

SEIS AÑOS:
LA DESMATERIALIZACIÓN
DEL OBJETO ARTÍSTICO
DE 1966 A 1972

Lucy R. Lippard

Akal / Arte Contemporáneo

(significato)

i·de·a [ai'diə] idea *f*, concepto *m*;
bright ~ ocurrencia *f*, idea *f* lumi-
nosa; *form (or get) an ~ of* hacerse
una idea de; *F the very ~!* ¡ni ha-
blar!; **i'de·al** 1. □ ideal; perfecto;
2. ideal *m*; **i'de·al·ism** idealismo *m*;
i'de·al·ist idealista *m/f*; **i·de·al'is-
tic** □ idealista; **i'de·al·ize** [~aiz]
idealizar.

Portada: Sergio Ramírez

Traducción: M.^a Luz Rodríguez Olivares

Título original: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*

© Lucy R. Lippard, 1973

Publicado por acuerdo con la

University of California Press

© Ediciones Akal, S. A., 2004,

para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1175-1

Depósito legal: M. 711-2004

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

(Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

No deja de sorprenderme que, como me aseguran, este libro *se siga leyendo* en la actualidad. Producto en gran medida de sus seis años epónimos, trataba de ser una *experiencia* caótica, fragmentaria, una crítica del tipo «mostrar, no decir», una historia parcial. Quedaba en manos del espectador organizar las interrelaciones existentes entre sus contenidos, fruto de una diversidad carente de disciplina. *Seis años...* tomaba como modelo no tanto otros libros como obras de arte. Y las obras de arte en que se inspiraba tomaban a su vez libros como modelo. El lenguaje se empleaba en él no por sus propiedades poéticas, sino como información «pura», neutralizada para tomar la apariencia de un objeto.

1966-1972 fue un periodo en el que el recién bautizado arte «conceptual» trataba de superar los espacios de paredes blancas y su público elitista, de infiltrarse en el ancho mundo como «obra» -no exactamente *labor*, sino algo más terrenal y accesible que el «gran arte». El arte contenido en este volumen tenía como mandamiento la disolución de todos los límites existentes. Se suponía que el control tanto de los medios como de los materiales de producción sería de gran ayuda para los artistas en un mundo, el del arte, entregado al negocio de la estética. No obstante, el arte conceptual era «competente» sólo en apariencia, imitando con frecuencia el diseño gráfico y cartográfico, las mediciones y los informes asépticos, antirrománticos, de la industria y la ciencia. Sus parientes -el «earth art», el minimal y el arte procesual- también aspiraban a esta especie de claridad franca. En esencia, sin embargo, todos eran obviamente arte - innovador, estratificado, especializado, con frecuencia atroz, ocasionalmente bello, esperanzadoramente fascinante, en el fondo utópico en el mejor sentido de la palabra.

Me pregunto si este arte prolijo, en su mayoría anglosajón, y este estilo de pseudo-manual se podrán traducir al español, una lengua «romance» que, cuando se habla o se lee en voz alta, suena tan diferente al inglés. Los artistas latinoamericanos involucrados venían de una fuerte veta de abstracción geométrica y tal vez de un nuevo tipo de surrealismo ajeno a las deserciones chauvinistas del movimiento moderno europeo por parte de la Escuela de Nueva York. Sus contribuciones son bastante menos conocidas internacionalmente de lo que deberían serlo.

Al mismo tiempo, entre 1966 y 1972, lo que ahora llamamos globalización tuvo un primer inicio en las artes con las nuevas tecnologías (Xerox, télex...), que en nuestra época cibernética parecen totalmente pasadas de moda. El título del libro incluye «las Américas, Europa, Inglaterra, Australia y Asia» (África se haría oír a mediados de los setenta). La euforia de Marshall McLuhan y el escepticismo de Hans Magnus Enzensberger acerca de los medios para conseguir una «aldea global» plantearon problemas en torno a la política de la comunicación que no habían sido considerados con anterioridad por artistas y otros *artworkers*. El propio concepto visual de «networking» cobró vida por sí mismo, estableciéndose unas comunicaciones globales entre artistas jóvenes y/o rebeldes que se sentían llenos de energía en un mundo convulso. En 1968, muchos de nosotros sentíamos que la revolución estaba al alcance de la mano. En 1969 comenzamos a darnos cuenta de que no era así.

Y por supuesto hoy (2003), la política del arte, o la posibilidad de que el arte sea políticamente eficaz o al menos un actor político, es muy diferente. El tipo de internacionalismo (protoglobalización) que hace treinta años resultaba exclusivo del carácter desechable, portátil y potencialmente accesible del arte conceptual, ha dado paso a una globalización contemporánea que es mucho más completa desde el punto de vista geográfico y estético pero, al mismo tiempo, bastante menos radical. Aunque buena parte del videoarte, las *performances* y las instalaciones que se hacen hoy día (la mayoría a gran escala, homogéneas y con una producción cara) se considera «conceptual», mis propias definiciones, tal como se esbozan en este libro, eran mucho más restrictivas. Yo buscaba un arte —y, tal vez más importante, un sistema de distribución— que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos de quienes lo contemplasen, y que permitiese a los mismos artistas tomar el control de su trabajo. Algunos de nosotros aún seguimos buscando este esquivo grial que exige, antes que nada, un cambio social.

Lucy R. Lippard, julio de 2003

INTENTOS DE ESCAPADA

{ *Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas; sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar [...]. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.*— Sol LeWitt, 1969¹

I. Una historia parcial

La época del arte conceptual —que fue también la del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura— fue realmente contestataria, y las implicaciones democráticas que tiene esta frase resultan perfectamente adecuadas, aunque nunca se hicieran realidad. «Imagina», nos exhortaba John Lennon. Y el poder de la imaginación estaba en el centro incluso de los intentos más burdos de escapar del «confinamiento cultural», como lo expresó Robert Smithson, de los sacrosantos muros de marfil y las heroicas mitologías patriarcales con que se iniciaron los años sesenta. Liberados del *status* del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación. Mirando con perspectiva queda claro que podían haber corrido más, pero en el mundo artístico de finales de los años sesenta el arte conceptual me parecía ser la única carrera en la ciudad.

A nivel práctico, los artistas conceptuales ofrecían una mirada perspicaz sobre lo que se suponía que era el arte y el punto a que había llegado; en el extremo utópico, algunos trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo. El arte conceptual (o «arte ultraconceptual», como lo denominé al principio para distinguirlo de la pintura y la escultura minimalistas, de las *earthworks* y de otras amplias tentativas que aparecieron a principios de los años sesenta como algo inusualmente cerebral) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material.

¹ Sol LEWITT, «Sentences on Conceptual Art» en Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973, p. 75.

1/08
Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada». Sol LeWitt distinguió entre arte conceptual «con “c” minúscula» (por ejemplo, su propia obra, en la que las formas materiales eran a menudo convencionales, aunque generadas por una idea importante) y Arte Conceptual «con mayúscula» (más o menos lo que he descrito más arriba, pero también, supongo, cualquier cosa realizada por cualquiera que buscara pertenecer a un movimiento). Esto no ha impedido que durante años los críticos hayan llamado «Arte conceptual» prácticamente a cualquier cosa realizada con medios no convencionales. Y este libro contribuye también a revolver las aguas, puesto que documenta toda la impetuosa escena que proporcionó mi definición más restringida de arte conceptual junto con su contexto.

Se ha discutido mucho sobre lo que era/es el arte conceptual, sobre quién lo empezó, quién hizo qué y cuándo, cuáles eran y cuáles debían haber sido sus objetivos filosóficos y políticos. Yo estaba allí, pero no confío en mi memoria. Tampoco confío en la de los demás. Y menos aún en las revisiones generales autorizadas de los que no estaban allí entonces. Por tanto, me voy a citar mucho en este texto, puesto que yo sabía entonces sobre ello mucho más de lo que sé ahora, a pesar de las ventajas que supone examinarlo retrospectivamente.

La época era caótica y lo mismo sucedía con nuestras vidas. Nos hemos inventado cada uno nuestra propia historia y no siempre encajan unas historias con otras, pero ese confuso abono es la fuente de todas las versiones del pasado. Los artistas conceptuales, quizá más preocupados por las relaciones y los matices intelectuales de la representación que aquellos otros que confiaban en el objeto como vehículo/receptáculo, han ofrecido a la posteridad un estado de cuentas especialmente embarullado. Mi propia versión está inevitablemente influida por mi posición política feminista de izquierdas. Casi treinta años después, mis recuerdos se han fundido con mi propia vida posterior y con un montón de conocimientos. Mientras trato de reconstituir el hilo que me conduce hasta el núcleo de lo que llegó a ser el arte conceptual, intentaré armar al lector con el necesario buen sentido, proporcionar un contexto, dentro de la agitación de aquel tiempo, para situar los prejuicios y los puntos de vista que siguen a continuación. No soy teórica. Este escrito es en algunos momentos una memoria crítica acerca de los intentos de un pequeño grupo de artistas de escapar del síndrome «del marco y el pedestal» en que se encontraba el arte a mediados de los años sesenta.

Cuando comenzaba la década yo era una investigadora *freelance*, traductora, y correctora, y me disponía a ser escritora en Nueva York. Comencé a publicar regularmente en 1964. La época entre mediados y finales de los años sesenta fue una de las mejores de mi vida a todos los niveles: comencé a poder ganarme la vida como escritora (casi al mismo tiempo en que nacía mi hijo), me encargué por primera vez de la organización de una exposición, di mis primeras conferencias,

publiqué mis dos primeros libros, comencé a viajar, escribí algo de novela, no me casé y comencé mi militancia política. El arte conceptual fue parte integral de todo ese proceso. Lo conocí, como le pasó a la mayor parte de mis colegas, a través del que se acabaría llamando minimalismo. Pero proveníamos de direcciones muy diversas y finalmente nos dispersamos en otras muchas.

La palabra minimalismo sugiere hacer tabla rasa, el intento fallido de hacer borrón y cuenta nueva, un deseo utópico de aquella época que nunca se hizo realidad, pero que fue importante por las aspiraciones y deseos que provocó. Era, y todavía es, una idea que me atrae, aunque no por su cociente de realidad. En la universidad yo había escrito un largo ensayo acerca del barrido, hasta hacer tabla rasa, que había realizado la escoba de los monjes zen y el vi-triólico humor dadaísta. Vi ecos materialistas de esos anhelos imposibles en las pinturas de Robert Ryman y Ad Reinhardt. Desde 1960 a 1967, viví con Ryman, quien nunca fue apodado entonces minimalista porque las raíces de sus pinturas blancas de finales de los años cincuenta estaban en el expresionismo abstracto; fue «descubierto» alrededor de 1967 con el advenimiento del más confuso «arte procesual» y fue incluido en una cantidad sorprendente de exposiciones de «arte conceptual», aunque el término resulte realmente inapropiado para alguien con su obsesión por la pintura y la superficie, la luz y el espacio. Estuvimos viviendo en la avenida A y en la D, y más tarde en el Bowery. Sol LeWitt era muy amigo nuestro y mi influencia intelectual más importante del momento (habíamos trabajado juntos en el Museum of Modern Art a finales de los años cincuenta: Ryman era vigilante, LeWitt atendía el mostrador por la noche y yo era auxiliar en la biblioteca).

En el Bowery se formó una comunidad artística que incluía a LeWitt, Ray Donarski, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold, Frank Lincoln Viner, Tom Doyle y Eva Hesse. Mi propia historia del arte conceptual está especialmente entrelazada con esa comunidad de estudio, y con las obras y escritos de LeWitt; a través de él, hacia 1965 ó 1966, conocí o vi la obra de Dan Graham, Robert Smithson, Hanne Darboven, Art & Language, Hilla y Bernd Becher, Joseph Kosuth y Mel Bochner.

En torno a los años 1964 y 1965, Kynaston McShine y yo habíamos empezado a trabajar en el Museum of Modern Art en lo que se convirtió en la exposición «Primary Structures» (Estructuras primarias) en el Jewish Museum (1966), de la que él fue comisario. También en ese año escribí yo el catálogo para la retrospectiva en el Jewish Museum de Ad Reinhardt, el reacio héroe de una rama de lo que sería el arte conceptual. La vitrina del Museum of Normal Art de Joseph Kosuth estaba «dedicada» a él. Por esa misma época conocí a Carl André, cuyos poéticos rodeos en torno al arte-como-arte le convirtieron a su pesar en una parte incómoda de la comunidad conceptual; nunca le gustaron ni simpatizó con sus resultados, aunque frecuentaba a los artistas. Donald Judd era también una figura poderosa, un artista y escritor de una franqueza cate-

górica al que muchos artistas jóvenes tomaban como modelo. Y Robert Morris, elusivo y prácticamente carente de estilo, era el padre de muchos de los que pronto serían los conceptos «seminales».

En 1967, escribí, junto con John Chandler, el artículo «The Dematerialization of Art» («La desmaterialización del arte»), que se publicó en la revista *Art International*, en el número de febrero de 1968. Allí consideramos el «arte ultraconceptual» como algo que emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción. A finales de 1967 fui a Vancouver y encontré que Iain e Ingrid (entonces Elaine) Baxter (la N. E. Thing Co.) y otros estaban desconectados aunque en una onda totalmente similar a la de muchos de mis amigos de Nueva York. Este y otros encuentros posteriores en Europa confirmaron mi creencia de que ciertas ideas «flotaban en el aire», de que —tal como describí entonces el fenómeno— «la aparición espontánea de obras similares totalmente desconocidas por los artistas puede explicarse sólo como una energía generada a partir de fuentes conocidas [comunes] y a partir del arte sin ninguna relación con ellos contra el que estaban reaccionando en común todos los artistas “conceptuales” en potencia».

El tema de las fuentes se ha convertido desde aquellos tiempos en un tema espinoso. Marcel Duchamp era la fuente más evidente en la historia del arte, pero de hecho la mayoría de artistas no encontraban tan interesante su obra. La excepción más obvia, quizás, era la de los artistas europeos ligados al grupo Fluxus; hacia 1960, Henry Flynt inventó el término «arte concepto», pero pocos de los artistas con los que yo me relacionaba lo sabían y, en cualquier caso, se trataba de un tipo de «concepto» diferente, menos formal, menos enraizado en la subversión de las convenciones del mundo artístico y del arte-como-mercancía. Como críticos responsables debemos mencionar a Duchamp como precedente, pero el nuevo arte en Nueva York vino de fuentes más cercanas: entre otras, los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y Robert Morris y los inexpresivos libros de fotos de Ed Ruscha. No obstante, la «reivindicación» duchampiana era una estrategia ocasional: la N. E. Thing Co. clasificó su obra en ACT (*Aesthetically Claimed Things*: Objetos Declarados Estéticos) y ART (*Aesthetically Rejected Things*: Objetos Declarados Antiestéticos); Robert Huot, Marjorie Strider y Stephen Kaltenbach realizaron todas obras que consistían en «seleccionar» objetos de la vida real de la ciudad que fueran similares a arte.

En cuanto a mi propia experiencia, la segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación. En Latinoamérica yo estaba tratando de organizar una «exposición transportable en la maleta» de arte desmaterializado que sería llevada de un país a otro por los «artistas de la idea» con billetes de avión gratuitos. Cuando volví a Nueva York, conocí a Seth Siegelaub, que había comenzado a reinventar el papel del

«marchante de arte» como un distribuidor extraordinario a través de su trabajo con Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry y Joseph Kosuth. La estrategia de Siegelau de evitar el mundo del arte con exposiciones que tenían lugar fuera de las galerías y/o fuera de Nueva York, y/o que se reunían en publicaciones que eran arte en sí, no únicamente publicaciones *sobre* arte, encajó con mis propias ideas de un arte desmaterializado liberado del *status* de mercancía artística. Siegelau, un hombre práctico, no cargado en ese momento con la adición a una ideología o a una estética, fue directo e hizo lo que debía hacerse para crear modelos internacionales de redes de arte alternativas.

A mi vuelta de Latinoamérica se me pidió que fuera la comisaria, junto con el pintor Robert Huot y el organizador político Ron Wolin, de una exposición de obras importantes de arte minimal contra la guerra de Vietnam, a beneficio de la movilización estudiantil y de la inauguración del nuevo espacio de la galería Paula Cooper en Prince Street (en ella se incluía el primer dibujo público de pared de LeWitt). En enero de 1969, se formó la Art Workers Coalition (AWC) (Coalición de Trabajadores Artísticos), sobre una plataforma por los derechos de los artistas que pronto se amplió con la oposición a la guerra de Vietnam (también el antirracismo y el antisexismo se añadieron pronto al programa contra la guerra). La AWC proporcionó un marco y una forma de relación organizada para los artistas que estaban mezclando arte y política que atrajo a un cierto número de «artistas conceptuales». Kosuth diseñó una tarjeta falsa de miembro del Museum of Modern Art —uno de nuestros mayores objetivos— con las siglas AWC estampadas en tinta roja. André era un marxista permanente. Smithson, Judd y Richard Serra eran escépticos, presencias no participativas. El Guerrilla Art Action Group (GAAG), que entonces consistía en Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson y Silvianna, era una fuerza importante en el «comité de acción» de la AWC, pero mantenía su propia identidad. Aunque sus cartas casi dadaístas al presidente Nixon («Eat What You Kill», «Come lo que matas») y a otros líderes mundiales respondían al espíritu del «movimiento conceptual» en general, el estilo de sus *performances* y sus conexiones con Europa a través de Fluxus y el arte de la destrucción le separaban de la corriente conceptual principal más tranquila, orientada hacia el arte minimal.

El arte conceptual no es tanto un movimiento u orientación artística como una postura o visión del mundo, un punto de convergencia de la actividad.— Ken Friedman, antiguo líder de Fluxus West, San Diego, 1971.

Así pues, el «arte conceptual» —o al menos la rama del mismo en la que yo estaba implicada— era en gran medida un producto, o un compañero de viaje, del fermento político de la época, aunque ese espíritu llegara con retraso al mundo del arte (por aquel entonces, un pequeño grupo de artistas, que incluía a Rudolph Baranik, Leon Golub, Nancy Spero y Judd, llevaba algunos años or-

ganizándose contra la guerra; incluso antes, Reinhardt había hecho declaraciones y se había manifestado contra la intervención en Vietnam, pero su actitud era que el arte era una cosa y la política, otra y que, cuando los artistas eran activistas, estaban actuando como ciudadanos artistas más que como árbitros estéticos). Las estrategias con las que planeábamos puerilmente derrocar al *establishment* cultural reflejaban las del movimiento político más amplio, pero la imaginería visual antibélica más efectiva de la época vino de fuera del mundo artístico, de la cultura popular/política.

Para mí, el arte conceptual ofrecía un puente entre lo verbal y lo visual (yo estaba entonces escribiendo «ficción» abstracta, conceptual; en cierto sentido estaba tratando de alternar «párrafos» verbales y pictóricos en una narración; nadie lo pilló). Aunque había pasado unos pocos años publicando sólo ensayos de crítica de arte, en 1967 era muy consciente de las limitaciones del género. Nunca me gustó el término «crítico». Al haber aprendido todo lo que sabía sobre arte en los talleres de los artistas, me identificaba con ellos y nunca me vi como su adversaria. El arte conceptual, con su transformación del taller en un centro de estudio, acercó el propio arte a mis actividades. Era una etapa en la que me veía a mí misma como una escritora-colaboradora de los artistas, y de vez en cuando ellos me invitaban a jugar ese papel. Razoné que si arte podía ser cualquier cosa que el artista eligiera hacer, la crítica de arte podía también ser lo que el escritor quisiera. Cuando se me acusó de convertirme en artista, repliqué que estaba haciendo únicamente crítica, a pesar de que ésta tomara formas inesperadas. Organicé mi primera exposición, «Eccentric Abstraction» (Abstracción excéntrica), en la galería Fischbach en 1966, cuando no era frecuente que los críticos fueran comisarios de exposiciones, y también lo consideré simplemente como otra forma de «crítica» de arte (en el punto culminante de mi fase híbrida conceptualmente, Kynaston McShine me pidió que escribiera un texto para el catálogo de Duchamp del Museum of Modern Art; lo construí con *ready-mades* elegidos del diccionario por un «sistema de azar» y, para mi sorpresa, lo utilizaron).

También apliqué el principio de libertad conceptual a la organización de una serie de cuatro exposiciones que comenzó en 1969 en el Seattle Art Museum. Junto a obras más orientadas hacia la idea, se incluían piezas murales, *earthworks* y esculturas. En estas muestras se incorporaron tres aspectos (o influencias) del arte conceptual: los títulos (por ejemplo, «557.087», en Seattle) correspondían al número de habitantes de cada ciudad en ese momento; los catálogos eran paquetes de fichas dispuestas al azar; por último, con un equipo de ayudantes, ejecuté yo misma (o traté de hacerlo) la mayor parte de las obras exteriores, según las instrucciones de los artistas. Esto vino más determinado por las limitaciones económicas que por la teoría; no nos podíamos permitir los billetes de avión para los artistas.

Cuando la exposición fue a Vancouver, adquirió un nuevo título («955.000»), se añadieron fichas, una bibliografía y muchas obras nuevas que se instalaron

por toda la ciudad y en dos espacios interiores (la Vancouver Art Gallery y el Sindicato de Estudiantes de la University of British Columbia). Mis textos de las fichas del catálogo incluían aforismos, listas y citas, y las propias fichas estaban mezcladas, sin seguir orden alguno, con las de los artistas. La idea era que el lector/a pudiera descartar lo que no le pareciera interesante. Una de mis fichas decía:

(Con frecuencia, el arte que se reprime deliberadamente se asemeja a ruinas, neolíticas más que de monumentos clásicos, amalgamas de pasado y futuro, restos de algo «más», vestigios de alguna empresa desconocida. El fantasma del contenido sigue planeando sobre el arte más obstinadamente abstracto. Cuanto más abierta y ambigua es la experiencia que se ofrece, más forzado se ve el espectador a depender de sus propias percepciones.

La tercera versión, en 1970, era una exposición más estrictamente conceptual y transportable que tuvo su origen en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires con el título «2.972.453». Incluía solamente artistas que no habían estado presentes en las dos versiones anteriores, entre los cuales se hallaban Siah Armajani, Stanley Brouwn, Gilbert & George y Victor Burgin. La cuarta versión, en 1973, fue «ca. 7.500», una muestra internacional de arte conceptual realizado por mujeres que comenzó en el California Institute of Arts de Valencia (California) y viajó a siete lugares, finalizando en Londres. Incluía a Renate Altenrath, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Jacki Apple, Alice Aycock, Jennifer Bartlett, Hanne Darboven, Agnes Denes, Doree Dunlap, Nancy Holt, Poppy Johnson, Nancy Kitchel, Christine Kozlov, Suzanne Kuffler, Pat Lasch, Bernardette Mayer, Christiane Möbus, Rita Myers, Renee Nahum, la N.E. Thing Co., Ulrike Nolden, Adrian Piper, Judith Stein, Athena Tacha, Mierle Laderman Ukeles y Martha Wilson. Como ya dije en la época en una ficha del catálogo, incluyo aquí esta lista de nombres «como una airada réplica por mi parte a los que dicen que “no hay mujeres que hagan arte conceptual”; que conste que hay muchísimas más que podrían nombrarse aquí».

El carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (vídeo, *performance*, fotografía, narraciones, textos, acciones) animó a las mujeres a participar, a entrar a través de esa grieta abierta en los muros del mundo del arte. Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual aparecieron nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, la apariencia y el disfraz, cuestiones sobre la belleza y el cuerpo; se centró la atención en la fragmentación, las relaciones, la autobiografía, la *performance*, la vida cotidiana y, por supuesto, en la política feminista. El papel de las mujeres artistas y críticos de arte en el frenesí del arte conceptual de mediados de los años sesenta fue similar al de las mujeres de la izquierda, aunque en la época nos fuera desconocido. Estábamos saliendo lentamente de las cocinas y los dormitorios, apartándonos del caballete, de la artesanía, estuvieran o no los

hombres preparados para ello (y la mayoría no lo estaban). Pero dábamos la bienvenida a su cambio de actitud, aunque fuera de boquilla. Hacia 1970, gracias a la política izquierdista-liberal asumida por muchos artistas masculinos se veía más cercana la posibilidad de un cierto apoyo (sin precedentes hasta entonces) al programa feminista. Algunos hombres nos ayudaron (aunque sabían lo suficiente como para quedar fuera de la toma de decisiones) cuando el Ad Hoc Women Artists Committee (una ramificación de la AWC) lanzó su ofensiva sobre la exposición anual del Whitney. Un núcleo «anónimo» del grupo de mujeres falsificó un anuncio de prensa del Whitney en el que se afirmaba que en la muestra habría un 50 por 100 de mujeres (y un 50 por 100 de ellas «no blancas»); después se hicieron invitaciones falsas para la inauguración y se colocó un generador y un proyector para mostrar diapositivas de mujeres en los muros exteriores del museo, al tiempo que se hacía una ocupación del edificio. El FBI llegó a investigar en busca de los culpables.

Una de las razones por las que conseguimos forzar al Whitney a que incluyera cuatro veces más mujeres en la exposición de escultura de ese año fue el establecimiento del Women's Art Registry, iniciado como una airada respuesta al síndrome «no-hay-mujeres-que...» (hagan escultura de gran formato, arte conceptual, arte cinético, etc., etc.). Como escritora *freelance*, yo no era tan consciente de la discriminación sexual (es difícil saber qué trabajos no consigues), pero resultaba muy fácil percibirla cuando les sucedía a las mujeres artistas, que eran prácticamente invisibles a mediados de los años sesenta, salvo pocas excepciones: Lee Bontecou, Carolee Schneemann y Jo Baer eran prácticamente las únicas de mi edad; las otras eran mayores que éstas, la segunda generación de expresionistas abstractas. Una horda genial estaba esperando en los márgenes.

En términos de arte conceptual real, la figura femenina más importante en Nueva York en los años sesenta era Lee Lozano, que había mostrado sus enormes pinturas industriales/orgánicas en la Green Gallery de Dick Bellamy, dedicada a las últimas fronteras artísticas. A finales de la década estaba haciendo unas obras conceptuales de arte-como-vida extraordinarias y excéntricas: una «pieza de huelga general», una «pieza de I Chin», una «pieza de diálogo», una «obra de hierba» y las «infoficciones». Dijo: «Busca los extremos. Allí es donde está toda la acción». Cuando comenzó el movimiento feminista, Lozano tomó la igualmente excéntrica decisión de no asociarse nunca con mujeres.

Yoko Ono, que había participado en el grupo Fluxus desde principios de los años sesenta, continuó con su obra protoconceptual independiente. En 1969, Agnes Denes comenzó su *Dialectical Triangulation: A Visual Philosophy* (*Triangulación dialéctica: una filosofía visual*), en la que empleaba arroz, árboles y *haikus* además de gráficos matemáticos. Martha Wilson, que aún era estudiante en el Nova Scotia College of Art and Design, comenzó sus análisis sobre las diferencias de género y los papeles asignados, los cuales evolucionaron hacia la *performance* y continúan hoy con sus personificaciones de Nancy Reagan, Tipper Gore y otras amigas

de las artes. Christine Kozlov, que también era muy joven, colaboraba con Joseph Kosuth en el Museum of Normal Art y en otras empresas, además de realizar su propia obra rigurosamente «de rechazo». También fueron muy influyentes las drásticas alteraciones de la danza moderna de Yvonne Rainer. En la costa oeste, Eleanor Antin persiguió la extraña vena narrativa que le conduciría a la *performance* neoteatral y a la realización de películas, especialmente con sus postales cinemáticas *100 Boots* (1971), en las que un par de botas de goma se paseaban fuera de la galería para explorar el mundo real viajando a través del correo de los Estados Unidos.

Hacia el final de la década, Adrian Piper (también muy joven entonces) había realizado una serie de obras con mapas y acciones intelectuales que exploraban conceptos filosóficos/espaciales, con ciertas reminiscencias de LeWitt y Huebner. En 1970 se había lanzado a realizar sus propias obras de identidad, totalmente originales, de la serie *Catalysis*, en la que recreaba o destruía su propia imagen/identidad en extrañas actividades públicas. El arte conceptual ha continuado siendo la base de muchas de las más importantes obras feministas posmodernas, desde Piper, Antin, Martha Rosler (que en 1970 estaba realizando obras de foto-texto en Los Ángeles), Suzanne Lacy, Susan Hiller y Mary Kelly, hasta Barbara Kruger, Jenny Holzer y Lorna Simpson, entre otras.

II. Fuera del marco

Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté sucediendo algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística.— Robert Barry, 1968

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 [...]. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.— Sol LeWitt, 1969

Estaba comenzando a sospechar que la información podía ser interesante por derecho propio y no era necesario que se visualizara como en el arte cubista, etc.— John Baldessari, 1969

Aunque el arte conceptual surgió a partir del minimalismo, sus principios básicos eran muy diferentes, pues ponía el acento en una aceptación abierta en contraste con el rechazo autosuficiente del minimalismo. Si el minimalismo expresó formalmente «menos es más», el arte conceptual trataba de decir más con menos. Representaba una apertura después del cerco minimalista a los excesos del expresionismo abstracto y el pop. Como dijo Robert Huot en una obra-cartel de 1977: «Menos es más, pero no es suficiente».

Algunos estudiosos más jóvenes del periodo me han preguntado a menudo por qué hablo del arte conceptual en términos políticos cuando, mirando hacia atrás, la mayor parte del mismo parece completamente apolítico. Una parte de la respuesta es relativa. Salvo algunas excepciones, el arte era apolítico,

pero en un mundo artístico que aún tenía por ídolo a Clement Greenberg (quien, a su vez, abominaba públicamente del arte pop y el minimal), que negaba incluso la presencia de preocupaciones políticas y ofrecía poca o nula educación o análisis políticos, los artistas conceptuales —la mayoría de los cuales eran entonces veinteañeros o treintañeros— aparecían y sonaban como radicales. Hoy día, con pocas excepciones, su arte parece tímido e inconexo en comparación con el activismo político de los años sesenta y con el arte activista de finales de los años setenta y de los ochenta, gran parte del cual tiene una orientación conceptual. Las principales excepciones fueron el GAAG y la obra de expatriado uruguayo Luis Camnitzer.

Camnitzer, con una conciencia que era casi inexistente en el mundo artístico americano, escribió en 1970 que, a pesar del hecho de que mucha gente moría de hambre en el mundo, «los artistas continúan produciendo arte de estómago lleno». Se preguntó por qué la expresión «arte colonial» tenía un sentido positivo en la historia del arte y se aplicaba sólo al pasado cuando «en realidad, también tiene lugar en el presente y es llamado con benevolencia “estilo internacional”». En la que quizás es la obra de arte conceptual de carácter político más inspirada, *Orders & Co.* (Camnitzer) envió una carta a Pacheco Areco, presidente de Uruguay en 1971, encargándole hacer cosas que no podía evitar hacer, exponiendo así al dictador a la propia dictadura: «El 5 de noviembre simulará que camina con normalidad, pero será consciente de que ese día *Orders & Co.* tomará posesión de uno de cada tres pasos de los que usted dé. No es necesario que se obsesione con esto».

Por esa misma época Hans Haacke escribió:

La información que se presenta en el lugar adecuado en el momento justo puede tener un gran poder. Puede afectar al tejido social [...]. La premisa básica es pensar en términos de sistemas: en la producción de sistemas, en descubrir y dificultar los sistemas existentes [...]. Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales².

Se podría argüir que el arte rara vez está en el lugar adecuado, pero la afirmación de Haacke mostró su agudeza cuando su exposición de sistemas del año 1971 fue cancelada por el Guggenheim Museum (también fue despedido por defenderle el conservador Edward Fry). La obra ofensiva era «social», un trabajo muy documentado sobre los grandes propietarios inmobiliarios, con quienes, al parecer, el Guggenheim compartía una intensa identificación de clase. La censura impulsó al arte de Haacke en una dirección política más acusada y su resistencia a la «cualidad museística» proporcionó finalmente un puente entre el conceptualismo, el activismo y el posmodernismo.

² Jeanne SIEGEL, «An Interview with Hans Haacke», *Arts Magazine* 45, n.º 7 (mayo de 1971), p. 21.

No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-*establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o «alternativo») que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam. «Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte [...]. Las personas que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés por la posesión. Son patrones más que coleccionistas», dije yo en 1969. Ahora eso resulta utópico...

También se estaba poniendo de manifiesto que la autoría y la propiedad estaban entrelazadas. En París, en 1967, Daniel Buren (que había realizado en 1966 sus primeras obras de bandas verticales), Olivier Mosset y Niele Toroni invitaron a algunos críticos a que presentaran o defendieran sus pinturas: «Para hablar de plagio —escribió el crítico Michel Claura— hace falta un original. En el caso de Buren, Mosset o Toroni, ¿dónde está la obra original?». En Holanda, en 1968, Jan Dibbets, que había dejado de pintar en 1967, dijo: «¿Vender mi trabajo? Vender no es parte del arte. Quizás haya gente tan idiota como para comprar lo que pueden hacer ellos mismos. Peor para ellos». Carl André comentó acerca de su alineación de pacas de heno al aire libre realizada en el Windham College (Vermont), en 1968, en el marco de otra de las empresas de Siegelau: «se deshará y desaparecerá gradualmente, pero como no estoy haciendo una escultura para venderla [...] nunca pasa a ser una propiedad». Este ataque a la idea de originalidad, al «toque del artista» y a los aspectos competitivos del estilo individual constituía un ataque a la teoría del genio, el aspecto más querido hasta entonces del arte patriarcal de la clase dirigente.

Algunos conceptualistas tomaron nota del pop (imaginería y técnicas) y del minimalismo (fabricación por las propias manos del artista) asumiendo un enfoque «industrial». Ruscha había dicho muy pronto que sus libros fotográficos de artista no estaban destinados a «albergar una colección de fotografías de arte; son datos técnicos, como la fotografía industrial». Eliminó los textos para que las fotos pudieran resultar «neutras». En el minimalismo había un culto a la «neutralidad», aplicado no únicamente a la ejecución de objetos, sino a una ferroz eliminación de la emoción y las ideas convencionales de belleza (las obras de Morris *Card File* y *Statement of Esthetic Withdrawal*, de 1963, constituyeron precedentes). En 1967, LeWitt dijo: «La idea se convierte en una máquina de hacer arte». Bochner dirigió una exposición de «dibujos preparatorios» en la School of Visual Arts, que incluyó «no-arte» junto con diagramas de arte similares a los de los negocios. André explicó su obra, basada en «partículas» de material, en términos marxistas. Dennis Oppenheim realizó dos grandes obras de tierra que trataban de (y se convirtieron en) la producción de trigo. En Alemania

Hilla y Bern Becher estaban ofreciendo un nuevo marco para la fotografía documental con sus imágenes frontales sin matices de instalaciones industriales. Y, en Inglaterra, John Latham inició el Artists Placement Group (APG), que colocaba a los artistas en lugares de trabajo del «mundo real». Bajo la superficie de todo este tipo de afirmaciones se percibía frecuentemente la necesidad de identificar el arte con el trabajo respetable y, en un nivel más superficial, con la clase trabajadora.

Otra idea relacionada con ello, diseñada también para evitar el aislamiento del arte respecto al mundo «corriente», fue la adopción de un nuevo enfoque en cuanto a estilo y autoría que condujo a una apropiación postdada. Peter Plagens, en su crítica de la exposición titulada «557.087» publicada en *Artforum*, sugirió que «la exposición tiene un estilo propio, un estilo que impregna la muestra hasta el punto de sugerir que Lucy Lippard es en realidad la artista y que su medio son los otros artistas». Naturalmente el medio del crítico lo constituye siempre el artista; los críticos son los que se apropian del original. Los artistas conceptuales siguieron a los dadaístas a su territorio. Comenzando por su idea duchampiana de «reivindicación», la apropiación en los años sesenta se hizo más política cuando artistas de todo el mundo tomaron prestada de John Heartfield la técnica clásica de hacer pósters y otras imágenes familiares para nuevos fines, a menudo satíricos (la «cartelera corregida» de finales de los años setenta extendió esta idea). La información y los sistemas se veían como juego justo en el dominio público. Otra estrategia conceptual era la apropiación de las palabras o la obra de otro artista, algunas veces de mutuo acuerdo, como una especie de colaboración. Implicaba también una actitud combativa hacia el arte como un producto individual, en sintonía con el llamamiento general de los años sesenta al acto colectivo. Barthelme tomó como *alter ego* a James Robert Strelz; con el seudónimo de Arthur R. Rose (quizás un juego de palabras múltiple sobre Rose Sélavy, Barbara Rose, Art, Autor/idad, tumescencia, etc.) se hicieron entrevistas a varios artistas; yo cité al mítico Latvian (más tarde Latviana) Greene. En 1969, el artista italiano Salvo hizo una obra de apropiación con las cartas de Leonardo da Vinci a Ludovico il Moro. En 1970, Eduardo Costa se burló de la tendencia mundial del arte a aclamar a los primeros en *A Piece That Is Essentially The Same As A Piece Made By Any Of The First Conceptual Artists, Dated Two Years Earlier Than The Original And Signed By Somebody Else* (Una obra que es esencialmente la misma que una obra realizada por cualquiera de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes que la original y firmada por otra persona).

En la obra titulada *Robert Barry Presents A Work By Ian Wilson* (Robert Barry presenta una obra de Ian Wilson), de julio de 1970, la obra era Ian Wilson, un fragmento de la elusiva «comunicación oral» que Wilson describió en cierta ocasión como «sacar el objeto o el concepto de la comunicación oral fuera de su contexto natural y ponerlo en un contexto artístico», expresándolo oralmente,

con lo que en ese punto «se convierte en una idea». En otra obra de esa serie de «presentaciones» de obras de otras, Barry secuestró tres de mis catálogos de fichas y una crítica como único contenido de su exposición de París de 1971. En un intercambio especialmente retorcido, escribí algo acerca de todas estas apropiaciones mutuas, disfrutando mucho de estas vueltas y revueltas, plagios y encuentros con la crítica, y mi texto formó parte simultáneamente de dos obras de arte, una de Douglas Huebler y otra de David Lamelas. ¿La cuestión es únicamente cómo llamar a eso?, pregunté retóricamente; ¿realmente importa? (todavía me lo pregunto y trato de difuminar lo más posible los límites entre el arte y todo lo demás). Esto es lo más cerca que llegó el arte conceptual del significativo juego dadaísta, y se trataba de hecho de cuestiones políticas que afectaron en su totalidad a la concepción de lo que el arte era y podía hacer.

La palabra originaria «imagen» no debe emplearse únicamente para significar representación (en el sentido de una cosa que se refiere a otra cosa distinta). Re-presentar se puede definir como el desplazamiento del marco referencial del espectador del espacio de los acontecimientos al de las declaraciones, o viceversa. Imaginar (como algo opuesto a hacer imágenes) no es una preocupación pictórica. La imaginación es una proyección, la exteriorización de ideas sobre la naturaleza de las cosas que vemos. Reproduce lo que inicialmente carece de producto.— Mel Bochner, 1970

Para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física. Los sistemas se colocaron sobre la vida de la misma forma que en la pintura se coloca un formato rectangular sobre lo que vemos, para enfocar. Listas, diagramas, medidas, descripciones neutrales y muchas cuentas fueron los vehículos más usuales para canalizar sus preocupaciones acerca de la repetición, la presentación de las rutinas laborales y la vida cotidiana, el positivismo filosófico y el pragmatismo. Había una fascinación por los grandes números (las series seudomatemáticas de Fibonacci de Mario Merz, la obra *One Billion Dots* de Barry de 1966, la de Kawara de 1968, *One Million Years*) y por los diccionarios, los tesauros, las bibliotecas, los aspectos mecánicos del lenguaje, las permutaciones (Le Witt y Darboven), lo regular y lo preciso (por ejemplo, *Twenty Waves In A Row* [Veinte olas durante un paseo en barca], de Ian Murray en 1971). Las listas de palabras también eran muy populares, por ejemplo, la obra de Barry de 1969 que incluía su propia «depuración» cuando progresaba —al menos en 1971— y que comenzaba: «Es completa, determinada, suficiente, individual, conocida, entera, revelada, accesible, manifiesta, activada, efectiva, dirigida, subordinada».

Se dio preferencia a la austeridad sobre el hedonismo, hasta llegar incluso a un punto de «aburrimiento» deliberado (santificado por el minimalismo como

alternativa al individualismo expresionista frenético y al pop complaciente con el público). Gran parte del arte conceptual tenía un carácter decididamente puritano, así como una fascinación por los datos seudocientíficos y la jerga burocrática neofilosófica. Un elegante precedente fue la obra de Graham, *March 31, 1966 (31 de marzo de 1966)*, que consistía en una lista de distancias que iba desde las «1.000.000.000.000.000.000.000.000'00000000 millas hasta el extremo del universo conocido», pasando por medidas celestes, geográficas, locales, de la máquina de escribir y las gafas del artista, hasta llegar a «'00000098 millas desde la córnea a la pared de la retina». La serie *Rock (Roca)* de Donald Burgy en 1968 combinaba este ímpetu con la idea de contexto y la llevó hasta un extremo casi absurdo, al documentar «una selección de aspectos físicos de una roca; su localización y sus condiciones espacio-temporales», incluyendo mapas del tiempo, microscopios, fotografías de rayos X, análisis petrográficos y espectrográficos. «La amplitud de esta información abarca en el tiempo —dijo Burgy— desde la etapa geológica hasta el momento presente, y en tamaño de la materia, de lo continental a lo atómico». En ocasiones se daba cierto ingenio, como en las manipulaciones de perspectiva de Dibbets, que consistían en mostrar formas no rectangulares como rectángulos; las realizó sobre paredes, en el suelo y, en 1968, en la televisión, mostrando un tractor haciendo surcos en la tierra que, al corregir la perspectiva, se adaptaba al marco rectangular de la pantalla de televisión.

El énfasis puesto en el proceso condujo también a las obras de arte-como-vida y de vida-como-arte, como las de Lozano, Piper, las esculturas vivientes de Gilbert & George y, especialmente, la serie de «Maintenance Art» («Arte de mantenimiento») de Mierle Laderman Ukeles, que comenzó en 1969. En 1971, mientras se censuraba la obra de Haacke sobre las inmobiliarias, Allan Kaprow publicó su influyente texto sobre «la educación del no-artista» y Christopher Cook ejecutó una gran obra de «arte-como-vida» al asumir la dirección del Institute of Contemporary Art of Boston como una obra de un año de duración. En la *performance*, la improvisación conceptualizada jugó un papel similar, como en la obra «de seguir» de Vito Acconci o en su obra *Zone* (1971), en la que trataba de mantener a un gato confinado en un espacio cuadrado marcado con cinta durante media hora, bloqueando sus movimientos sin usar las manos, sólo caminando. Las obras posteriores de Linda Montano, Lynn Hershman y Tehching Hsieh heredaron y extendieron este legado.

La comunicación (pero no la comunidad) y la distribución (pero no la accesibilidad) eran inherentes al arte conceptual. Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido. Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de las obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar ni las ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte (aunque a veces nos gustara pensar que estaban pendientes de un hilo). El contacto con un público más amplio era vago y poco desarrollado.

Sorprendentemente, en los Estados Unidos se prestó poca atención a la educación (al menos que yo sepa), especialmente dentro de las instituciones existentes o como alternativa a las mismas. En 1967, los artistas de Amsterdam Dibbets, Ger van Elk y Lucassen fundaron el International Institute for the Reeducation of Artists, que tuvo una vida corta. El modelo más influyente era Joseph Beuys, que en 1969 dijo:

Ser profesor es mi mayor obra de arte. El resto es el residuo, una prueba [...]. Los objetos ya no son importantes para mí [...]. Estoy tratando de reafirmar las ideas de arte y creatividad frente a la doctrina marxista [...]. Para mí, la formación de la idea ya es escultura.

Las estrategias verbales permitieron al arte conceptual ser político, pero no populista. La comunicación entre las personas estaba subordinada a la comunicación sobre la comunicación. «Mientras antes se tardaba años en llevar una obra a Europa o California [desde Nueva York] —dijo Seth Siegelaub— ahora se tarda lo que dura una llamada telefónica. Eso son diferencias significativas. La idea de una comunicación rápida implica que nadie posea nada.» Esto suena pintoresco en la era del fax y de Internet, pero en aquella época la adopción de la tecnología del télex por parte de la N. E. Thing Co. y de Haacke sonaba a algo que, atrevidamente, iba «más allá del arte».

En ocasiones, el contenido parecía relativamente accesible, como en las «obras de presentación» de James Collins de 1970, en las que se presentaba a dos personas totalmente desconocidas en un espacio público, se las fotografiaba estrechándose las manos y luego se les pedía que firmaran una «declaración jurada» sobre la transacción. Sin embargo, había también un componente «semiótico» en estas obras que, de hecho, las academizó: «El hecho de que el mensaje funcionara desarticuladamente desde el punto de vista cultural se empleó como un mecanismo para realinear la relación entre el receptor y el mensaje, como un constructo teórico».

La mayoría percibía la comunicación como distribución, y fue en esta área donde surgieron los deseos populistas pero sin que se llegaran a cumplir. La distribución se incluía a menudo en la propia obra. Weiner ofreció el examen más conciso y clásico sobre esta cuestión en las estipulaciones sobre la «propiedad» (o sobre cómo evitarla) que acompañaban todas sus obras:

1. El artista puede construir la obra.
2. La obra puede ser fabricada.
3. La obra no necesita ser construida.

Siendo estas tres opciones idénticas y consecuentes con la intención del artista, la decisión sobre la condición de la obra corresponde al receptor en el momento que la recibe.

Puesto que la novedad constituía el combustible que alimentaba el mercado convencional del arte, y la novedad depende de la velocidad y el cambio, los artistas conceptuales se vanagloriaban de despedir como algo pasado los molestos procesos establecidos de las exposiciones y catálogos patrocinados por los museos, empleando el *mail art* (arte postal), los libros de artista editados y publicados con rapidez y otras estrategias «modestas». En 1969 le dije a Ursula Meyer: «Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no se venderán y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Están ideando maneras de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, a pesar del síndrome de velocidad devorador con que se realiza. Esta velocidad no sólo debe tomarse en consideración, sino utilizarse [...]. El nuevo arte desmaterializado [...] proporciona un modo de sacar la estructura de poder fuera de Nueva York y extenderla hasta cualquier lugar donde un artista se sienta como tal en un momento dado. Gran parte del arte hoy día lo transporta el artista o va *dentro* del propio artista, en lugar de transmitirse por medio de exposiciones que circulan con retraso y descafeinadas o a través de las redes de información existentes».

La transmisión del arte puede darse de tres modos: 1) Que los artistas sepan lo que están haciendo otros artistas. 2) Que la comunidad artística sepa lo que están haciendo los artistas. 3) Que el mundo sepa lo que están haciendo los artistas [...]. Mi tarea es dárselo a conocer a las multitudes [...]. [Los medios más adecuados son] los libros y los catálogos.— Seth Siegelaub, 1969

Uno de los temas que discutíamos a finales de los años sesenta era el papel que jugaban las revistas. En una época de propuestas de proyectos, de obras de foto-texto y de libros de artista, la publicación periódica podía ser el vehículo ideal para el propio arte, en lugar de servir únicamente para la reproducción, el comentario crítico y la promoción. Recuerdo una ocasión en la que discutimos varios amigos sobre una revista parásita, cuyos «números» aparecían como tales cada mes dentro de una revista «anfitriona» distinta. La idea era dar a los lectores información de primera mano sobre arte (Kosuth, Piper y Ian Wilson publicaron obras como «anuncios» en periódicos de la época; en los años ochenta esta estrategia fue revitalizada por Haacke y el Group Material).

En 1970, Siegelaub, con el apoyo entusiasta de Peter Townsend, se hizo cargo de un número de la entonces activa revista inglesa *Studio International* y organizaron ambos una especie de exposición de revistas con seis «comisarios» (los críticos David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Hans Strelow y yo misma). Cada uno recibió ocho páginas que podía llenar cómo y con los artistas que quisiera, dejando también a éstos entera libertad. Claura eligió sólo a Buren, que llenó las páginas con sus bandas verticales en amarillo y blanco; Strelow eligió a Dibbets y a Darboven; el resto elegimos

ocho artistas, dándoles una página a cada uno. Mi «muestra» consistió en una rueda. Pedí a cada artista que proporcionara una «situación» para trabajar al artista siguiente, de modo que todas las obras formarían otra obra acumulativa, circular (por ejemplo, Weiner a Kawara: «Querido On Kawara, tengo que disculparme, pero la única situación que soy capaz de imponerte es mi deseo de que pases un buen día. Un cordial saludo, Lawrence Weiner»; Kawara contestó con un telegrama —TODAVÍA ESTOY VIVO— enviado a LeWitt, que contestó a su vez realizando una lista de 74 permutaciones de esa frase).

La descentralización y el internacionalismo eran los aspectos más importantes de las principales teorías sobre la distribución. Esto suena raro hoy día, cuando el «mundo del arte» se extiende a la mayor parte del mundo occidental (aunque lo «global» esté todavía fuera del alcance, pese a «Magiciens de la terre» y la Bienal de La Habana). En los años sesenta, no obstante, Nueva York estaba resistiendo en un aislamiento medio autoimpuesto medio autosatisfecho después de haber arrebatado a París a finales de los años cincuenta el título de capital del mundo del arte. Al mismo tiempo, las luchas políticas de los años sesenta estaban forjando nuevos lazos entre la juventud mundial (los situacionistas parisinos, aunque rara vez mencionados en la literatura artística conceptual, tenían en gran medida objetivos parecidos, aunque su forma de centrarse en los medios de comunicación y en el espectáculo era mucho más sofisticada políticamente).

La facilidad de transporte y comunicación de las formas del arte conceptual permitió a los artistas trabajar fuera de los principales centros artísticos y participar en los primeros foros de nuevas ideas. Huebler, por ejemplo, uno de los artistas más imaginativos y variados entre los primeros conceptuales, vivía en Bradford, Massachusetts. Podía transportar su obra con él cuando viajaba por el país o por el resto del mundo. Yo defendí entonces que cuando los artistas viajan —no para hacer turismo, sino para llevar fuera su obra— llevan consigo la atmósfera, el estímulo y la energía del medio en el que se realizó la obra (todavía se suponía a Nueva York como la fuente principal de esa energía): «La gente queda expuesta directamente al arte y a las ideas que hay detrás del mismo en una situación más informal y realista» (esto era antes de que las conferencias de «artistas invitados» se convirtieran en América en una institución académica; con el registro de diapositivas de artistas, que surgió del movimiento feminista, esa serie de conferencias transformaron la educación de los estudiantes de arte americanos y vaciaron de contenido la excusa de los comisarios de arte de que «ahí fuera no hay buenos artistas»). Había muchos ánimos. Con un «arte-idea» desmercantilizado, algunos de nosotros (¿o era sólo yo?) pensábamos que teníamos en nuestras manos el arma que transformaría el mundo del arte en una institución democrática.

A finales de la década se habían establecido conexiones entre los «artistas de la idea» y sus partidarios a lo largo de Estados Unidos e Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Holanda, Argentina y Canadá (especialmente Vancouver y

Halifax). Hacia 1970 se habían unido Australia (el grupo Inhibodress en Sidney) y Yugoslavia (el grupo OHO). Empezamos a ver que Europa era una tierra más fértil que los Estados Unidos para estas nuevas redes de trabajo y medios de distribución. Conforme algunos jóvenes artistas fueron invitados a Europa, otros jóvenes artistas europeos comenzaron a aparecer por Nueva York de forma independiente, haciendo contacto con sus pares, ideando «proyectos» internacionales amplios pero baratos no ligados al sistema de galerías comerciales; el francés era la lengua común, ya que pocos de ellos hablaban buen inglés. Los generosos fondos gubernamentales en Europa (y una mayor comprensión de los comisarios de exposiciones a un nivel político/intelectual), y el sistema de la Kunsthalle en Alemania, hicieron posible una mayor y más rápida experimentación. El mundo artístico neoyorquino estaba tan pagado de sí mismo que no necesitaba prestar mucha atención a los mosquitos que mordisqueaban sus crasos costados. El crítico británico Charles Harrison señaló que, a finales de los años sesenta, París y otras ciudades europeas estaban en la misma posición que habían estado los Estados Unidos hacia 1939: existía una estructura de galerías y museos, pero era tan aburrida e irrelevante con respecto al nuevo arte que el sentimiento de que debía evitarse era general. «Mientras tanto —dije yo— en Nueva York es tan fuerte la actual estructura de galerías-dinero-poder que será muy difícil encontrarle una alternativa».

La exposición «Information», totalmente internacional, montada por Kynaston McShine en el Museum of Modern Art en el verano de 1970 fue una excepción inesperada. Nacida de un interés por los sistemas y la teoría de la información orientados hacia el arte, y luego transformada por la ira nacional que acompañó el asunto de Kent State y Camboya, se convirtió en una exposición sobre-el-estado-del-arte diferente a todo lo que hasta el momento había intentado esa prudente y normalmente poco aventurera institución. El bello catálogo parecía un libro de artista conceptual, con sus textos informales «escritos a máquina» y su extravagante surtido de imágenes no artísticas que iban desde la antropología a la informática, junto con un índice interdisciplinario y ecléctico. Yo aparezco en el índice con los artistas debido al extraño texto de crítica con el que contribuí (desde España, donde estaba escribiendo una novela profundamente influida por el arte conceptual), y en otro lugar aparezco como «crítico de arte» (así, entre comillas). Muchos de los artistas hubieran preferido también las comillas, como un medio de distanciarse de los roles previsibles. Otra novedad en la época: entre las obras expuestas había películas, vídeos, libros y el *Dial-A-Poem* de John Giorno. La contribución de Adrian Piper consistió en una serie de cuadernos llenos de páginas en blanco en los que

se pide a los espectadores que indiquen escribiendo, pintando o de cualquier otra forma la respuesta que les sugiera esta situación (esta frase, el cuaderno en blanco y el bolígrafo, el contexto del museo, cómo se encuentra en este momento, etc.).

III. El encanto de la vida misma

En sus obras más imaginativas, tiene el misterio y el encanto de la vida misma. Es el pensamiento del arte lo que falta.— Amy Goldin acerca del arte conceptual, 1969

Inevitablemente, frente a todas esas páginas fotocopiadas o escritas a máquina, fotografías borrosas y gestos radicales (a veces ridículos o pretenciosos) surgió la cuestión del arte conceptual como «no arte», «no-arte» y «anti-arte». Frederick Barthelme (quien más tarde abandonaría sus pendencieras incursiones en las artes «visuales» para convertirse en un conocido novelista) rechazó la idea de [arte] negándose a pronunciar la palabra:

No estoy de acuerdo con la idea de que por poner algo en un contexto de uno admita estar haciendo [...]. No me gusta la palabra. No me gusta el cuerpo de trabajo definido por la palabra. Lo que me gusta es la idea de producción. Produzco con el fin de pasar el tiempo.

La cuestión era a veces saber quién era el artista y hasta qué punto el arte es un estilo. El fallecido artista australiano Ian Burn, uno de los primeros miembros de *Art & Language*, expresó la posición anti-estilo de muchos de los artistas conceptuales cuando dijo en 1968: «La presentación es un problema porque puede convertirse fácilmente en una forma en sí misma, y esto puede inducir a error. Siempre optaré por el formato más neutro, que no dificulte la información o la distorsione».

Hay algo sobre el vacío y la vacuidad que me interesa mucho. Creo que no puedo eliminarlo de mi sistema. El simple vacío. La nada me parece lo más potente en el mundo.— Robert Barry, 1968

Una de las soluciones sugeridas fue hacer tabla rasa. En 1970, John Baldessari quemó todo su arte fechado desde mayo de 1953 a marzo de 1966, permitiéndose así empezar de nuevo. Kozlov mostró una cinta de película vacía y rechazó su forma de arte, conceptualizando obras y luego rechazándolas, liberándose a sí misma de la ejecución aunque permanecía siendo una artista. En Inglaterra, Keith Arnatt tituló una obra *Is It Possible For Me To Do Nothing As My Contribution To This Exhibition?* (¿Podría no hacer nada como mi contribución a esta exposición?) y reflexionó sobre «el arte como acto de omisión». En Australia, Peter Kennedy realizó una obra de diez minutos en la que trasladaba unos vendajes desde un micrófono a una cámara, creando una transición muda por partida doble entre el silencio y la invisibilidad.

En 1969 organicé una exposición en la galería Paula Cooper, a beneficio de la Art Workers Coalition, en la que los síntomas de la desmaterialización habían

avanzado bastante: una habitación (aparentemente) «vacía» contenía *Air Currents* (*Corrientes de aire*), una obra de Haacke consistente en un pequeño abanico; la obra invisible *Magnetic Field* (*Campo magnético*), de Barry; *Minute Pit In The Wall From One Air-Rifle Shot* (*Pequeño agujero en la pared procedente de un disparo de carabina de aire comprimido*), de Weiner; la «comunicación oral», de Wilson; un «secreto» de Kaltenbach; un pequeño punto de luz pintado en la pared de Richard Artschwager; las «sombras existentes» de Huot y una frágil obra de cable en el suelo de André. En contraste, la sala más pequeña de la galería estaba atestada de material impreso, fotografías, textos, fotocopias, y de otro tipo de cosas.

Éste fue un planteamiento relativamente conservador. Barry rechazó los espacios cerrados claustrofóbicos del sistema de galerías cerrando la galería para una de sus exposiciones. Buren selló la entrada de una galería en Milán con sus características telas de bandas blancas y de otro color, «abriendo» y «clausurando» a la vez la muestra. En Argentina, Graciela Carnevale dio la bienvenida a los asistentes a una inauguración de una habitación completamente vacía; la puerta se cerró herméticamente sin que lo supieran: «La obra trataba del cierre de los accesos y de las salidas y de las reacciones imprevistas de los visitantes. Después de más de una hora, los “prisioneros” rompieron el cristal de una ventana y “escaparon”».

De hecho, esos intentos de escapada los estaban haciendo más los artistas que el público. En este caso el público fue forzado a representar los deseos de la artista, a romper el sistema. Gran parte de esta discusión tenía que ver con los límites, con los límites impuestos por los contextos y definiciones artísticos convencionales y con aquellos otros elegidos por los artistas para llamar la atención sobre las líneas nuevas y autónomas que estaban dibujando. «Todo arte legítimo trata de los límites —dijo Smithson—; el arte fraudulento siente que no tiene límites». Algunos, como Huebler y Oppenheim, se centraron en la redistribución del emplazamiento o lugar, aunque normalmente predominaron las nociones más abstractas de espacio y contexto sobre la de lugar específico.

La obra más acertada surgida del síndrome minimalista se rechazó a sí misma, permitiendo al espectador una confrontación cara a cara con el puro límite o confín. Este desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la contribución más importante del arte minimalista.— Dennis Oppenheim, 1969

Huebler «desmaterializó» el lugar (o el espacio) en sus numerosas obras de mapas, las cuales, en la quintaesencia del conceptualismo, hacían caso omiso de las limitaciones de tiempo y espacio, y también en otras obras, como una de 1970 que consistía en una línea vertical dibujada en una hoja de papel con la siguiente frase debajo: «la línea de arriba está rotando sobre su eje a la velocidad de una revolución al día». Bochner, que realizó una serie de obras en las que delineaba in-

teriores arquitectónicos, escribió ese mismo año: «Un supuesto fundamental en gran parte del arte de los últimos tiempos era que las cosas tienen propiedades estables, es decir, límites [...]. Los límites, sin embargo, son sólo una invención de nuestro deseo de detectarlos». En 1969, con motivo de la exposición «557.087» de Seattle, Baldessari, aplicando la idea de los límites a un contexto social, realizó, junto con George Nicolaidis, una obra de marcar el «límite del gueto», la cual, aunque concebida como un mecanismo para despertar nuestra conciencia, hoy probablemente se percibiría como racista: consistió en fijar pequeñas etiquetas de color negro y plateado a los postes telegráficos y señales urbanas a lo largo de los límites de una barriada afroamericana.

Estoy empezando a creer que una de las últimas fronteras que quedan para hacer gestos radicales es la imaginación.— David Wojnarowicz, 1989³

Incluso en 1969, cuando nos imaginábamos que rodarían nuestras cabezas, yo sospeché que «el mundo del arte probablemente será capaz de absorber el arte conceptual como otro “movimiento” y no prestarle mucha atención; el *establishment* del arte depende tanto de los objetos que se pueden comprar y vender que no espero que haga mucho en favor de un arte que se opone a los sistemas imperantes» (esto sigue siendo válido en la actualidad: el arte que es demasiado específico, el que llama a las cosas por su nombre, el que trata de política, un lugar o cualquier otra cosa, no es comercializable hasta que se abstrae, se generaliza, se difumina). En 1973 yo escribía con cierta desilusión en el «Post-scriptum» de *Six Years*: «Las esperanzas de que el “arte conceptual” fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque “progresivo” de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. En 1969 parecía [...] que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del *status* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y, lo que es más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto [...], el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista».

³ David WOJNAROWICZ, «Post Cards from America: X-Rays from Hell», *Witnesses: Against Our Vanishing*, catálogo de la exposición, Nueva York, Artists Space, 1989, p. 10.

No obstante, visto desde más lejos, también parece claro que los artistas conceptuales crearon un modelo que sigue siendo lo suficientemente flexible como para ser útil hoy día, totalmente apartado de las maneras pomposas y frívolas con que se ha usado a veces en el contexto artístico. De la década de 1966 a 1975 surgió una multitud de galerías (siendo 55 Mercer y A.I.R. las notables supervivientes), una marea de libros de artista (que llevaron a la formación en 1976 de Printed Matter y del Franklin Furnace Archive), otra organización activista de artistas, conducida por antiguos artistas conceptuales (Artists Meeting for Cultural Change) después de que la AWC se desvaneciera con la guerra de Vietnam, y una red internacional de vídeo y de *performance*. Las obras activistas y las ecológicas o de lugar específico que comenzaron en los años sesenta en proyectos relacionados con el conceptualismo se han revitalizado en los años ochenta y noventa; la calumniada Whitney Biennial de 1993 presentó un arte más o menos «político» que hacía pensar en sus fuentes conceptuales; y las activistas feministas como las Guerrilla Girls y la Women's Action Coalition (WAC) renovaron también las preocupaciones de los años sesenta y principios de los setenta sobre la representación de las mujeres en los medios de comunicación, la vida cotidiana y el reparto de papeles o sexismo.

Quizas lo más importante es que los artistas conceptuales indicaron que el «arte» más emocionante podría estar aún dentro de las energías sociales sin que se haya reconocido como arte. El proceso de ampliar los límites no acabó con el arte conceptual: esas energías están todavía ahí fuera, esperando que los artistas se conecten a ellas, como un combustible en potencia para la ampliación del sentido del «arte». La escapada fue temporal. El arte volvió a ser atrapado y enviado a su celda de oro, pero la libertad condicional es siempre una posibilidad.

Para Sol

«Discutir sobre lo que uno está *haciendo* en lugar de sobre la obra de arte que resulta de ello, intentar desenmarañar los lazos de la actividad creativa es, en muchos sentidos, un problema de comportamiento. Entraña la fusión del arte, la ciencia y la personalidad. Nos lleva a considerar nuestra relación completa con una obra de arte, en la que la que unos movimientos físicos pueden conducir a unos movimientos conceptuales, en los que el Comportamiento se refiere a la Idea [...]. “Un organismo es más eficaz cuando conoce su orden interno.”»

—Roy Ascott, «The Construction of Change»,
Cambridge Opinion 37 (enero de 1964)

NOTA DE LA AUTORA

(1973) *Seis años...* consiste básicamente en una bibliografía y una lista de acontecimientos dispuestos cronológicamente. Cada uno de los años comienza con una lista de los *libros* publicados entonces y unos cuantos acontecimientos generales, de los que a veces no se especifica el mes. A la lista de libros sigue un desglose mensual de publicaciones periódicas, exposiciones, catálogos con obras incluidas en los mismos, coloquios, artículos, entrevistas y obras de artistas individuales (por orden alfabético); por último, artículos y acontecimientos generales. Por lo general, se sigue ese orden en la disposición.

Toda la información referente a hechos (bibliográfica, cronológica y general) figura en negrita, el material antológico (extractos, frases, obras de arte, coloquios) en redonda y los comentarios de la editora en cursiva.

Se han empleado las siguientes abreviaturas: CAYC (Centro de Arte y Comunicación), *APB* (*Art and Project Bulletin*), *Arts* (*Arts Magazine*), NETco. (N. E. Thing Co.), NSCAD (Nova Scotia College of Art and Design), MOMA (Museum of Modern Art) y (Rep.) (reproducido).

★ ★ ★

(1996) Cuando en 1972-1973 recopilé *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico* [...], lo describí, en el título de casi 100 palabras, como «[...] centrado en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias a áreas de denominación tan vaga como arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual [...]». El manuscrito original tenía al menos el doble de extensión que lo se publicó al final (lo que sobró se encuentra en los Archives of American Art), pero incluso con la longitud con que se publicó estaba convencida de que nadie se lo leería jamás entero. Cuando apareció me sorprendió oír que algunos espíritus excéntricos eran incapaces de dejarlo y que mucha gente luchaba por acabárselo, insistiendo en la historia escondida que yo pensé que iba a ser un secreto involuntario. El libro se agotó durante casi una década y se convirtió, irónicamente, en una pieza rara de coleccionista, en paralelo con el destino seguido por el arte que se exponía en el mismo.

Estoy encantada de que Charlene Woodcock, la editora de la University of California Press, acudiera a mí para ayudarla a reeditar *Seis años*. Mi renuencia al principio se de-

bía a la pereza, al cansancio de escarbar en el pasado (lo cual se ha convertido, inexplicablemente, en algo fascinante para demasiados licenciados, por muy gratificante que pueda resultar) y por la presión del trabajo actual, que siempre me interesa mucho más. Sin embargo, me sorprende constantemente la frecuencia con que mi trabajo actual —ya sea acerca del feminismo, la fotografía, el arte público o el arte contemporáneo americano— me hace pensar en acontecimientos pasados del arte conceptual. Se trató de un filón mucho más rico de lo que cualquiera de nosotros pudiera haber imaginado en la época. Mirando hacia atrás, a través de este libro, siempre me resulta sorprendente la densidad y la diversidad del género (o géneros).

PREFACIO

Puesto que este libro no trata de un «movimiento», sino de una amplia gama de fenómenos a lo largo de un determinado periodo de tiempo, no existe una razón precisa para justificar ciertas inclusiones y exclusiones a no ser los prejuicios personales y un método idiosincrásico de establecer categorías que tendría poco sentido para otra persona. Planeé este libro para exponer la caótica maraña de ideas que flotaban en el aire, tanto en América como en otros países, entre los años 1966 y 1971. Aunque estas ideas tienen más o menos que ver con lo que llamé en cierta ocasión la «desmaterialización» del objeto artístico, la forma del libro, más que imponer un orden, trata de reflejar intencionadamente el caos. Desde que escribí por vez primera sobre el tema, en 1967, se me ha puntualizado a menudo que desmaterialización es un término impreciso, que un trozo de papel o una fotografía son objetos, o algo tan «material» como una tonelada de plomo. Concedido. Pero, a falta de un término mejor, me he continuado refiriendo a un proceso de desmaterialización, o a una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo). imp.

La «abstracción excéntrica», «anti-forma», «arte procesual», «anti-ilusionismo» o lo que sea surgió en parte como una reacción contra la geometría industrializada y la gran densidad de la mayor parte del arte minimalista. Pero el minimalista era en sí un arte antiformalista por su enfoque no relacional, su insistencia en la neutralización de la «composición» y en otras distinciones jerárquicas. La premisa de Sol LeWitt de que el concepto o la idea era más importante que los resultados visuales del sistema que generaba el objeto socavó el formalismo al insistir en una vuelta al contexto. Sus exhaustivas permutaciones volvieron a introducir el azar dentro de un arte sistemático, una idea que ha investigado con éxito en sus dibujos seriales, los cuales se ejecutan directamente sobre la pared según instrucciones muy específicas que permiten una infinita generalización o variedad. Otros artistas se preocupaban más de dejar que fueran los materiales, más que los sistemas, los que determinaran la forma de su obra, lo que se reflejó en la cantidad de «montones» temporales de materiales imp.

que aparecieron por todas partes alrededor de 1968 (los realizaron, entre otros, André, Baxter, Beuys, Bollinger, Ferrer, Kaltenbach, Long, Louw, Morris, Nauman, Oppenheim, Saret, Serra, Smithson). Esta premisa se aplicó pronto a materiales tan efímeros como el propio tiempo, el espacio, los sistemas no visuales, las situaciones, la experiencia no registrada, las ideas no expresadas, etcétera.

IMP Tal aproximación a los materiales físicos condujo directamente a tratar de manera similar los procesos de percepción, de comportamiento y de pensamiento *per se*. En este caso, el método más efectivo ha sido a menudo la insistencia o la superposición de un contexto artístico, un marco de trabajo artístico o, simplemente, una conciencia artística —o sea, la imposición de un modelo o sustancia extraña— sobre situaciones o información existentes (por ejemplo, Barry, Dibbets, Huebler, Oppenheim, Smithson, Weiner y otros). La suma de insistencias, más que la delineación de una forma independiente, fue lo que les apartó del énfasis en el objeto para remarcar la experiencia directa («efimerización» es el término con que Buckminster Fuller denomina «el diseño de la estrategia científica de hacer aún más con menos por unidad de energía, espacio y tiempo»). La fragmentación está más cerca de la comunicación directa que el tradicional enfoque unificado en el que se introducen superfluas transiciones literarias. La propia crítica de arte tiende a obstruir estos procesos directos de reacción con información irrelevante, mientras que la concisión y aislamiento de gran parte del arte que reproducimos aquí fuerza a hacer saltos mentales; éstos, a su vez, facilitan un aumento de la conciencia acerca de los fenómenos sensoriales y visuales.

Me gustaría que en este libro quedara reflejado ese gradual desinterés por las preocupaciones esculturales así que, conforme avanza el libro, me he ido concentrando cada vez más, deliberadamente, en obras fotográficas y textuales. Naturalmente, esto no quiere decir que no haya muchos artistas, cuyo trabajo me interesa enormemente, que han continuado haciendo escultura o pintando, sino únicamente que los fenómenos examinados en este libro tienden a evitar esas soluciones. Espero que la tendencia antiindividualista de su forma (no se puede seguir la contribución o desarrollo secuencial de cada artista si no es con la ayuda del índice) subraye la falta de coordinación temporal, la variedad, la fragmentación y las interrelaciones por encima de todo. De hecho, algunas de las obras las he incluido en el libro por ilustrar las conexiones o, incluso, la explotación de otras obras más fuertes, o la repetición de ideas consideradas desde muchos puntos de vista, o hasta qué punto pueden llevarse algunas ideas antes de agotarse o de convertirse en algo completamente absurdo. En cualquier caso, disfruto con la perspectiva de forzar al lector a hacerse su propia idea después de enfrentarse a una masa de información tan curiosa.

He omitido el arte protoconceptual bajo el disfraz de «arte concepto» del grupo Fluxus, las *performances* y obras de cuerpo del grupo japonés Gutai, los

happenings, la poesía concreta, la mayoría de obras y *performances* callejeras, e incluso manifestaciones tan impresionantemente excéntricas como el empleo del correo por parte de Ray Johnson o los lienzos de referencias exóticas de Arakawa. En parte por razones de espacio y en parte porque, tal como son de confusas estas cuestiones, hubieran sido inmanejables si no se hubiera mantenido cierta similitud de intención estética. Este libro no trata de *todo* el arte desmaterializado y el punto de vista es más fenomenológico que histórico. Estoy bastante segura cuando digo, como he dicho de algunas exposiciones que he organizado, que nadie excepto yo (y mis editores) leerá el libro entero.

Puesto que *Seis años* trata de ideas cambiantes a lo largo de un periodo de tiempo, parece justo que yo muestre la misma falta de capacidad para enjuiciar aquello sobre lo que los propios artistas tenían sus reservas cuando pedí permiso para usar antiguas afirmaciones u obras. Por tanto, los extractos que se incluyen a continuación de una entrevista mía con Ursula Meter realizada en diciembre de 1969 no han sido revisados para adecuarlos a lo que ahora pienso, sino que permanecen como testimonio de lo que entonces se creía. El *Postscriptum* muestra algunas contradicciones.

★ ★ ★

LL: Gran parte de este asunto acerca del arte objetual y el no objetual sigue siendo muy confuso. La gente lo emplea como un juicio de valor. «Aún es un objeto» o «finalmente ha superado el objeto». No se trata tanto de una cuestión de cuánta materialidad tiene una obra, sino de qué está haciendo con ella el artista.

UM: Pero creo que resulta muy obvio que la preocupación por el objeto es la cuestión fundamental de lo que ha pasado en los últimos años.

LL: Probablemente es algo típico de la primera mitad del siglo XX. El que Ad Reinhardt realizara en 1960 las pinturas negras cuadradas idénticas fue un punto final muy importante por la repercusión que tuvo. Ahora pienso que la situación se ha abierto lo suficiente como para que la cuestión de ir «más allá» de algo sea menos importante. Es muy obvia la fragmentación. Hay más posibilidades para la gente de hacer lo que quiera sin tener que medirlo con el patrón greenbergiano de «avance», o con cualquier otro modelo [...]. Es extraño que Reinhardt sea la referencia de una gran parte del nuevo arte, porque estos artistas hacen arte a partir de situaciones de la vida no adulteradas y Reinhardt estaba empeñado en que el arte no debía referirse a otra cosa más que al arte mismo. Doug Huebler ve la conexión entre su obra y la de Reinhardt en el sentido de que él impone un marco artístico sobre la vida. En sentido amplio, cualquiera que hace una fotografía esta geometrizando la vida. Muchos de los artistas que ahora son llamados «conceptuales» estaban haciendo arte «minimal» en 1967-1968. Weiner y Kosuth, quizá menos Barry y Huebler, están muy implicados con el Arte, con retener una coherencia o firmeza. Trabajan en una línea direc-

ta, definida, y excluyen mucho más de lo que incluyen, lo que es, fundamentalmente, un punto de vista formal o estructural. Morris y Baxter, y Nauman, están más cerca de un punto de vista dadá-surrealista, tienen un enfoque más de aceptación que de rechazo. Siempre ha existido ese tipo de división. Solía ser la vieja dicotomía clásico-romántico, pero en el último par de años esos términos han pasado a ser bastante irrelevantes, o confusos. Barry, por ejemplo, es a la vez un artista muy clásico y muy romántico. El corte, a menudo muy sutil, está en la aceptación o el rechazo de la multiplicidad de temas no artísticos, o en el caso de Barry o Huebler, o de Weiner, que emplean situaciones inmateriales no artísticas; se trata de la imposición de un sistema cerrado en vez de uno abierto. Barry no «reivindica» todos los fenómenos psíquicos, como podría hacerlo Iain Baxter; selecciona sus obras muy estrictamente, incluso cuando no puede conocer o nombrar los fenómenos, sino sólo imponerles condiciones. Es, fundamentalmente, una cuestión de *grado* de aceptación.

UM: ¿Piensas que el arte puede finalmente funcionar en un contexto completamente distinto?

LL: Sí, pero tendrá que haber un proceso educativo inmenso para conseguir que la gente comience incluso a mirar las cosas, a no decir nada sobre el modo en que los artistas miran a las cosas [...]. Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no se venderán y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Están ideando maneras de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, a pesar del síndrome de velocidad devorador con que se realiza. Esta velocidad no sólo debe tomarse en consideración, sino utilizarse.

UM: ¿Qué piensas de la forma en que la prensa del arte se ha estado refiriendo al nuevo arte?

LL: La mayor parte no se ha referido, ni siquiera ha albergado la idea de que las ideas puedan ser arte. Apenas están empezando a darse cuenta de que tendrán que tratar en serio a este nuevo arte. Sin embargo, los artistas son más inteligentes que los escritores sobre el tema y la ausencia de comentarios críticos no se ha lamentado [...]. Si *Time* y *Newsweek* fueran un poco más precisas, serían probablemente mejores revistas de arte que la mayoría de las revistas de arte. El problema es que proporcionan información incorrecta o demasiado simplificada [...]. Si tienes respeto por el arte, resulta más importante transmitir la información sobre el mismo de forma precisa que juzgarlo. Probablemente la mejor forma de hacerlo sea a través de los artistas. Dejen a los lectores sacar sus propias conclusiones sobre los extremos a los que el artista está apuntando. De esa forma tienen que mirar también sus obras y obtener información de primera mano.

UM: ¿Crees que el impacto de lo que está sucediendo ahora —con el arte conceptual y lo que yo llamo la otra cultura— golpeará al llamado mundo del arte, a las galerías, los museos? ¿Qué cambios pronosticas?

LL: Desgraciadamente no creo que se produzcan muchos cambios inmediatamente. Pienso que, probablemente, el mundo del arte será capaz de absorber el arte conceptual como otro «movimiento» y no prestarle mucha atención. El *establishment* del arte depende tanto de los objetos que se pueden comprar y vender que no espero que haga mucho en favor de un arte que se opone a los sistemas imperantes. Cada vez que doy una conferencia y empiezo a hablar de la posibilidad de que no haya arte, o del no-arte, en el futuro, tengo que admitir que pienso que *podré* decir, de todas formas, quiénes son los artistas. Quizá surja otra cultura, una nueva red de trabajo. Ya ha quedado claro que hay muy diversas maneras de ver las cosas y de pensar sobre las cosas dentro del mundo del arte incluso tal como es en la actualidad. No se trata de algo tan claro como la tradicional dicotomía entre la *uptown* y la *downtown* en Nueva York, pero algo tiene que ver con ello.

Una de las cosas importantes del nuevo arte desmaterializado es que proporciona un modo de sacar la estructura de poder fuera de Nueva York y extenderla hasta cualquier lugar en el que un artista se sienta como tal en un momento dado. Gran parte del arte hoy día lo transporta el artista o va *dentro* del propio artista, en lugar de transmitirse por medio de exposiciones que circulan con retraso y descafeinadas o a través de las redes de información existentes como el correo, los libros, el télex, el vídeo, la radio, etc. El artista viaja mucho más, no para hacer turismo, sino para llevar fuera su obra. Nueva York es el centro debido a los estímulos que hay aquí, el diálogo entre el bar y el estudio. Incluso si llevamos las obras de arte fuera de Nueva York, incluso si los objetos viajan, ellos solos no proporcionan muchas veces el estímulo que pueden suponer en combinación con el medio. Pero cuando viaja el artista, guste o no guste, la gente queda expuesta directamente al arte y a las ideas que hay detrás del mismo en una situación más informal y realista [...]. Otra idea que se ha expresado a menudo recientemente y que me interesa mucho es la del artista que trabaja como un mecanismo sin interrupción, una sacudida, en los sistemas sociales actuales. El arte, de alguna manera, ha sido siempre eso, pero John Latham y su grupo APG en Londres, entre otros, están tratando esta cuestión más directamente.

UM: Es extraño que ahora Europa vuelva a despertar.

LL: Podría resultar más fértil para las nuevas ideas y los nuevos modos de difundir el arte que los Estados Unidos. Canadá, desde luego, lo es. Charles Harrison ha señalado que París y otras ciudades europeas están ahora en la posición en la que estaba Nueva York alrededor de 1939. Hay una estructura de galerías y museos, pero es tan aburrida e irrelevante con respecto al nuevo arte que prevalece el sentimiento de que debe evitarse, de que se pueden hacer cosas nuevas, llenar los vacíos. Mientras que en Nueva York la actual estructura de galerías-dinero-poder es tan fuerte, que será muy difícil encontrarle una alternativa viable. Los artistas que están tratando de hacer arte no objetual están

POST-SCRIPTUM

Las esperanzas de que el «arte conceptual» fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque «progresivo» de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. En 1969 (véase el «Prefacio») parecía que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero realmente, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, por un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, por un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del *status* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y lo más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto (obras fácilmente remisibles por correo, obras en catálogos y revistas, obras primarias de arte que se pueden mostrar a bajo coste y sin obstáculos en infinitos lugares al mismo tiempo), el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista.

Por otro lado, las contribuciones estéticas del «arte de la idea» han sido considerables. Un idioma documental, informativo, ha proporcionado el vehículo para las ideas artísticas que fueron obstruidas u oscurecidas por las consideraciones formales. Ha quedado de manifiesto que hay un lugar para un arte que vaya paralelo (no que reemplace ni suceda) al objeto decorativo o, lo que quizás es más importante, que establezca nuevos criterios críticos para su contemplación y vitalización (la función del grupo Art-Language y su creciente número de adeptos). Esa estrategia, si continúa desarrollándose, no puede más que tener un efecto saludable sobre el modo de examinar y desarrollar el arte en el futuro.

El arte conceptual, sin embargo, no ha derribado hasta ahora las barreras reales entre el contexto artístico y aquellas disciplinas externas —sociales, cientí-

ficas y académicas— de las que extrae sus sustento. Aunque ha sido factible para los artistas manejar conceptos técnicos en su propia imaginación, en lugar de tener que luchar con técnicas constructivas situadas más allá de sus capacidades y sus medios financieros, las interacciones entre las matemáticas y el arte, la filosofía y el arte, la literatura y el arte, la política y el arte, están todavía en un nivel muy primitivo. Hay algunas excepciones, entre ellas algunas obras de Haacke, Buren, Piper, el grupo Rosario o Huebler. Pero, en su mayoría, los artistas han estado confinados en los cuarteles artísticos, normalmente por propia elección. Hasta ahora los «artistas del comportamiento» no han mantenido diálogos que merezcan especialmente la pena con sus colegas psicólogos, y el grupo Art-Language no ha tenido una retroalimentación por parte de los filósofos del lenguaje a los que emula. El «uso artístico» de un conocimiento básico, ya aceptado y agotado, la simplificación en exceso y la falta de sofisticación en relación al trabajo llevado a cabo en otros campos suponen barreras obvias para que se dé una comunicación intredisciplinaria de ese tipo.

La ignorancia general acerca de las artes visuales, especialmente de sus bases teóricas, deplorable incluso entre la llamada clase intelectual; la bien fundada desesperanza de los artistas de llegar alguna vez a las míticas «masas» con el «arte avanzado»; la consiguiente mentalidad de gueto que predomina en el estrecho y endogámico mundo del arte, con su resentida dependencia de un pequeño grupo de marchantes, conservadores, críticos, editores y coleccionistas ligados por hilos invisibles —con demasiada frecuencia y a menudo de forma inconsciente— a la estructura de poder del «mundo real»; todos estos factores hacen poco probable que el arte conceptual vaya a estar mejor equipado para influir en el mundo de manera distinta a —o ni siquiera tanto como— sus colegas menos efímeros. Ciertamente, a pocos artistas les preocupa directamente este aspecto de su arte, ni tampoco podría preocuparles, puesto que el arte que no comienza con un objetivo estético, interno, raramente produce algo más que ilustración o polémica. Queda el hecho de que la mera supervivencia de algo que aún se llama Arte en un mundo tan intolerante con lo inútil y lo poco placentero indica que queda alguna esperanza para un tipo de conciencia de ese mundo que se imponga únicamente por criterios estéticos, independientemente de lo extrañas que puedan parecer inicialmente sus manifestaciones «visuales» a aquellos que no están familiarizados con el contexto artístico.