
 Jensen, A., 384.
 Jiménez Losantos, F., 437.
 Johanson, P., 90.
 Johns, J., 24, 35, 36, 38, 40, 164, 352, 355, 384, 416, 422, 423.
 Jonas, J., 243.
 Jones, A., 37, 41, 44, 45, 320, 395.
 Jones, H., 122.
 Jorn, A., 25, 83, 187, 188.
 Jové, A., 279.
 Judd, D., 99, 100, 101, 102, 104, 250, 375, 384, 416, 418, 419, 422, 423, 424.
 June Paik, N., 196, 205, 206, 246, 311.

 Kahlen, W., 245, 246.
 Kakubi, 238.
 Kaltenbach, S., 422.
 Kandinsky, 83, 346, 363.
 Kanovitz, 58, 60.
 Kaprow, A., 36, 164, 169, 170, 174-176, 193, 194, 195, 196, 197-199, 206, 207, 393, 394, 395, 422.
 Kastner, 122.
 Katavolos, 185.
 Katz, A., 58, 60, 320.
 Kelly, E., 59, 93, 227.
 Kemeng, 119.
 Kepes, G., 183.
 Kestner, K., 122.
 Kiefer, A., 317, 322, 326, 327, 332.
 Kienholz, E., 36, 41, 66, 67, 74, 165, 176, 177.

 King, Ph, 98.
 Kirby, 195, 196.
 Kirchner, 295, 325, 332, 447, 448, 449.
 Kirilli, A., 252, 253, 268.
 Kitaj, 49, 70, 320.
 Klarwein, M., 55, 56.
 Klapheck, K., 43, 52, 53.
 Klee, P., 112, 186, 336, 346.
 Klein, I., 217.
 Klein, Y., 84, 193, 348, 349, 350, 378, 412, 450.
 Kline, F., 448.
 Knoop, E., 182.
 Knowles, A., 205, 394.
 Knowlton, 131, 132.
 Kolakoski, W., 384.
 Kooning, W. de, 21, 24, 25, 81, 318, 351, 354, 422, 423, 448.
 Kosice, G., 122, 183.
 Kossof, L., 65.
 Kosugi, 205.
 Kosuth, J., 250, 255, 256, 262, 266, 282, 415, 433, 446.
 Koszel, S., 189.
 Kotanyi, 188.
 Kounellis, 212, 215.
 Kozlov, Ch., 422.
 Krenzberg, 326, 449.
 Kristeva, J., 410.
 Kubota, Sh., 311, 205.
 Kudo, T., 201.
 Kultermann, U., 84.
 Kupka, 108.
 Kushner, R., 317.

 Labra, J. M., 90.
 Laffon, C., 63.
 Lamelas, D., 252, 257, 264.
 Landsman, S., 122.
 Lang, F., 451.
 Lang, N., 319.
 Lassus, 122.
 Luther, A., 182, 183.
 Latimer, C., 182.
 Le Moul, 52.
 Le Parc, 120, 122, 127, 144, 189, 372.
 Leary, T., 54, 57.
 Lebel, J. J., 195, 197, 198, 200-204, 208, 392.
 Lebenstein, J., 25.
 Lecci, A., 131.
 Leepa, A., 103.
 Leering, J., 264.
 Léger, 336, 442.
 Leiro, F., 340.
 Lemaire, P., 189.
 Leonard, M., 182.
 Leslie, A., 58, 60.
 Les Levine, 58, 246, 311.
 Lewitt, S., 101, 102, 104, 187, 216, 250, 261, 262, 263, 384, 385, 414, 416, 418, 419, 422, 424, 427.
 Libermann, A., 90.
 Lichtenstein, R., 38-40, 43, 44, 47, 352, 354, 416.
 Linnovaara, J., 52.

- Lippard, L., 117.
 Lissitzky, 84, 90, 183.
 Llimós, R., 276.
 Lohse, P., 84.
 Lohse, R., 87, 108.
 Long, R., 219, 264, 422.
 Longobardi, 310, 326.
 López García, A., 63.
 López Hernández, J. y F., 63.
 Lotto, 442.
 Louis, M., 90, 377, 379, 433.
 Lueg, K., 44.
 Lugañ, L., 122, 127, 189.
 Lüpertz, M., 318.
 Lurie, B., 66.
 Lyle, L., 182.

 Llana, A., 279.
 Llimos, R., 280.

 MAC (Movimiento de Arte Concreto), 87.
 Maciunas, G., 205, 206.
 Macke, 186.
 Magnelli, 84, 363.
 Magritte, 52, 351.
 Malevitch, 84, 108, 149, 159, 250, 280, 346, 388, 409, 416.
 Man Ray, 120, 162, 163.
 Manet, 40, 363.
 Mangold, R., 104.
 Manila, F., 129.
 Manzoni, P., 84, 271, 422.
 Marceau, M., 245.
 Marchetti, W., 205.
 Marcuse, H., 33, 54, 56, 180, 186, 187, 192, 248, 295, 301.
 Marden, B., 226.
 Mari, E., 181, 189.
 Mari, R., 109.
 Maria Marini, C., 338.
 María, W. de, 217, 218, 219.
 Marinetti, 209.
 Marshall, S. C., 55.
 Marti, R., 358.
 Martin, E., 224.
 Martin, K., 120.
 Martín Bequé, S., 333.
 Martín Caro, J., 25, 28.
 Mason, M. S., 132.
 Massacio, 336, 442, 444.
 Mathieu, 81, 82.
 Matisse, P., 182, 186, 306, 321, 336, 363.
 Matta, 51.
 Mavignier, A., 84, 109, 114.
 Max, P., 55.
 Maxfield, 205.
 Mayrofer, H., 190.
 McClure, M., 54.
 McCracken, 418.
 McKay, 112, 113.
 McLean, B., 58, 422.
 McLow, 205.
 McLughan, 145.
 Medalla, D., 178.

 Medina, A., 25.
 Mefferd, B., 122.
 Mel Bochner, 251, 264, 383, 413, 422, 433.
 Mel Ramos, 39, 43.
 Mel Ramsden, 422.
 Mensa, C., 358.
 Mercader, A., 432.
 Merleau-Ponty, 104, 116, 257.
 Mertens, H., 62.
 Merz, M., 212, 215, 216.
 Messinger, T. C., 131.
 Mezei, L., 131.
 Middendorff, H., 311, 313, 322, 328, 448, 449, 450.
 Middleditch, E., 65.
 Mignoni, F., 25, 26, 29, 66.
 Miguel Ángel, 336, 441, 442.
 Millares, 346.
 Minkoff, G., 182.
 Mira, 332.
 Miró, J., 72, 163, 186, 346, 427, 428.
 Mogensen, P., 384.
 Moholy-Nagy, 84, 119, 120, 122.
 Moles, A., 133, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 314.
 Molina, F., 122.
 Mondrian, P., 84, 88, 91, 102, 132, 149, 250, 346, 363, 375, 379, 380, 387, 388, 410, 416.
 Monet, 40, 295, 346.
 Monory, J., 58, 70.
 Móntez, L., 240.
 Moore, H., 98.
 Moorman, Ch., 206.
 Morellet, 111, 120, 122, 372.
 Moreno, M., 64.
 Moreno Galván, 63.
 Morley, M., 59, 60, 318, 331.
 Morrás, J., 70, 178.
 Morris, Ch., 21.
 Morris, R., 101, 102, 103, 104, 106, 211-213, 215, 216, 416, 418, 420.
 Morrison, J., 449.
 Mortensen, R., 84.
 Motherwell, R., 163.
 Mott-Smith, R., 132, 138.
 Mühl, O., 201, 202.
 Mujica, H., 55.
 Mülheimer Freiheit, Grupo, 322.
 Munari, B., 87, 115, 120.
 Muntadas, A., 280, 285, 311.
 Muro, L., 280, 281.
 Murphi, G., 33.
 Mutt (pseudónimo de Marcel Duchamp), 166.
 Muybridge, E., 384.

 Nagel, P., 58, 60.
 Nake, F., 135, 136, 137, 139.
 Nardi, J., 55.
 Naumann, B., 215, 238, 239, 422.
 Navarro Baldeweg, 307, 332, 433, 434, 435.
 Navarro, M., 307.
 Nay, W., 84.
 Nees, G., 132, 134, 136, 138.
 Nesbitt, L., 58, 60.

- Neuenhausen, 70.
 Nevelson, L., 165.
 Newmann, B., 83, 90, 94, 219, 226, 228, 229, 280, 420, 423, 448.
 Nieuwenhuis, C., 392.
 Nierhoff, A., 298.
 Nitsch, H., 201, 202.
 Noblé, de J., 201.
 Noland, K., 91, 92, 93, 94, 227, 375, 377.
 Noll, A. M., 132, 385.

 Oelze, R., 51.
 Okamura, A., 55.
 Oldenburg, C., 37, 41, 43, 171, 175, 185, 195, 393.
 Olitski, J., 90, 227, 379.
 Olivieri, Cl., 318.
 On Kawara, 257, 262, 420.
 Oppenheim, D., 239, 422, 428.
 Oppenheim, M., 163, 216, 217, 218, 219, 239, 240, 243, 244, 245, 246.
 Orcajo, 43.
 Orellana, G., 25.
 Orr, E., 422.
 Orloff, P., 55, 56.
 Ortuño, P., 319.
 Ostrow, S., 422.

 Paeffgen, 74.
 Page, R., 205.
 Palacio, O., 101.
 Paladino, M., 310.
 Palatnik, A., 122.
 Palazuelo, 89.
 Palermo, 226.
 Palmer, A., 55.
 Panaque, G., 451.
 Pane, G., 239, 240, 244.
 Paolozzi, 38, 43.
 Parrish, 59, 60.
 Pasmore, V., 87, 88.
 Patiño, A., 340.
 Paz, M., 452.
 Pearlstein, Ph., 17, 58, 59, 60, 61.
 Peinado, F., 52.
 Peirce, 147.
 Penck, A. R., 318, 328, 331.
 Penone, G., 243.
 Perdikidis, 70, 72, 75.
 Pérez Villalta, 308, 320, 333, 336, 437, 439, 451.
 Perlis, 59, 60, 61.
 Perrault, J., 259.
 Pesánek, Z., 119.
 Peters, A., 358.
 Petersen, 70.
 Pethick, J., 182.
 Petsch, R., 240.
 Pevsner, 119, 378.
 Phillips, P., 43, 44.
 Piaget, 116, 123, 190, 266.
 Picabia, F., 33, 162, 295, 316, 317, 335.
 Picasso, P., 40, 98, 159, 160, 295, 335, 336, 346, 363, 423, 428, 442, 445, 452.

 Piene, O., 122, 129, 183, 189.
 Pinkerton, G., 74.
 Pinot-Gallizio, G., 188.
 Piper, A., 422.
 Pistolotto, M. A., 39, 212, 399.
 Platschek, N., 24, 25.
 Pleynet, M., 227, 230, 436, 437.
 Poirier, A. y P., 319, 339.
 Poliakov, 84.
 Polke, S., 317, 335, 446.
 Pollock, J., 20, 81, 82, 83, 90, 175, 194, 195, 228, 295, 346, 351, 379, 393, 399, 409, 416, 417, 422, 423, 433, 446, 451.
 Pommerulle, D., 201.
 Ponsati, 280.
 Poons, L., 90, 227, 376, 384.
 Portabella, P., 432.
 Posada, A., 333.
 Prado, F., 55, 56, 201.
 Pauget, M., 25.
 Politi, G., 442.
 Pozzati, C., 52.
 PULSA, Grupo, 182.
 Puni, I., 159, 166.

 Quejido, M., 131, 300, 332.
 Quintanilla, I., 63.
 Quinte, L., 84.

 Radziwill, F., 62.
 Rafael, 441.
 Raffael, J., 58.
 Rainer, A., 241.
 Rainer, E., 239, 240.
 Ramos, J. C., 333.
 Ramsden, M., 254, 262.
 Rancillac, 70, 71, 74.
 Randell, E., 179.
 Rauschenberg, R., 35, 36-41, 43, 46, 164, 165, 176, 355, 416.
 Raynal, M., 159.
 Raysse, M., 39, 44, 129, 167, 349, 350.
 Recalcati, A., 52.
 Reiback, E., 179, 180.
 Reich, P., 189.
 Reich, W., 54, 202.
 René, D., 89.
 Reusch, E., 298.
 Reuterswärd, G. F., 182.
 Renzi, J. P., 101.
 Ribé, A., 280.
 Ribera, 451.
 Richard, C., 201.
 Richards, I. A., 255.
 Richter, G., 58.
 Richter, H., 36, 44, 60, 335, 446.
 Rickey, G., 84, 120.
 Ries, M., 55.
 Rietveld, G. Th., 174.
 Riley, B., 109, 112, 113, 114, 116, 132.
 Rimington, A. W., 122.
 Rinke, K., 242, 243, 245, 246.
 Risueño, 332.
 Rivera, M., 346.

- Rivers, L., 72, 74, 355.
 Robbins, D. K., 132.
 Rockburne, D., 384.
 Roditi, D., 189.
 Rosa, S., 336.
 Rose, B., 35, 99, 117.
 Rosenberg, H., 99, 395.
 Rosenblum, R., 35.
 Rosenquist, 21, 38-40, 41, 42, 43, 45-48.
 Rot, D., 266.
 Rotella, M., 39, 199, 349.
 Rothko, M., 83, 226, 227, 228, 346.
 Rubio, J., 435, 437.
 Rückriem, U., 216.
 Ruscha, E., 41, 43, 384, 422.
 Russel, B., 257.
 Ruthenbeck, R., 226.

 Saby, B., 55, 56.
 Saint-Phalle, de N., 349, 350.
 Salhe, X. de la, 189.
 Salle, D., 317, 337.
 Salomé, 322, 326, 328.
 Salt, 60.
 Santarossa, H., 322, 326.
 Santos, C., 289, 432.
 Sarkisian, 58.
 Saul, P., 74.
 Saura, A., 24, 25, 346.
 Saura, S., 81, 280, 346.
 Schad, Ch., 62.
 Schamali, H., 332.
 Schechner, R., 395.
 Scheeler, Ch., 33.
 Schiller, F., 186, 187, 191, 295, 296.
 Schlegel, F., 83.
 Schmidt, T., 206.
 Schmied, W., 52.
 Schnabel, J., 313, 317, 322, 330, 331.
 Schneeman, C., 200.
 Schoener, A., 387.
 Schöffel, N., 125, 126, 127, 128, 129, 139, 143, 182, 183, 184, 236, 388.
 Scholz, H., 122.
 Schwartz, B., 56.
 Schwarzkogler, R., 239, 240, 246.
 Schwertfeger, K., 122.
 Schwitters, K., 33, 36, 39, 161, 162, 166, 174, 183, 189.
 Seawright, J., 122.
 Sedgely, 112, 113.
 Segal, G., 37, 43, 165, 176, 177.
 Segui, A., 53.
 Self, C., 70.
 Seligmann, K., 163.
 Sellung, G., 136.
 Semper, E., 110, 112, 114, 116, 117, 120, 122, 365.
 Serpan, J., 83.
 Serra, R., 212, 213, 216, 319, 416, 420.
 Seurat, G., 107.
 Severini, 33.
 Sevilla, S., 131.
 Sharp, M., 55.

 Shelton, G., 67.
 Shiels, A., 226.
 Sicilia, J. M., 332, 340.
 Sidne, W., 62.
 Siegel, Seth, 420, 422.
 Signac, P., 107.
 Sillim, T., 59.
 Simonds, Ch., 319.
 Sitte, W., 318.
 Sklar-Weinstein, A., 53, 56.
 Smith, D., 97, 98, 378, 379.
 Smith, J., 65, 67.
 Smith, R., 43, 98.
 Smith, T., 100, 101, 102, 103, 104, 105, 181, 380.
 Smithson, R., 102, 103, 104, 106, 212, 217, 219, 221, 422.
 Snyder, D., 179.
 Sobrino, 110, 115, 372.
 Solbes, R., 358, 359.
 Soleri, P., 185.
 Solomon, A., 89, 93.
 Somoza, F., 25, 28, 66, 70, 72, 74, 75, 76.
 Sonfist, A., 214.
 Sonnier, K., 420.
 Sorge, P., 70, 74.
 Soto, R. de, 110, 112, 113, 114, 116, 189.
 Sounier, K., 311.
 Spadari, 74.
 Spinder, F., 185.
 Spoerri, D., 166, 205, 349, 350.
 Spohn, C., 66, 67.
 Staech, K., 70, 74, 253, 269.
 Staempfli, 60.
 Stanczak, 113.
 Steele, J., 113, 132.
 Stein, J., 109, 115, 182, 372.
 Steiner, M., 101.
 Stella, F., 59, 91, 92, 93, 227, 297, 319, 321, 375, 423.
 Stenvert, C., 70, 168.
 Stern, R., 179, 180.
 Stewart, B., 67, 177.
 Still, Cl., 83, 219, 228, 346.
 Stockhausen, 206.
 Störtenbecker, N., 60.
 Sturm, 188.
 Sutter, D., 107.

 Tadasky, 112, 113.
 Taeuber, 363.
 Takis, 181, 182.
 Tanner, 189.
 Tannert, V., 331, 338.
 Taut (Los Hermanos), 174.
 Tápies, A., 81, 167, 215, 217, 280, 283, 426, 428, 429, 437.
 Tarlin, W., 120, 160.
 Teixidor, J., 319.
 Télémaque, 71.
 Telewissen, Grupo, 311.
 Tena, G., 437.
 Tharrats, 283.
 Theck, P., 67, 177, 178, 223.

- Thénot, J. P., 432.
 Thiebaud, W., 41, 43.
 Ticiano, 336, 441, 442.
 Tillim, S., 59, 61, 117.
 Tinguely, J., 166, 167, 348, 349, 350.
 Tintoretto, 336, 442, 451.
 Tilson, J., 40, 41, 49, 70.
 Tobey, M., 81, 109, 346.
 Toche, J., 269.
 Toledo, J. A., 358, 359.
 Tomasello, L., 109, 110, 111, 181.
 Toral, C., 63.
 Torner, G., 319.
 Torres, F., 280, 281, 285.
 Tucker, W., 98.
 Turing, 386, 387.
 Turner, 132, 346.
 Uecker, G., 84, 113, 122.
 Ulrichs, T., 58, 217, 240, 252.
 Úrculo, 45.
 USCO, Grupo, 179.
 Uslé, 332.
 Utrilla, 279, 280, 285.
 Vacchi, S., 52.
 Valdés, M., 358, 359.
 Valensi, A., 228.
 Valette, C., 189.
 Vallon, 266.
 Van der Weyden, R., 351.
 Van Doesburg, 84, 87, 90, 174.
 Van Eesteren, 174.
 Van Eyck, J., 351.
 Van Gogh, 240, 346, 447.
 Vanderbeck, S., 246, 386.
 Vaneigem, R., 188.
 Vantongerloo, G., 87, 378.
 Vardanega, G., 122.
 Vasarely, 72, 84, 108-114, 118, 142-144, 147, 363, 375, 376.
 Vazan, W., 60.
 Vedova, E., 24.
 Velázquez, 72, 354, 360, 447.
 Venet, B., 252, 257, 260.
 Vento, J., 25.
 Verdanega, 189.
 Verón, E., 271.
 Viallat, C., 228, 229.
 Viénet, R., 188.
 Vigo, E., 269.
 Viladecáns, 280.
 Vilagelin, X., 279.
 Villeglé, 348, 349, 350.
 Vinci, L. da, 365.
 Viola, 81, 346.
 Visser, C. N., 87.
 Volpe, P. della, 7, 86, 148.
 Vostell, W., 67, 69, 71, 72, 74, 168, 177, 185, 199-201, 203, 204, 206, 208, 311, 392, 396, 397, 398.
 Walther, E., 236, 422.
 Warhol, A., 21, 23, 37, 38, 39, 41, 43, 47, 48, 49, 71, 246, 311, 321, 353, 416.
 Warren, R., 332.
 Watts, A., 54, 122.
 Weiner, L., 216, 254, 259, 260, 420, 421.
 Weis de Marat-Sade, P., 203.
 Wen-Ying Tsai, 131, 132, 182.
 Wesselmann, 36, 37, 40, 43, 44, 45, 47, 165, 169, 176, 354.
 Westermann, H. C., 223.
 Whitehead, 257.
 Whitman, 122.
 Whitney, J., 136, 386.
 Wiener, N., 131.
 Wiener Aktionsgruppe, 200.
 Wilding, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 147.
 Wiley, T., 66.
 Wilfred, Th., 122.
 Wilson, I., 258, 259, 422.
 Wilson, R., 448.
 Wilson, W., 55.
 Wintersberger, L. M., 53.
 Wise, G., 88.
 Witkin, I., 98.
 Wittgenstein, 254, 255, 256, 260, 261, 263, 418.
 Wolfflin, 89.
 Wolheim, R., 99.
 Wols, 24, 81, 346.
 Wunderlich, P. 52.
 Wyckaert, M., 188.
 Wyeth, A., 62.
 Yaonanc, Le, 168.
 Yasuda, R., 55, 56.
 Yoko Ono, 196.
 Youngerman, J., 90.
 Yturralde, J. M., 114, 147.
 Yvaral, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 147, 372.
 Zabala, H., 269.
 Zacharias, W., 190.
 Zaj, Grupo, 205.
 Zebra, Grupo, 59.
 Zimmer, B., 331, 449.
 Zion, A., 201.
 Zobel, 319.
 Zorio, G., 212, 216, 401.

Índice de ilustraciones

J. Pollock.	
<i>Retrato y un sueño</i> . (c. 1953).....	20
W. De Kooning.	
<i>Excavación</i> , 1950.	21
A. Saura.	
<i>Julietta</i> , 1959.....	24
A. Jorn.	
<i>En la orilla desconocida</i> , 1963.....	25
F. Bacon.	
<i>Hombre vestido de rojo sobre dosel</i> . 1962.....	26
H. Antes.	
<i>Pareja con pájaro</i> , 1965.....	27
F. Bacon.	
<i>Hombre levantándose de una silla</i> , 1968.....	28
R. Hamilton.	
<i>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</i> 1956.	
Primer fotocollage del «pop art».	34
J. Johns.	
<i>Bandera americana y círculos</i> . 1957-58. Exposición en la Galería L. Castelli	
de Nueva York. Técnica mixta.	38
R. Rauschenberg.	
<i>Exile</i> , 1962. Técnica mixta.	39
J. Dine.	
<i>Baño negro</i> , 1962. Oleo sobre lienzo y objeto encontrado.....	40
C. Oldenburg.	
Escena «soft» con el propio artista rodeado de obras realizadas entre 1961	
y 1967: <i>Alimentos</i> (1961-63), <i>Helados gigantes</i> , <i>colillas</i> , <i>teléfono</i> etc.	
(1962-67) y proyecto de « <i>Monumento para Chicago</i> » (1967).	41
J. Rosenquist.	
<i>F-111</i> , 1964-65. Oleo y técnicas mixtas. Vista parcial.....	45
R. Lichtenstein.	
<i>Obras diversas</i> , (1962-64)	44
T. Wesselmann.	

<i>Gran desnudo americano</i> , 1968. Obra tridimensional de acrílico sobre tableros.....	44
D. Hockney.	
<i>Juego dentro de un juego</i> , Oleo sobre lienzo, 1965.	46
A. Jones.	
<i>Mujer curiosa</i> , 1964-65.....	44
P. Blake.	
<i>Señorita de la buena suerte</i> , 1965, Pintura, collage y objetos encontrados..	46
César.	
«Pouce», 1966. Bronce.....	47
L. Gordillo.	
<i>Gran cabeza con franjas</i> , 1964.....	45
R. Hausner.	
<i>Adán, el bien hallado</i> , 1964. Témpera.	51
E. Fuchs.	
<i>La gruta de Dafne</i> , 1966. Grabado.....	52
I. Abrams.	
<i>Todas las cosas son parte de una cosa</i> , 1966. Oleo.	54
Ch. Close.	
<i>Bob</i> , 1969-70. Acrílico sobre lienzo.....	57
R. Goings.	
<i>Airstream</i> , 1970. Oleo sobre lienzo.	58
R. Estes.	
<i>Key Food</i> , 1971. Oleo sobre lienzo.....	58
R. Cottingham.	
<i>Roxy</i> , 1971-72. Oleo sobre lienzo.....	59
A. Leslie.	
<i>El Asesinato de Frank O'Hara</i> , 1966. Oleo sobre lienzo.....	60
Ph. Pearlstein.	
<i>Modelo agachándose</i> , 1969. Oleo sobre lienzo.....	61
D. Perlis.	
<i>Virginia Piersoll</i> , 1968. Oleo sobre lienzo.....	61
A López García.	
<i>Habitación de Tomelloso</i> , 1972.....	63
E. Kienholz.	
<i>Portable war memorial</i> . 1968. Detalle. Técnicas mixtas.....	67
W. Vostell.	
<i>Berliner-Fieber IV</i> , 1973. Serigrafía, acrílico, plomo y hueso sobre tela de emulsión	69
B. Rancillac.	
<i>¡Finalmente!, la silueta embellecida hasta el detalle</i> , 1966. Acrílico sobre lienzo.....	70
Equipo Realidad.	
<i>Erase una vez</i> , 1966.....	71
Erro.	
<i>Interior americano n.º 3</i> , 1968. Acrílico sobre lienzo.....	72
J. Genovés.	
<i>El abrazo</i> , 1967.....	73
Equipo Crónica.	

<i>El realismo socialista conta el «pop», 1968</i>	74
F. Somoza.	
<i>Glamour</i> , 1969. Técnica mixta	76
R. Canogar.	
<i>La pelea</i> , 1968. Pintura y relieve	75
E. Arroyo.	
<i>Ciertas consideraciones sobre la reconciliación en el Valle de los Caídos</i> , 1970. Oleo sobre tela	75
Ch. Biedermann.	
<i>N.º 45</i> , 1953-68. Relieve pintado	86
R. P. Lohse.	
<i>Uno y cuatro grupos iguales</i> , 1949-67	87
Palazuelo.	
<i>Orto II</i> , 1967-69	89
Morris Louis.	
<i>N.º 1-68</i> , 1961-62. Acrílico sobre tela	90
F. Stella.	
<i>Quathlamba I</i> , 1964-68	91
E. Kelly.	
<i>Rojo, azul, verde, amarillo</i> , 1965. Oleo sobre tela	92
K. Noland.	
<i>Trans-Median II</i> , 1968. Emulsión acrílica sobre tela	93
B. Newmann.	
<i>Chartres</i> , 1969. Acrílico sobre tela	93
Gene Davis.	
<i>Penroeds's Perambulator</i> , 1970	93
D. E. Smith.	
<i>Cubi XXIII</i> , 1964	97
E. Chillida.	
<i>Rumor de límites, n.º 5</i> , 1960	97
A. Caro.	
<i>Escultura</i> , 1966	98
Tony Smith.	
<i>We lost</i> , 1966	100
D. Judd.	
<i>Varias obras de 1965</i> . Exposición de Gal. L. Castelli.	100
R. Morris.	
<i>Sin título</i> , 1965-67. Exposición en Tate Gallery, Londres	103
C. André.	
<i>21 piezas de aluminio</i> , 1967	101
Sol Le Witt.	
<i>5 Series A</i> , 1967	102
Dan Falvin.	
<i>3. Nominal tres (Homenaje a Guillermo Ockham)</i> , 1963	101
R. Mangold.	
<i>Area curvada, V Series</i> , 1963	104
R. Smithson.	
<i>Alogon n.º 3</i> , 1967	102
R. Grosvenor.	

<i>Sin título</i> , 1966.....	105
W. Insley.	
<i>Hexagonal Channel Space</i> , 1969.....	106
J. Albers.	
<i>Early air</i> , 1955.....	108
V. Vasarely.	
<i>Transparencia en plexiglas. Serie Novae</i> , 1967.....	108
E. Sempere.	
<i>Móvil de acero</i> , 1969.....	110
F. Sobrino.	
<i>Espacio indefinido</i> , 1964.....	110
R. Anuszkiewicz.	
<i>Conocimiento y desaparición</i> , 1965.....	112
B. Riley.	
<i>Catarata V</i> , 1968.....	112
Wilding.	
<i>Pintura-escultura</i> , 1968.....	113
Cruz-Díez.	
<i>Fisiocromía</i> , 1970.....	114
B. Munari.	
<i>Obra en movimiento programado con variaciones cromáticas</i> , 1963.....	120
Y. Agam.	
<i>Pintura ritmada por la luz: 6 posiciones</i> , 1967.....	121
Le Parc.	
<i>Conjunto de 8 movimientos sorpresa</i> , 1965.....	122
García Rossi.	
<i>Caja luminosa</i> , 1964.....	122
Heinz Mack.	
<i>Relieve en luz</i> , 1970.....	123
N. Schöffer.	
<i>Chronos 7</i> , 1965. Proyección lumínico-cinética.....	126
Demarco.	
<i>Rotaciones variables</i> , 1968.....	127
O. Piene.	
<i>Proyección lumínica</i> , 1969.....	129
Billy Appel.	
<i>Escultura con tubos de neón</i> , 1969.....	128
Wen-Ying Tsai y F. T. Turner.	
<i>Escultura cibernética</i> , 1968.....	132
Computer Technique Group, Japón.	
<i>Retorno al cuadrado</i> , 1969.....	133
Computer Technique Group.	
<i>Shot Kennedy, n.º 1</i> , 1968.....	139
W. A. Fetter.	
<i>Gráfica de computador</i> , 1969.....	134
J. Whitney.	
<i>Gráfica cibernético-lumínica</i> , 1970.....	136
J. Mott-Smith.	

<i>Gráfica cibernético-lumínica</i> , 1970.....	138
M. Duchamp.	
<i>Le Grand Verre</i> , 1915-23.....	160
R. Hausmann.	
<i>Cabeza de madera</i> , 1918. Assemblage.....	162
K. Schwitters.	
<i>Construcción «Merz»</i> , 1919.....	162
R. Rauschenberg.	
<i>Monograma</i> , 1959. Pintura combinada.....	164
R. Indiana.	
<i>Cuba</i> , 1960, Assemblage.....	165
L. Nevelson.	
<i>Royal Tide I</i> , 1960, Assemblage.....	165
D. Spoerri.	
<i>Desayuno</i> , 1960.....	166
J. Tinguely.	
<i>Baluba n.º 2</i> , 1959.....	167
Arman.	
<i>Acumulación</i> , 1961.....	167
E. Kienholz.	
<i>Ambiente «Roxy»</i> , 1960-61.....	177
G. Segal.	
<i>La pollería</i> , 1966.....	176
W. Vostell.	
<i>Auto-Fieber</i> , 1974. Ambiente neodadaísta.....	177
D. Hanson.	
<i>Ambiente hiperrealista</i> , 1972.....	178
E. Reiback.	
Discoteca « <i>Electric Circus</i> », 1967, Nueva York.....	179
E. Castellani.	
<i>Espacio ambiente</i> , 1967.....	181
D. Boriani y L. Castiglione.	
<i>Espacio de estimulación perceptiva</i> , 1970, Bienal de Venecia.....	182
N. Schöffer.	
<i>Torre lumínica controlada cibernéticamente</i> , París, 1972.....	184
Sol Le Witt.	
<i>Instalación ambiente</i> , 1972.....	187
Dan Flavin.	
<i>Ambiente</i> , 1973.....	188
J. Pollock.	
<i>Acción de pintar</i> , 1950.....	194
Y. Klein.	
<i>Antropometrías de la época azul</i> , 1960.....	193
A. Kaprow.	
En la preparación del espacio para « <i>18 Happenings en seis partes</i> », octubre, 1959.....	195
J. Dine.	
Happening « <i>Car Crash</i> », noviembre, 1960.....	195
D. Higgins.	

<i>Música peligrosa</i> , Festival Fluxus, Wiesbaden, septiembre, 1962.....	205
J. J. Lebel.	
« <i>Pour conjurer l'Esprit de Catastrophe</i> », París, 1962	202
O. Mühl.	
<i>Acción</i> , Viena, 1963.....	202
W. Vostell.	
<i>Hapeenings</i> de Vostell: <i>In Ulm, un Ulm und Um Ulm Herum</i> , 1964 y <i>Fe- nómenos</i> , 1965	200
J. Beuys.	
<i>Acción en el Festival del nuevo arte</i> , Aquisgrán, 1964	203
Nam June Paik y Ch. Moorman.	
<i>Concierto para TV-Cello y videotape</i> , 1965	206
H. Nitsch.	
<i>La concepción de María</i> , 1969.....	202
R. Morris.	
<i>Sin título</i> , 1963. Madera y sogá.....	213
R. Serra.	
<i>Plomo derretido</i> , 1969.....	213
E. Hesse.	
<i>Sin título</i> , 1969.....	214
P. P. Calzolari.	
<i>Sin título</i> , 1971. Colchón y neón.....	215
A. Tapies.	
<i>Mesa de oficina y paja</i> , 1970.....	215
M. Merz.	
<i>Igloo</i> , 1972.....	216
U. Rückriem.	
<i>Piedra azul de Aquisgrán, cascada</i> (martillo y cincel), 1972.....	215
Christo.	
<i>Costa empaquetada</i> , 1969	217
Oppenheim.	
<i>Hay Maze</i> , Wisconsin, 1968.....	218
R. Smithson.	
<i>Colina en espiral e intervenciones en el lago</i> , 1971.....	219
P. Thek.	
<i>Mitologías individuales</i> , 1971-72.....	223
M. Buthe.	
<i>Homenaje al sol</i> , 1971.....	224
Ch. Arnoldi.	
<i>De acuerdo con un código</i> , 1971. Ramas de árbol pintadas.....	224
Ad Reinhardt.	
<i>Pintura roja</i> , 1952. Oleo sobre tela.....	226
M. Rothko.	
<i>Rojos</i> , n.º 16, 1960. Oleo sobre tela	227
M. Devade.	
<i>Significante «pintura» según el ideograma chino</i> , Acrílico sobre tela, 1969.	228
Viallat.	
<i>Pintura</i> , 1971	229
Grupo 70.	

<i>Obras varias</i> , 1972-73.....	231
F. E. Walther.	
<i>Usos de objeto</i> , 1967	236
B. Naumann.	
<i>Slow angle walk</i> , 1968. Videotape	238
D. Oppenheim.	
<i>Reading position for second Degree. Burn stage I and II</i> , 1970	239
G. Brus.	
<i>Pintura de la cabeza</i> , 1964.....	239
R. Schwarzkogler.	
<i>El acto total</i> , 1969.....	240
A. Rainer.	
<i>Autorrepresentación</i> , 1972	241
K. Rinke.	
<i>Posiciones espaciales</i> , 1972	242
W. Kahlen.	
<i>Afeitados</i> , 1971	245
Gilberdt y George.	
<i>Debajo de los arcos</i> , 1972.....	244
Dan Granham.	
<i>Two correlated Rotations</i> , 1969.....	243
J. Kosuth.	
<i>La octava investigación, proposición uno</i> , 1970	255
On Kawara.	
<i>Localizaciones</i> , 1966.....	257
Sol Le Witt.	
<i>Dibujo</i> , 1969. Tinta sobre papel.....	263
A. Denes.	
<i>Triangulación dialéctica. Una filosofía visual en la lógica simbólica</i> , 1970 ..	258
I. Wilson.	
<i>Círculo de tiza</i> , 1968.....	259
Mel Bochner.	
<i>Serie de medidas. Grupo «B»</i> , 1967	264
B. y H. Becher.	
<i>Depósitos</i> , 1972	264
A. Aycock.	
<i>Segmento de la pieza Nubes</i> , 1971	265
J. Dibbets.	
<i>Perspectivas</i> , 1973	265
R. Llimós.	
<i>Escala I</i> , 1972: Lona	276
Información de Arte, Universidad Catalana de verano. Prada, 1973. Ejem- plo característico de las muestras «conceptuales».....	282
A. Corazón.	
<i>Documentos</i> , 1974.....	283
J. Benito.	
<i>Pieza. Banyoles</i> , 1973	288
C. Santos.	

<i>Pieza</i> , Banyoles, 1973	288
Nacho Criado.	
<i>6 asimétrico (Quotidianum)</i> , 1973.....	287
A. Muntadas.	
<i>Arte vida</i> , 1974. Acción.....	285
R. Diebenkorn.	
<i>Ocean Park</i> , n.º 54, 1972.....	297
F. Stella.	
<i>Laysan Millebird</i> . 1977. Relieve de aluminio con laca y pintura al óleo.....	297
L. Cane.	
<i>San Damían habla a San Francisco</i> , n.º 52, 1976, 405 × 550 cm.....	297
A. Aycock.	
<i>Proyecto con el título: Los comienzos de un complejo</i> . 1976-1977, 20 × 20 × 10 m. Documenta Cassel, 1977.....	298
E. Reusch.	
<i>Plástica</i> , 1977. 58 m. largo, 18m. ancho, 0,66 m. alto. Documenta Cassel. 1977.....	298
A. Nierhoff.	
<i>Escultura</i> , 1977. 20 × 20 cm. Documental Cassel, 1977.....	298
L. Gordillo.	
<i>Mosaico</i> , 1982. Acrílico/Contrachapado. Gal. F. Vijande, Madrid.....	299
J. M. Broto.	
<i>La roca</i> , 1984. Oleo. 146 × 114 cm. Gal. Maeght, Barcelona.	299
C. Alcolea.	
<i>La caída del Rey en su piscina del palacio de la Zarzuela</i> , 1981. Acrílico/lienzo. 200 × 300 cm. Gal. Buades, Madrid. Foto J. Campano.....	300
M. Quejido.	
<i>Espejo</i> . Acrílico sobre lienzo, 1983, 200 × 175 cm.	300
A. Albacete.	
<i>Contraluz</i> , 1983. 130 × 170 cm. Gal. Egam. Madrid.....	300
M. A. Campano.	
<i>El naufragio IV</i> . Oleo. 1983.....	307
J. Navarro Baldeweg.	
<i>Narciso azul</i> , 1982. 195 × 160 cm.....	307
M. Navarro.	
Exposición 1982. Gal. F. Vijande, Madrid.....	307
G. Pérez Villalta.	
<i>Políptico largo o Melancolía</i> , 1981. 185 × 450 cm.....	308
E. Cucchi.	
<i>El héroe sin cabeza</i> , 1981-82. Oleo sobre lienzo. 250 × 250 cm.....	308
S. Chia.	
<i>El pintor y sus orsacchioti</i> . 1984. 275 × 295 cm.....	309
M. Paladino.	
<i>Dejadme reposar en la sombra</i> , 1981.	310
F. Clemente.	
<i>Mis padres</i> , 1982. 400 × 300 cm.	310
N. Longobardi.	
<i>Sin título</i> . 1982. Técnica mixta. Tela 200 × 300 cm. Gal. F. Vijande, Madrid.	310
A. Kiefer.	

<i>El camino de la arena marcada</i> . Oleo y arena. 1981. 255 × 360 cm.....	327
J. Immendorff.	
<i>Cuestión mundial I</i> , 1981. Acrílico sobre tela. 200 × 250 cm.....	327
G. Baselitz.	
<i>El tamborilero</i> , 1982.....	327
A. R. Penck.	
<i>TRR</i> , 1982. Resina sintética sobre óleo.....	328
R. Fetting.	
<i>Hombre de hacha</i> , 1983. 230 × 180 cm.....	328
H. Middendorf.	
<i>Corredor de cabeza</i> , 1984. 230 × 190 cm.....	328
Salomé.	
<i>Espíritu del tiempo IV</i> , 1982. 400 × 300 cm.....	328
W. Dahn.	
<i>Autorretrato</i> , 1982. 200 × 150 cm.....	329
J. G. Dokoupil.	
<i>Montaña roja</i> , 1984. 50 × 73 cm. Gal Leyendecker, Tenerife.....	329
P. Chevalier.	
<i>El durmiente</i> , 1984. 250 × 200 cm.....	329
S. Anzinger.	
<i>Composición de enero de la serie III</i> , 1981.....	330
J. Schnabell.	
<i>Fouffi-Nouti en el infierno</i> , 1980. 288 × 213 cm.....	330
Crash.	
<i>La luz del sol</i> . Spray pintado sobre lienzo. 1985. Gal. S. Janis, Nueva York.	330
NOC.	
<i>The Green Thang Sparkles</i> . Spray pintado sobre lienzo. 1985. Gal S. Janis,	
Nueva York.....	330
D. Salle.	
<i>Pintura n.º 2</i> , 1982. 396 × 297 cm.....	337
K. Haring.	
<i>Instalación</i> , 1984.....	337
V. Tannert.	
<i>Hasta el límite</i> , 1982-83. Oleo sobre lienzo, 220 × 160 cm.....	338
A. Gornik.	
<i>Corredor</i> . Oleo sobre lienzo. 1984. 71 × 95 cm.....	338
U. Bartolini.	
<i>Paisaje</i> , 1983. 95 × 100 cm.....	338
C. Maria Marini.	
<i>Sin título</i> , 1984.....	338
A. y P. Poirier.	
<i>La muerte del Encelado</i> , 1985 (detalle). Escultura, mármol y bronce.	
450 × 600 × 400 cm.....	339
F. García Sevilla.	
<i>La fuga de los hombres y objetos inanimados</i> , 1982. Acrílico/papel, 1982..	339
M. Barceló.	
<i>Hamlet</i> , 1984. Técnica mixta. 200 × 300 cm.....	339
A. Patiño.	

<i>O escultor</i> , 1983. 260 × 195 cm. Gal. Buades, Madrid. Fot. J. Campano... J. M. Sicilia.	340
<i>Edificio de España Oxido Rojo</i> , 1984. Oleo/tela. 112 × 102 cm. Gal. F. Vi- jande, Madrid.	340
F. Leiro.	
<i>Escultura</i> , 1984. Palacio de Cristal, Madrid.	340

Indice

PROLOGO A LA TERCERA EDICION	7
NOTA A LA SEGUNDA EDICION (1974)	9
INTRODUCCION: DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE CONCEP-	
TUAL	11
I. Las tendencias y sus poéticas	11
II. Reflexión semiótica	13
III. Innovación y obsolescencia	13
IV. Especificidad de sus lenguajes	15
 I. DE LA NEOFIGURACION AL REALISMO CRITICO Y SO-	
CIAL	17
 CAP. I. LA NUEVA FIGURACIÓN Y EL RETORNO A LAS IMÁGENES	19
I. La ambigüedad del término	19
1. <i>Ambigüedad y criterio de semejanza. 2. La neofiguración como</i>	
<i>regresión. 3. Hacia una semiótica connotativa.</i>	
II. Sentido estricto: la neofiguración como transición	23
1. <i>Antecedentes y protagonistas. 2. El espacialismo de la figura y</i>	
<i>los espacios topológicos. 3. La figura humana como tema. 4. La</i>	
<i>indeterminación.</i>	
 CAP. II. EL «POP», ARTE DE LA IMAGEN POPULAR	31
I. Lo «pop» y la imagen popular	31
II. El «pop» como tendencia de vanguardia	33
1. <i>Relaciones con otros movimientos (expresionismo abstracto,</i>	
<i>«nueva abstracción», nueva figuración, dadaísmo). 2. Técnicas lin-</i>	
<i>güísticas y de transformación. 3. Unidades temáticas y nuevos ico-</i>	
<i>nos. 4. Impersonalización, «objetividad» y «neutralidad».</i>	
 CAP. III. FIGURACIÓN FANTÁSTICA, ARTE PSICODÉLICO Y SUPERREALIS-	
MO O HIPORREALISMO	51
I. Figuración fantástica y neosurrealismo	51
II. El arte psicodélico y las drogas	53

1. El arte psicodélico y el mundo «underground». 2. Manifestaciones y su relación con el surrealismo. 3. Psicodelismo y la «nueva sensibilidad».	
III. El superrealismo o hiperrealismo	57
1. Recursos lingüísticos. 2. Reducción de la semiótica connotativa. 3. Tendencia regresiva. 4. Realismo intimista en España.	
CAP. IV. DEL «SCHOCKER-POP» AL REALISMO CRÍTICO-SOCIAL	65
I. El realismo social.....	65
II. Del neodadaísmo al «shocker-pop».....	66
1. Lo «funky». 2. «Shocker-pop» y el «underground».	
III. Figuración narrativa y reportaje crítico-social	68
1. Pluralismo estilístico-formal. 2. Descontextualización lingüística y semántica. 3. Semiótica connotativa y sus relaciones con las connotaciones históricas concretas.	
II. TENDENCIAS NEOCONCRETAS Y TECNOLOGICAS.....	79
CAP. I. NEOCONCRETISMO Y «NUEVA ABSTRACCION»	81
I. Superación del informalismo	81
1. El informalismo y el orden caótico. 2. Sistematización del informal.	
II. El arte neoconcreto en Europa. El estructuralismo.....	86
III. La «nueva abstracción»	89
1. Terminología. 2. La «shaped canvas» y su carácter objetual. 3. Pintura sistemática y estructuras aditivas. 4. Códigos perceptivos elementales y la tendencia esteticista a la autonomía del arte.	
CAP. II. EL «MINIMAL ART» O ESTRUCTURAS PRIMARIAS	97
I. Superación del informalismo en la escultura.....	97
II. La reducción estructural del «arte mínimo».....	99
1. Criterio de economía y los sistemas seriales. 2. Semántica y economía de la forma. 3. Connotaciones desfuncionalizadas. 4. Del minimalismo al arte conceptual.	
CAP. III. EL ARTE ÓPTICO COMO PROVOCACION VISUAL.....	107
I. Antecedentes e historia.....	107
II. Estructuras de repetición y los sistemas de los supersignos.....	109
1. Orden regular-estructural, sistema serial y propiedades geométrico-matemáticas. 2. Estética generativa racional y analítico-científica. 3. Combinatoria y simetría.	
III. Tematización de efectos ópticos.....	112
1. Efectos ópticos en blanco y negro. 2. Efectos cromáticos.	
IV. La obra abierta y el movimiento virtual	114
1. La obra y la segunda apertura. 2. El tiempo. 3. El movimiento virtual y su génesis.	
V. Códigos perceptivos e inmanencia.....	117
CAP. IV. EL ARTE CINÉTICO-LUMÍNICO Y EL MOVIMIENTO REAL.....	119
I. Modalidades cinéticas-lumínicas.....	120
1. Del movimiento real. 2. Lumínica.	
II. La estructura y el acontecimiento temporal.....	122
1. Tesis de la materialidad. 2. Sistemas de transformaciones.	

III.	Combinatoria y estadística.....	125
IV.	Innovación y redundancia.....	125
V.	Apertura y periodicidad.....	126
	<i>1. Apertura de segundo grado y transformaciones. 2. Periodicidad y las velocidades. 3. Contenidos y connotaciones tecnológicas.</i>	
CAP. V.	EL ARTE Y EL COMPUTADOR.....	131
I.	Morfología.....	132
II.	Una estética numérica.....	133
III.	La estética generativa y el programa.....	134
	<i>1. Proceso generador. 2. Dos actitudes. 3. Estadística y combinatoria.</i>	
IV.	La información estética y la reducción comunicativa.....	137
V.	Connotaciones tecnológicas.....	138
CAP. VI.	LAS TENDENCIAS TECNOLÓGICAS, ¿UN ARTE SINTÁCTICO?.....	141
I.	Nivel físico-material y códigos de transmisión.....	142
	<i>1. Crisis de los géneros tradicionales y su promiscuidad. 2. Crisis de la unicidad y los «múltiples»</i>	
II.	El informativismo.....	144
III.	Nivel de relaciones sintagmáticas o temáticas de orden.....	145
	<i>Estructuralismo y vanguardia.</i>	
IV.	Códigos perceptivos y de reconocimiento.....	147
V.	Connotaciones tecnológicas.....	147
VI.	¿Una ideología tecnocrática?.....	148
III.	NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS Y EXTENSIÓN DEL ARTE.....	151
	INTRODUCCIÓN: NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS.....	153
CAP. I	EL «PRINCIPIO COLLAGE» Y EL ARTE OBJETUAL.....	159
I.	La recuperación del «collage».....	159
	<i>1. «Collage». 2. El objeto es declarado arte. 3. El «objet trouvé» y el azar.</i>	
II.	El arte «objetual» desde 1960.....	163
	<i>1. El arte del «assemblage». 2. La acumulación.</i>	
III.	El arte objetual y su contexto.....	168
	<i>1. Elevada actividad del espectador. 2. Cargas sociológicas.</i>	
IV.	Arte objetual y otras recuperaciones antropológicas.....	170
CAP. II	«AMBIENTE» Y ESPACIOS LÚDICOS.....	173
I.	De los «ambientes» neodadaístas a los hiperrealistas.....	174
	<i>1. Ambientes neodadaístas y «pop». 2. Evolución posterior.</i>	
II.	Ambientes psicodélicos.....	178
III.	Ambientes neoconstructivistas y tecnológicos.....	180
IV.	Ambientes «implicados» y su estrategia transformadora.....	183
V.	Espacios lúdicos.....	186
	<i>1. Manifestaciones. 2. Paréntesis sobre «arte y juego».</i>	
CAP. III	ARTE DE ACCIÓN: HAPPENINGS, FLUXUS Y EL ACCIONISMO.....	193
I.	El «happening» y sus determinaciones.....	193
	<i>1. Precedentes históricos. 2. Definiciones del «happening». 3.</i>	

Composición del «happening». 4. Ampliación de la percepción.	
II. Tendencias: América y Europa.....	199
1. Diferencias. 2. «Happenings» rituales. 3. Los «happenings» y la política	
III. Fluxus	205
IV. Cuestiones debatidas	206
CAP. IV. ARTE «POVERA» Y «LAND ART»	211
I. Arte «povera» y ecológico	211
1. Determinaciones. 2. Arte ecológico. 3. Significados.	
II. «Land art».....	216
1. Arte y naturaleza. 2. «Land art» y los mass-media.	
CAP. V. MITOLOGÍAS Y NUEVO REDUCCIONISMO	223
I. Mitologías individuales.....	223
1. Todo puede ser arte. 2. Mitologías y símbolos individuales.	
II. Mitologías individuales y «nuevo reduccionismo» abstracto	226
1. Historias de un retorno. 2. La pintura como especificidad autónoma. 3. Los «petits enfants» de B. Newmann y C. Marx.	
IV. EL ARTE CONCEPTUAL Y SU «INVERSION».....	233
CAP. I. ARTE DE COMPORTAMIENTO Y «BODY ART»	235
I. El arte de comportamiento	235
II. «Body art», fenomenología y cinésica	238
1. «Body art» y antropología. 2. «Body art» y fenomenología. 3. «Body art» y cinésica. 4. «Body art» y los nuevos medios. 5. «Body art» e imagen social del cuerpo.	
CAP. II. EL ARTE DE «CONCEPTO» Y LOS ASPECTOS CONCEPTUALES.....	249
I. Determinación de términos.....	249
1. Algunos datos. 2. Determinaciones.	
II. El «conceptual» lingüístico y tautológico	253
1. Empleo analítico y tautológico del lenguaje. El arte como idea. 2. Otros empleos del lenguaje. 3. Crítica. 4. Un conceptual «místico».	
III. La vertiente empírico-medial.....	262
1. Concepto y visualización. 2. Percepción-concepto.	
IV. Más allá de las tautologías y etiquetas.....	267
1. El «conceptual» en la teoría de los medios. 2. Más allá de la tautología.	
CAP. III. NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS EN ESPAÑA	273
I. Situación de la práctica artística.....	273
III. El «Conceptualismo» en España	279
1. Del arte «pobre» al llamado arte «conceptual». 2. La «inversión» del arte «conceptual». 3. Proceso abierto.	

EPILOGO SOBRE LA SENSIBILIDAD «POSMODERNA» (1985)

I. ¿Después de lo moderno?:	291
-----------------------------------	-----

II.	<i>¿Moda u oscilación del gusto? Una reconstrucción genealógica...</i> El descrédito de las vanguardias y el declinar del proyecto: <i>Esteticismo y vanguardia. Proyecto positivista y la utopía de la so-</i> <i>ciedad del trabajo</i>	295
III.	La modernidad y su anverso: <i>Progreso y desarrollo desigual en las artes. Pérdida de entusiasmo</i> <i>por lo novedoso y el experimento. El cambio de paradigma estético</i>	310
IV.	El reencuentro con el reverso de la modernidad: <i>La vuelta a la Naturaleza. «Regresión estética» y romanticismo</i> <i>congelado.</i>	315
V.	La consagración de la pintura en los ochenta: <i>Abstracción y neofiguración. ¿Ruptura radical o desconstrucción?</i> <i>La búsqueda de la identidad</i>	318
VI.	Vitalismos artísticos y cultura: <i>Los vitalismos artísticos y la pérdida de inocencia. Nomadismo y</i> <i>fragmentación.</i>	324
ANTOLOGIA DE ESCRITOS Y DOCUMENTOS		343
I.	DE LA NEOFIGURACION AL REALISMO CRITICO Y SOCIAL	345
II.	TENDENCIAS NEOCONCRETAS Y TECNOLOGICAS	363
III.	NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTISTICOS	391
IV.	EL ARTE CONCEPTUAL Y SU INVERSION	413
	EPILOGO 1975-1985	433
BIBLIOGRAFIA		453
	— Bibliografía general	453
	— Bibliografía sobre el epílogo	455
Indice de escritos y manifiestos		457
Indice de artistas		459
Indice de ilustraciones		469



COLECCIÓN ARTE Y ESTÉTICA

Director: Joan Sureda

- 1 ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO
Ana María Guasch
- 2 EMBLEMAS
Alciato
- 3 PSICOLOGÍA DEL ARTE Y DE LA ESTÉTICA
Robert Francés
- 4 DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO
Simón Marchán Fiz
- 5 LA ESCULTURA ROMÁNICA
Henri Focillon
- 6 BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA (I)
Enrique Lafuente Ferrari
- 7 BREVE HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA (II)
Enrique Lafuente Ferrari
- 8 ICONOLOGÍA (I)
Cesare Ripa
- 9 ICONOLOGÍA (II)
Cesare Ripa
- 10 RENACIMIENTO Y BARROCO I
De Giotto a Leonardo
Giulio Carlo Argan
- 11 RENACIMIENTO Y BARROCO II
De Miguel Ángel a Tíepolo
Giulio Carlo Argan
- 12 EL ARTE ITALIANO
André Chastel
- 13 LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA
Hegel
- 14 LA TRAMA DE LO MODERNO
Joan Sureda, Ana M.ª Guasch
- 15 HISTORIA DE LA ESTÉTICA
I La estética antigua
Wladislaw Tatarkiewicz
- 16 HISTORIA DE LA ESTÉTICA
II La estética medieval
Wladislaw Tatarkiewicz
- 17 HISTORIA DE LA ESTÉTICA
III La estética moderna 1400-1700
Wladislaw Tatarkiewicz
- 18 HISTORIA DEL ARTE PARA JÓVENES
H. W. Janson
- 19 ARTE, ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN
Frank Popper
- 20 ARTE: HISTORIA DE LA PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA
Frederick Hartt
- 21 LA PERIODIZACIÓN DEL ARTE ITALIANO
Giovanni Previtali
- 22 FIESTA, PODER Y ARQUITECTURA
Antonio Bonet Correa
- 23 LA TEMPESTAD INTERPRETADA
Salvatore Settis
- 24 ARQUITECTURA. DE LA PREHISTORIA A LA POSTMODERNIDAD
Marvin Trachtenberg, Isabelle Hyman
- 25 HIEROGLYPHICA
Horapolo
- 26 LA OVEJA DE GIOTTO
Luciano Bellosi
- 27 EL ARTE MODERNO
Giulio Carlo Argan
- 28 EL ARTE DEL SIGLO XIX
Robert Rosenblum y H. W. Janson
- 29 EL ARTE MODERNO. EL ARTE HACIA EL 2000
Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva
- 30 LA MUSEOLOGÍA
Georges Henri Rivière
- 31 FLORENCIA, ROMA Y LOS ORÍGENES DEL RENACIMIENTO
George Holmes
- 32 DE MIGUEL ÁNGEL A EL ESCORIAL
María Calí
- 33 LA CATEDRAL
Alain Erlande-Brandenburg
- 34 EL GRECO Y SUS PATRONOS
Richard G. Mann

Cuando en los albores de la pasada década aparecía *Del arte objetual al arte de concepto*, el libro no aspiraba sino a ofrecer un balance de los años sesenta y sus estribaciones en la década siguiente. Tras anteriores análisis sobre la *Fenomenología de la pintura moderna* (Simón Marchán 1972, inédito) a través de los filones que se deslizan del Impresionismo a la Abstracción, la ampliación a los últimos confines cronológicos pretendía ante todo ahondar en la poética de cada tendencia, y sintonizar, desde nuestra peculiar situación cultural, artística y política, con el panorama artístico internacional. La convergencia de una información positivista, no siempre puesta de manifiesto, y la obsesión, de raigambre fenomenológica, por retornar a las obras mismas, se verían complementadas por una voluntad de rebasar los sociologismos o las estrechas fronteras del realismo social en boga. Con ello no se traslucían sino las preocupaciones metodológicas del momento y los estímulos de la estética en la vía abierta, entre otros, por W. Benjamin, en sus análisis sobre las figuras de lo moderno, y G. della Volpe, en sus preocupaciones por los lenguajes artísticos. Sin duda, uno de los reconocidos aciertos de la obra fue el propio título, pronto adoptado cual palabra de orden de lo que acontecía en el mundo de las artes. Más por accidente que por previsión, el libro quedó encumbrado como el texto legitimador de lo "nuevo", viéndose envuelto e incluso erróneamente reducido en el torbellino del "conceptualismo". Desde la perspectiva actual, se trata de un ensayo, considerado ya clásico, sobre el período que abarca, fácil presa de correcciones y de críticas, con todo lo que ello acarrea de sedimentación y de osadía, pero que, y tal vez en ello radica uno de sus valores más reconocidos, rezuma el clima que se respiraba en su momento. La presente reedición viene acompañada de un epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", así como de numerosas reproducciones y una antología de textos, con objeto de contrastar las oscilaciones del gusto.

Simón Marchán Fiz

Doctor en Filosofía y Letras, es actualmente Catedrático de Estética en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Autor de numerosos trabajos sobre estética, arte y arquitectura, destacan las obras: *Del arte objetual al arte de concepto* (1972-1974), cuya sexta edición se presenta en esta ocasión; *La arquitectura del siglo XX* (1974), *El universo del arte* (1981), *La "condición postmoderna" de la arquitectura* (1982), *La estética en la cultura moderna* (1982), *Contaminaciones figurativas* (1987), *Fin de siglo y los primeros istmos del XX* (1994), o en colaboración: *España: vanguardia artística y realidad social* (1976), *Escritos de arte de vanguardia* (1979), *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980).

