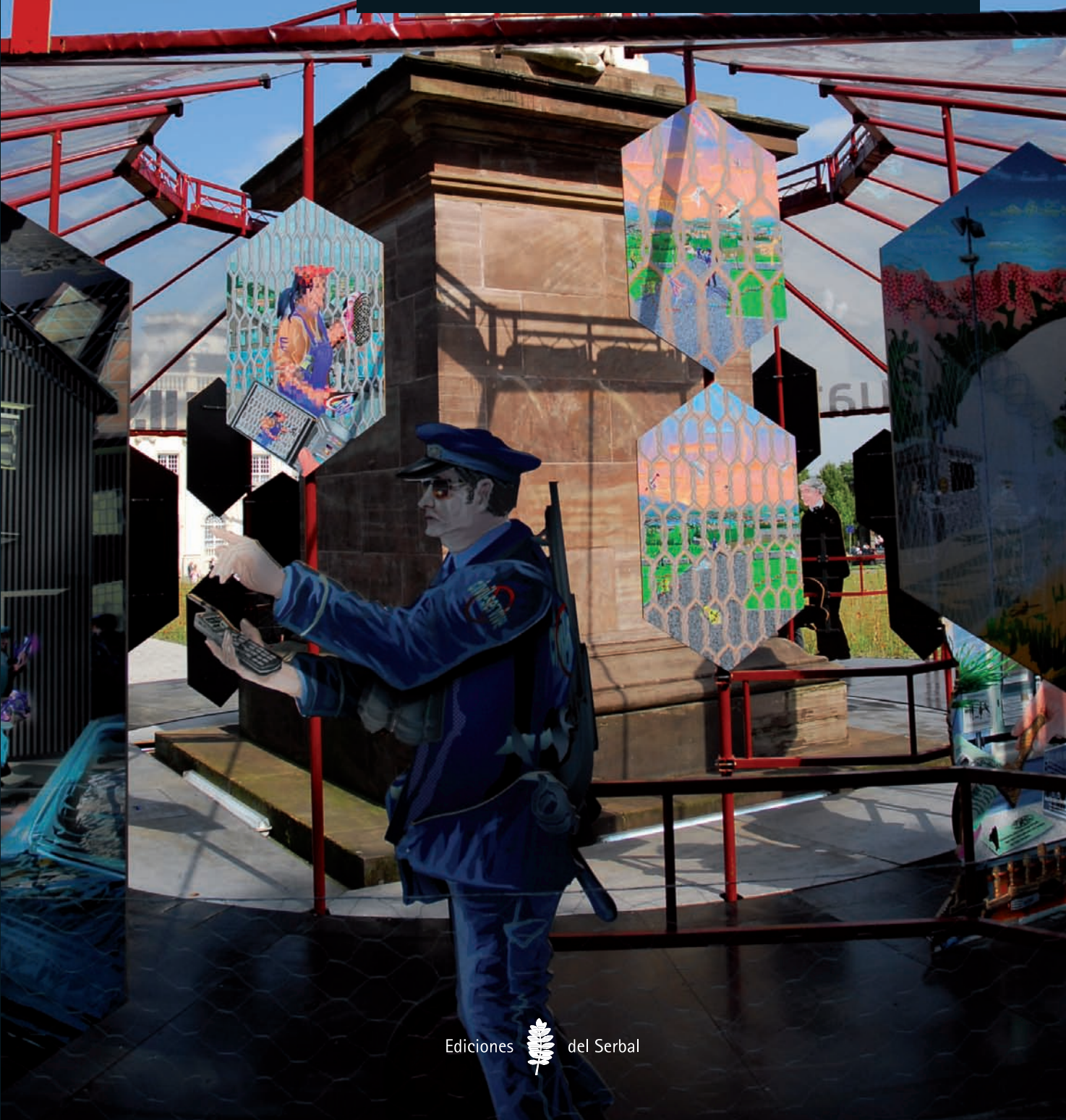


El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007

Anna Maria Guasch



El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007

El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007

Anna Maria Guasch

Ediciones  del Serbal

A Joan

Primera edició, 1997 (*1945-1995*)

Segunda edició ampliada, 2009 (*1945-2007*)

© 2009 Anna Maria Guasch

© 2009 de esta edición, Ediciones del Serbal

Francesc Tàrraga 32-34 – 08027 Barcelona

Tel.: 934 080 834 – Fax: 934 080 792

serbal@ed-serbal.es

www.ed-serbal.es

Impreso en España

Depósito legal: B-8802-2009

Impresión: Talleres Gráficos Soler

ISBN: 978-84-7628-564-0

ISBN eBook: 978-84-7628-586-2

Prefacio a la segunda edición	13
Introducción a la primera edición	15
1. El nuevo orden americano de los años cuarenta: la abstracción, el surrealismo y el biomorfismo	17
Las exposiciones	19
- Art of This Century (1942)	19
Cronología	21
Bibliografía	21
2. Las tensiones de la guerra fría: el expresionismo abstracto americano	22
Las exposiciones	25
- The School of New York (1951)	25
- American Abstract Expressionists and Imaginists (1961)	26
Cronología	27
Bibliografía	28
3. La respuesta europea: el informalismo	29
Las exposiciones	31
- Un art autre (1952)	31
- L'Art Brut (1967).	32
Cronología	34
Bibliografía	35
4. La materia y el gesto: el informalismo español	36
Las exposiciones	43
- Otro Arte (1957)	43
- El Paso (1957)	45
Cronología	46
Bibliografía	46
5. La génesis de la cultura pop : el arte pop inglés	48
Las exposiciones	49
- Parallel of Life and Art (1953)	49
- This is Tomorrow (1956)	52
Cronología	54
Bibliografía	54
6. El arte de los objetos encontrados: el neodadá y el assemblage	55
Las exposiciones	57
- New Forms - New Media (1960)	57
The Art of Assemblage (1961)	58
Cronología	61
Bibliografía	61

7. La vía de la acción: el happening en América	62
Las exposiciones/acciones	65
- 18 Happenings in 6 Parts (1959)	65
- The Car Crash (1960)	67
- Store Days I (1962)	68
Cronología	68
Bibliografía	69
8. La acción y el compromiso: el happening en Europa	70
Las exposiciones/acciones	74
- Déchirex (1965)	74
Cronología	76
Bibliografía	76
9. El dominio sobre lo real : el Nuevo Realismo francés	77
Las exposiciones	80
- À Quarante Degrés au-dessus de Dada (1961)	80
- Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York (1961)	82
Cronología	83
Bibliografía	84
10. El arte en la sociedad de la abundancia: el Pop Art americano	85
Las exposiciones	87
- The New Painting of Common Objects (1962)	87
- The New Realists (1962)	87
- Six Painters and the Object (1963)	90
- Six Painters and the Object. Six More (1963)	90
- The Popular Image Exhibition (1963)	91
- Popular Art (1963)	91
- "Pop! Goes the Easel" (1963)	92
- Pop Art USA (1963)	92
- Mixed Media and Pop Art (1963)	92
- The Popular Image (1963)	95
Cronología	96
Bibliografía	97
11. El devenir del arte y la vida: el fluxus	99
Las exposiciones/ los festivales	103
- Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik (1962)	103
- Fluxus Year and Flux-Shoe (1972)	105
- Ubi Fluxus ibi motus (1990)	105
- In the Spirit of Fluxus (1993)	107
Cronología	109
Bibliografía	109
12. Creación e investigación científicas: el arte óptico y el cinético	111
Las exposiciones	113
- Le Mouvement (1955)	113
- Groupe de recherche d'art visuel (1961)	114
- Bewogen Beweging (1961)	115
- The Responsive Eye (1965)	116
- Directions in Kinetic Sculpture (1966)	117

Cronología	119
Bibliografía	119
13. Las tendencias constructivistas y cinéticas en España ...	121
Las exposiciones	125
- Equipo 57 (1957)	125
- Equipo 57. Exposición homenaje al pintor danés Richard Mortensen (1957)	125
- Equipo 57 (1958)	125
- Equipo 57 (1959)	125
- Equipo 57. Homenaje a Velázquez (1960)	125
Cronología	129
Bibliografía	129
14. Realidad cotidiana y mitología: nueva figuración y nuevos realismos en Europa	131
Las exposiciones	134
- Mythologies quotidiennes (1964)	134
Cronología	136
Bibliografía	136
15. Realismos y figurativismos en España	137
Las exposiciones	143
- Grupo Hondo (1961-1963)	143
- Crónica de la Realidad (1965)	144
- Equipo Crónica (1971-1981)	145
- Equipo Realidad (1973)	147
Cronología	148
Bibliografía	149
16. El triunfo del formalismo: la abstracción pospictórica ..	151
Las exposiciones	153
- Toward a New Abstraction (1963)	153
- Depuis la couleur (1981)	155
Cronología	156
Bibliografía	156
17. El arte de las estructuras primarias: el minimalismo	158
Las exposiciones	161
- Shape and Structure (1965)	161
- Primary Structures: Younger American and British Sculptors (1966)	163
- Minimal Art (1968)	165
Cronología	166
Bibliografía	166
18. La antiforma y lo procesual: el posminimalismo	168
Las exposiciones	170
- Eccentric Abstraction (1966)	170
- Nine at Leo Castelli (1968)	171
- When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes- Situations-Information. Live in Your Head (1969)	173
- Anti-Illusion: Procedures / Materials (1969)	178
Cronología	180
Bibliografía	180

19. Las estéticas de desecho y los nuevos materiales:	
el arte povera	181
Las exposiciones	183
-Arte Povera E Im Spazio (1967)	183
- Com Tem l'Azione (1967)	184
- Arte Povera (1968)	185
- Arte Povera + Azioni Povere (1968)	186
Cronología	188
Bibliografía	188
20. El paisaje como soporte y material:	
el arte de la tierra	189
Las exposiciones / acciones	191
- Earthworks (1968)	191
- Earth Art (1969)	192
- Land Art (1969)	194
Cronología	195
Bibliografía	195
21. El cuerpo como soporte y como campo experimental:	
el arte corporal	197
Las exposiciones	198
- Art corporel (1975)	198
- L'Art corporel (1977)	199
- Art corporel (1981)	200
Cronología	201
Bibliografía	201
22. El arte en tanto que arte: lo conceptual	203
Las exposiciones	206
- January 5-31, 1969 ("January Show")(1969)	206
- 557,087 (1969)	209
- Conceptual Art and Conceptual Aspects (1970)	210
- Information (1970)	210
Cronología	212
Bibliografía	213
23. La impureza del arte conceptual:	
las tendencias conceptuales españolas	215
Las exposiciones	222
- Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya 1964-1980... (1992)	222
Cronología	224
Bibliografía	224
24. En la órbita del arte conceptual:	
los nuevos medios paraconceptuales	226
Cronología	230
Bibliografía	230
25. Joseph Beuys y la escena artística de Düsseldorf	232
Las exposiciones	235
- 5 x 30. Düsseldorfer Szene (1979)	235
- Punt de confluència. Joseph Beuys. Düsseldorf 1962-1987 (1988)	236

Cronología	239
Bibliografía	239
26. Los realismos radicales: el hiperrealismo y el fotorrealismo	241
Las exposiciones	243
- 22 Realists (1970)	243
- Hyperréalistes américains (1972)	245
Cronología	246
Bibliografía	246
27. La pintura reducida a su soporte: el caso francés	248
Las exposiciones	249
- XVIII Salon de la Jeune Peinture (1967)	249
- BMPT (1967)	249
- Rencontres de Coaraze (1969)	250
- Supports-Surfaces (1970)	251
- Supports-Surfaces (1971)	252
- Supports-Surfaces (1971)	252
- Nouvelle subjectivité (1976)	254
- Nouvelle subjectivité (1979)	254
Cronología	255
Bibliografía	256
28. La Nueva Generación y la pintura-pintura en España ..	257
Las exposiciones	260
- Nueva Generación (1967)	260
- Nueva Generación (1967)	260
- Per a una crítica de la pintura (1976)	263
- Pintura 1 (1976)	263
- En la pintura 1977)	264
Cronología	265
Bibliografía	265
29. El objeto y la imagen: la renovación de la escultura británica	266
Las exposiciones	268
- The Peter Stuyvesant Foundation. The New Generation (1965)	268
- British Sculpture Out of the Sixties (1970)	269
- Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea (1986)	269
Cronología	271
Bibliografía	272
30. El arte de la acción en los años setenta: la performance	273
Las exposiciones	274
- Cinq ans d'Art-Performance à Lyon / Five years performance-art in Lyon. 1979-1983 (1983)	274
Cronología	276
Bibliografía	276
31. El tratamiento electrónico de la imagen: el Video Art ...	278
Las exposiciones	280
- The Arts for Television (1987)	280

- Video-Skulptur. Retrospektiv und Aktuell 1963-1989 (1989)	281
- Passages de l'Image (1990)	282
- Imatges en moviment. Moving Image. Electronic Art (1992)	284
Cronología	285
Bibliografía	285
32. Arte y ordenador: el Computer Art	287
Las exposiciones	290
- Interactions: The New Image (1993)	290
Cronología	291
Bibliografía	291
33. La nueva imagen de la pintura americana: de 1977 a 1985	293
Las exposiciones	296
- Patterning & Decoration (1977)	296
- New Image Painting (1978)	297
- Bad Painting (1978)	298
- American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation (1979)	299
- Tendencias en Nueva York (1983)	301
- Graffiti Art. Artistes américains et français 1981-1991 (1991)	302
Cronología	305
Bibliografía	305
34. El retorno a la pintura y a los expresionismos: el caso alemán	307
Las exposiciones	310
- A New Spirit in Painting (1981)	310
- Zeitgeist (1982)	311
- Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana (1984)	312
Cronología	314
Bibliografía	315
35. Transvanguardia y anacronismo: la visión italiana	316
Las exposiciones	320
- Italia. La Transvanguardia (1983)	320
- Pintores Anacronistas Italianos (1985)	321
Cronología	323
Bibliografía	324
36. La figuración libre y la figuración culta en Francia	325
Las exposiciones	326
- Finir en beauté (1981)	326
- 5/5 Figuration libre France/USA (1984)	326
Cronología	328
Bibliografía	328
37. El arte español de los ochenta y algunos aspectos del de los noventa	329
Las exposiciones	335
- 1980 (1979)	335
- Madrid D.F. (1980)	337
- Cota Cero (+-0,00). Sobre el nivel del mar (1985)	339
- Al Ras. Figures d'intempérie (1991)	340

- Anys 90. Distància Zero (1994)	341
Cronología	342
Bibliografía	343
38. En los límites de la fotografía y la pintura: las photographie-tableaux	345
Las exposiciones	347
- To be and not to be (1990)	347
- La Imatge Fràgil (1994)	348
Cronología	350
Bibliografía	350
39. El simulacionismo y el apropiacionismo en la escena artística neoyorquina	351
Las exposiciones	356
- Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture (1986)	356
- L'art i el seu doble. Panorama de l'art a Nueva York (1986)	357
- A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation (1989)	359
Cronología	360
Bibliografía	360
40. Miradas y angulaciones del pasado: del neo-geo al neo-barroco	362
Las exposiciones	369
- 1991. Biennial Exhibition (1991)	369
- Metropolis. International Art Exhibition (1991)	370
- Documenta IX (1992)	372
Cronología	376
Bibliografía	376
41. El intento de un nuevo arte político: el posmodernismo activista y el arte feminista	378
Las exposiciones	383
- Difference: On Representation and Sexuality (1984)	383
- Art at the End of the Social (1988)	385
- Culture and Commentary: An Eighties Perspective (1990)	387
- Compassion and Protest. Recent Social and Political Art (1991)	388
- 1993. Biennial Exhibition (1993)	389
- Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties (1994)	391
- Rites of Passage. Art for the End of the Century (1995)	393
Cronología	394
Bibliografía	395
42. Multidiversidad y multiculturalismo en el arte de los años noventa	397
Las exposiciones	401
- The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s (1990)	401
- Cocido y crudo (1994)	402
- Otro país. Escalas africanas (1994)	404
Cronología	406
Bibliografía	406

43. Lo micropolítico y lo cotidiano	408
Las exposiciones	413
- Micropolitiques (2000)	413
- Micropolíticas: Arte y cotidianidad (2003)	415
Cronología	420
Bibliografía	420
44. El arte relacional y la estética de laboratorio	421
Las exposiciones	427
- Traffic (1996)	427
- Utopia Station (Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer 2003)	428
- Common Wealth (2002)	430
- All Hawaii Entrees / Lunar Regae (2006)	431
- Il tempo del postino (2007)	432
- The Worls as a Stage (2007)	433
Cronología	434
Bibliografía	434
45. El momento archival (Los modos del archivo)	436
Las exposiciones	441
- Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art (1998)	441
- Voilà: Le Monde dans la tête (2000)	445
- Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists (2005)	446
Cronología	447
Bibliografía	447
46. Los modelos globales	449
Las exposiciones	453
- 1993 Biennial Exhibition (1993)	453
- Trade Routes II Biennial Johannesburg (1997)	455
- Documenta 11 - Platform 5: Austellung / Exhibition (2002)	456
- How Latitudes become Forms. Art in a Global Age (2004)	458
Cronología	461
Bibliografía	461
Índice de nombres	463

Cuando en 1997 publiqué la primera edición de *El arte del siglo xx en sus exposiciones 1945-1995* analizando la relevancia de las exposiciones en el desarrollo y la comprensión de las corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo xx uno de mis objetivos fundamentales fue poner de manifiesto el cambio de paradigma que suponía desplazar el “discurso de la creación” unido a la figura del artista y a su trabajo individual por el “discurso de la recepción”. Un discurso, el de la recepción, protagonizado no sólo por los creadores sino también por las instituciones, los curadores, los directores de museos y los críticos, entre otros, es decir por los agentes del denominado “mundo del arte” o del “sistema del arte” no tan sólo definido por cuestiones teóricas intrínsecas a la naturaleza artística, sino también por factores externos, económicos, sociales y culturales, entendiendo, como planteó George Dickie en *The Art Circle* (1984), que una obra de arte es “arte” a causa de la posición que ocupa en el marco de las prácticas culturales.

En cuarenta y dos capítulos de la primera edición de este libro e igualmente en esta edición analizo más de 100 exposiciones y replanteo la comprensión de episodios específicos de la historia del arte desde 1945 hasta 1995, en los que, especialmente a partir de los años sesenta, las exposiciones abandonan el “bajo perfil” que las había caracterizado durante los distintos episodios de las vanguardias de la primera mitad del siglo xx. De ser subsidiarias de las colecciones permanentes, las exposiciones pasaron a asumir gradualmente un creciente protagonismo vinculado generalmente a la figura emergente del comisario que, como afirma Gerardo Mosquera, pasa a tener más *sex-appeal* que las obras expuestas, quizás por su extraña combinación de diletante, ejecutivo, comunicador, académico y estrella cosmopolita.

La posibilidad de llevar a cabo esta segunda edición de *El arte del siglo xx en sus exposiciones*

1945-2007 nos ha permitido desarrollar la cuestión hasta el momento actual, constatando que el interés por la exposición como generadora de discursos artísticos se ha convertido en el ínterin en eje esencial del estudio de la historia del arte, como así lo patentizan recientes proyectos editoriales, entre ellos el dedicado a documentar las principales exposiciones colectivas y de grupo internacionales del siglo xx, cuyo primer volumen se ha publicado en 2008 con el título *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History* (1863-1959), proyectos que suelen incorporar importante material documental que abarca desde las fotografías de las instalaciones, planos de sala y gráficos hasta textos de manifiestos y artículos críticos. Por lo que respecta a *El arte en sus exposiciones: 1945-2007* hemos incluido, respecto a la primera edición, cuatro nuevos capítulos: “Lo micropolítico y lo cotidiano”, “El arte relacional y la estética de laboratorio”, “El momento archival (Los modos del archivo)” y “Los modelos globales”, que recogen cuatro manifestaciones distintas de lo que es el archivo “poliédrico” del arte actual, que ya no se puede explicar a través de la sucesión de tendencias, movimientos, corrientes, o estilos, ni menos ismos, sino por la presencia de una “figura” muy elocuente: la del “giro” como una compleja historia de anticipaciones, desplazamientos e inversiones.

En las diferentes exposiciones estudiadas no sólo hemos abordado sus tipologías, sus objetivos y sus contenidos, exposiciones algunas de ellas relativamente convencionales en sus planteamientos y desarrollos y otras entendidas como un verdadero laboratorio artístico, sino que, en paralelo a las conceptualizaciones de los *Exhibition Studies*, especialmente activos entre las instituciones universitarias norteamericanas, como el San Francisco Art Institute de San Francisco y la The School of the Art Institute en Chicago, hemos buscado la confluencia entre los ámbitos de la

teoría, la historia del arte, la sociología, la economía, la política institucional y los discursos museográficos y museológicos. Y lo hemos hecho buscando en todo momento un estudio “contextual”, o mejor “microcontextual”, de la obra, es decir la relación de ésta con los lugares tanto físicos como discursivos de su exhibición, lugares

que obedecen y responden a una profunda transformación de las instituciones en el marco de una cultura en proceso de globalización que implica un rápida distribución , circulación y expansión de sus contenidos.

Barcelona, 30 de enero de 2009

La historia del arte del siglo xx, como no podía ser de otra forma cuando aún no se ha pasado la hoja de calendario del último día de nuestro siglo, está por escribir. Pero curiosamente desde mediados de siglo empezaron a publicarse historias del arte del siglo xx. Apenas transcurridos cincuenta años, ya se pensaba que todo, o casi todo, estaba dicho y que se podía dar carpetazo a un período que había quemado sus velas entre las dos grandes guerras mundiales con el antecedente de las primeras vanguardias y el colofón de las vanguardias de posguerra.

El agotamiento, superación e inmolación de estas vanguardias y los giros que ha dado el arte en las últimas décadas ha hecho comprender que no había un prefacio, un desarrollo y un desenlace; que el arte de nuestro siglo no caminaba por sendas distintas, aunque sí quizá más complejas, que el de cualquier otro siglo y que no constituía una unidad teatral a pesar de que muchos de sus protagonistas se hubiesen puesto máscaras griegas mostrando alegría y pesar que tan sólo eran apariencia de la esencia. Muchos intereses, estamos tentados en afirmar que demasiados, se han entrecruzado en el arte de nuestro siglo y también en el proceso de historiarlo. La crítica, enmarañada en la madeja de marchantes, galeristas, políticos, gestores e instituciones, levantando castillos y cavando fosas, lanzando movimientos y tendencias a la fama y desterrando a otros a desiertos aparentemente sin regreso, en ocasiones, ha desplazado a la historia haciendo flaco favor al arte y a sí misma.

Todos estamos inmersos en esta vorágine. Pero es quizá momento de apearse del tren e intentar verlo pasar a cierta distancia. Este ha sido en pocas palabras nuestro propósito al presentar *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995* en el marco de una amplio proyecto de análisis histórico y

crítico de la creación contemporánea. Las exposiciones han constituido uno de los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo, pero también de acrisolamiento y, en muchos casos, de gestación del mismo. Tal es la parcela que hemos querido poner de relevancia en este texto nacido con la voluntad de acercarse con ojos históricos a un proceso que por lo común se ha contemplado con ojos críticos o, mejor, con los de la crítica de arte al uso con todos sus defectos y virtudes.

Las exposiciones que constituyen la trama de este libro en ningún caso son individuales, ni están centrados en el análisis de aportaciones plástica aisladas. Para alcanzar nuestros objetivos hemos optado por las exposiciones colectivas entendidas bajo el ángulo de la historia y de la antropología de la cultura, y más específicamente aquéllas que han planteado lo que genera e ilumina tendencias, maneras de contemplar y expresar la realidad, y de concebir y manifestar el mundo o, simplemente, un mundo. De hecho, en nuestra selección de exposiciones del período 1945-1995 se han primado las que se pueden considerar temáticas, exposiciones de tesis en algunos casos y, en todos, instrumentos de comunicación de intenciones, del “estado de las cosas” y manifestación del “espíritu de los tiempos”, de los diversos tiempos, evidentemente.

A pesar de ello, hemos dejado de lado deliberadamente las exposiciones temáticas que han desarrollado visiones panorámicas cuyas categorías traspasan los límites cronológicos que nos hemos impuesto en este volumen. No se extrañe pues el lector de no encontrar análisis de exposiciones tan interesantes, por poner sólo unos ejemplos, como *Westkunst* (Colonia, 1981), *Les Immatériaux* (París, 1985), *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-*

1985 (Los Ángeles, 1986), *L'époque, la mode, la morale, la passion* (París, 1987), *High and Low. Modern Art and Popular Culture* (Nueva York, 1991), *Euro-pa-Europa* (Bonn, 1994), *Féminimasculin. Le sexe de l'art* (París 1995) o *Face a l'Histoire 1933-1996* (París, 1997), puesto que las mismas proponían categorías artísticas no específicas del período tratado.

Hemos primado, en definitiva, las exposiciones que han formado y en buena medida forman parte del debate creativo que ha agitado el arte de la segunda mitad del siglo xx, aquéllas que se han concebido como una interrogación sobre el estilo, los lenguajes y los discursos plásticos, pero también, sobre las intenciones y los posicionamientos creativos de cada momento.

Sobre todo hemos pretendido que *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995* sea un libro útil para conocer el arte contemporáneo e incluso coetáneo, e indirectamente, apuntar algunas ideas sobre la función social y cultural de los centros de exhibición, las galerías, los espacios alternativos, los museos, los artistas, los comisarios, los críticos, etc.

Esta voluntad nos ha llevado a estructurar el libro de una manera sistemática en cuatro bloques

o apartados en todos y cada uno de los capítulos de los que consta: a) introducción a los fenómenos creativos o tendencias artísticas tratadas; b) análisis específicos de las principales exposiciones en las que se manifestaron tales tendencias; c) cronología que incluye, aparte de las estudiadas, señaladas con dos pequeños círculos negros, las exposiciones que han jalonado el desarrollo de las tendencias; d) bibliografía básica que informa cada etapa estudiada.

En *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, hemos huido tanto del ensayo y de la interpretación como del posicionamiento crítico. Creemos que aún no es el momento ni la coyuntura para entrar en estos campos de análisis; bien al contrario, dejando a un lado nuestra vinculación con el mundo de la crítica de arte hemos abordado el tema desde la perspectiva del historiador para echar en los cimientos de la historia del arte del siglo xx una modesta piedra que pretendemos que resulte sólida, densa y aristada y que colabore de alguna manera a asentar un edificio, que algún día entre todos tendremos que levantar.

Barcelona, 23 de abril de 1997

1 El nuevo orden americano de los años cuarenta: la abstracción, el surrealismo y el biomorfismo

En 1940, se inició un importante movimiento artístico promovido por galerías, museos, coleccionistas y críticos que convirtieron Nueva York en la nueva capital artística mundial, en tanto que París, otrora impulsora y cobijo de vanguardias, sufría los estragos de la ocupación nazi.

Después de una década en la que el arte norteamericano estuvo dominado por el realismo y el regionalismo, en esta decantación hacia lo vanguardista confluyeron un gran número de factores, entre los que fue determinante la llegada a Nueva York en los años treinta y principios de los cuarenta de buen número de artistas europeos que huían de la inestabilidad del viejo continente: André Breton, Marc Chagall, Max Ernst, Fernand Léger, Roberto Matta, Piet Mondrian, Josef Albers, Laszlo Moholy Nagy, etc. Éstos no sólo participaron en las primeras exposiciones de arte abstracto, como *Cubism and Abstract Art* (1936); fueron miembros activos en la constitución de cenáculos, círculos y camarillas a contracorriente de las escuelas regionalistas y claramente comprometidos con la modernidad.

Uno de estos círculos se constituyó en torno a la figura del alemán Hans Hofmann, que a sus 55 años abrió en el Greenwich Village una escuela de arte defensora de *l'art pour l'art* y de la pintura abstracta: “El mensaje de este hombre —afirmó el crítico Harold Rosenberg— estaba en el entusiasmo con el que elevaba al artista por encima de todas las cosas y en el que el arte era para él una manera de vivir. Esto era lo que los alumnos podían aprender sólo con estar a su lado y observarlo en su trabajo” (H. Rosenberg, “Hans Hofmann’s ‘Life’ Class”, *Portfolio and Art News Annual*, n° 6, otoño 1962, p. 16).

Junto a la escuela de H. Hofmann y el llamado grupo de los Diez (*The Ten*), que intenta-

ba conjugar la conciencia social con la plástica abstracta y la expresionista, uno de los círculos más influyentes de este momento renovador fue la Triple A (*AAA-American Abstract Artists*) fundado en 1935 por Ad Reinhardt y Josef Albers, defensores ambos del arte abstracto de tradición europea. La Triple A basó su eficacia en la organización de exposiciones anuales, verdadero cajón de sastre de la pluralidad de opciones abstractas de la época. La tercera y última de estas exposiciones, la de 1939, aglutinó, por ejemplo, a artistas situados al margen de las maneras expresionistas y surrealistas e influidos, sobre todo, por una mezcla de cubismo, neoplasticismo y abstracción derivadas de los principios creativos de la Bauhaus.

Nueva York se convirtió, antes que nada, en la segunda patria de los surrealistas europeos, artistas cosmopolitas y bohemios, poseedores de un aplomo y una intensidad creativa impensables entre los creadores de la ciudad de los rascacielos.



1. Espacio dedicado a la pintura surrealista en la galería Art of This Century de Nueva York.

La exposición *Artists in Exile*, organizada por Pierre Matisse en 1942, confirmó el protagonismo de los más destacados: M. Ernst, R. Matta, A. Masson e Y. Tanguy, en cuyas obras los jóvenes artistas norteamericanos descubrieron el gesto pictórico fruto del automatismo psíquico puro.

Los surrealistas franceses podían ofrecer un sentido de identidad de grupo fuertemente desarrollado, olfato para la promoción y capacidad de apasionar al público y atraer mecenas, capacidad que fue reforzada con la llegada de A. Breton a Nueva York en 1941. Allí organizó en 1942 la exposición *First Papers of Surrealism*, en la que participaron numerosos artistas surrealistas europeos o relacionados con este movimiento, cuyo catálogo, con prólogo de Breton, fue diseñado por Marcel Duchamp (“De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation”). M. Duchamp colaboró asimismo con un montaje laberíntico, a

base de un entramado de tela de araña de 25 kilómetros de cordel blanco a lo largo y ancho del espacio de la galería. En diciembre de 1942 A. Breton dio una conferencia en la Universidad de Yale con el título “Situation du surréalisme entre les deux guerres”, cuyo contenido fue publicado un año después en la revista *VVV* fundada por David Hare y en cuyo primer número A. Breton publicó además el artículo titulado “Prolégomènes à un Troisième Manifeste du Surréalisme ou non”.

Fue también en estos años en los que Peggy Guggenheim abrió en Nueva York la galería *Art of This Century* en la que, aparte de presentar las corrientes europeas predominantes en aquel momento: el surrealismo y la abstracción, apostó por una joven generación de artistas americanos, algunos de los cuales se convirtieron en el transcurrir del tiempo en los pilares de la nueva pintura americana.

Las exposiciones

Art of This Century

Objects-Drawings-Photographs-Paintings- Sculpture-Collages 1910 to 1942.

1942 (20 octubre).

Art of This Century Gallery, 30 West 57th Street, Nueva York.

Organización: Peggy Guggenheim.

Artistas: Alexandre Archipenko, Alexandre Calder, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kasimir Malevich, Joan Miró, Piet Mondrian, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, Yves Tanguy, entre otros.

Con motivo de la inauguración de la galería Art of This Century, en la séptima planta de un edificio situado en el 30 West 57th Street de Nueva York, su propietaria, Peggy Guggenheim, asesorada por el compositor, crítico de arte y antiguo colaborador de la Matisse Gallery de la misma ciudad, Howard Putzel, reunió a algunos de los más destacados abstractos y surrealistas: A. Archipenko (*La Boxe*), A. Calder (*Movile*), M. Chagall (*La pluie*), G. de Chirico (*La Tour Rouge* y *Le doux après-midi*), M. Duchamp (un esbozo del *Desnudo*, *Jeune homme triste dans un train* y *Boîte en valise*, nº 1), M. Ernst (*Von minimax dadamax*, *La mer*, *Le soleil*, *Le Facteur Cheval*, *Couple zoomorphe*, *Jardin gobe-avions*, *La ville entière*, *La toilette de la mariée*), A. Giacometti (*Femme qui marche*), W. Kandinsky (*Landschaft mit roten Flecken*, *Weisses Kreuz*, *Empor*), P. Klee (*Bildnis der Frau P. im Süden*), K. Malevich (*Untitled*), J. Miró (*Peinture y Femme assise II*), P. Mondrian (dos dibujos), A. Ozenfant (*Guitare et bouteilles*), P. Picasso (*Le poète*, *Pipe*, *Verre et bouteille de Vieux Marc* y *L'Atelier*) e Y. Tanguy (*En lieu oblique*). Algunas de las obras presentadas habían sido adquiridas durante la estancia que Peggy Guggenheim, acompañada por H. Putzel, realizó en Europa en 1938 y otras fueron compradas bajo el consejo de M. Ernst, por aquel entonces marido de Peggy, de A. Breton y del propio Putzel en galerías neoyorquinas. Antes de la inauguración de la exposición, el 15 de mayo de 1942,

se publicó un extenso catálogo a modo de guía de la colección permanente de Art of This Century, cuya apertura se anunciaba para el mes de octubre. El catálogo, editado por P. Guggenheim y con cubierta de M. Ernst, incluía en sus primeras páginas dos importantes antologías: una del arte pionero del siglo xx, con ensayos de A. Breton, J. Arp y P. Mondrian, y otra sobre el arte no realista realizado entre 1910 y 1942, con manifiestos y artículos de A. Breton, M. Ernst, J. Arp, G. de Chirico, A. Pevsner, N. Gabo, W. Kandinsky, P. Mondrian, B. Nicholson, G. Braque, P. Picasso, G. Balla y otros. Además, firmaban textos del catálogo J. Arp (*"Abstract Art Concrete Art"*), A. Breton (*"Genesis and Perspective of Surrealism"*) y P. Mondrian, con un breve ensayo titulado *"Abstract Art"*.

Para el montaje de la galería-museo, P. Guggenheim contactó con el arquitecto-diseñador vienés Frederick Kiesler, el cual concibió un entorno surrealista con paredes curvas de madera, falsos techos, iluminaciones puntuales sobre cada una de las obras que se presentaban liberadas de sus marcos y montadas en ajustables brazos de madera.

La colección, y tanto o más la instalación de F. Kiesler, atrajeron enormemente la atención del público neoyorquino y en especial la de la prensa. Edward A. Jewell, del *New York Times*, escribió: *"Art of This Century ha sido diseñada y construida por Frederick J. Kiesler [...] Una pared de una larga habitación, dedicada al cubismo y a otras formas de arte abstracto, presenta una superficie sinuosa a modo de serpentina. Las paredes de otra habitación, que exhiben cuadros su-*



2. Max Ernst y Peggy Guggenheim en la inauguración de la galería Art of This Century de Nueva York, el 20 de octubre de 1942.



cla de abstracción y simbolismo, con evidentes influencias de Picasso" (R. Coates, en *The New Yorker*, 20 noviembre 1943). R. Motherwell redundó al respecto: "La importancia del *one man show* del joven Pollock radica en que se trata de uno de los representantes de la joven generación de artistas americanos, con unas características muy peculiares: un sentido del color especialmente agudo, un sentido de la superficie igualmente bueno [...] Su principal problema radica en descubrir cuáles son sus verdaderos temas." (R. Motherwell, "Painters' Objects", *Partisan Review*, XI, 1, invierno 1944).

Las actividades de Art of This Century se prolongaron hasta la primavera de 1947, año en que tuvo lugar una muestra de pinturas de Theo van Doesburg, la primera retrospectiva en América de este artista holandés. Esta exposición marcó el fin de las actividades como galerista de P. Guggenheim y el inicio de su nueva actividad como mecenas y coleccionista en Venecia, ciudad en la que con motivo de la Bienal de 1948 fue invitada a presentar su colección en el pabellón griego. Tras el paso por Venecia, la colección de pinturas, esculturas y dibujos fue expuesta en las ciudades italianas de Florencia y Milán, hasta que en el verano de 1949 se instaló definitivamente en el Palazzo Venier dei Leoni de la ciudad de los canales.

6. Herbert Read y Peggy Guggenheim en la Fundación Peggy Guggenheim de Venecia, 1949.

Cronología

1936: *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, Nueva York (A. H. Jr. Barr); *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, Nueva York (A. H. Jr. Barr). **1937:** *American Abstract Artists*, Squibb Gallery, Nueva York. **1938:** *American Abstract Artists*, American Fine Arts Gallery, Nueva York. **1939:** *American Abstract Artists*, Riverside Museum, Nueva York; *Art in Our Temps*, Museum of Modern Art, Nueva York. **1939:** *Picasso: Forty Years of His Art*, Museum of Modern Art, Nueva York (A. H. Jr. Barr). **1942:** *Artists in Exile*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York, marzo (P.

Matisse); *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, Nueva York, 14 octubre-7 noviembre (A. Breton y M. Duchamp); ••*Art of This Century. Objects Drawings-Photographs-Paintings-Sculpture-Collages 1910 to 1942*, Art of This Century Gallery, 30 West, 57th Street, Nueva York, 20 octubre (P. Guggenheim); *Americans 1942. 18 Artists from 9 States*, The Museum of Modern Art, Nueva York (D. C. Miller) **1946:** *Fourteen Americans*, The Museum of Modern Art, Nueva York (D. C. Miller). **1949:** *20th Century Art. Arensberg Collection*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 20 octubre-18 diciembre. **1951:** *Abstract Painting and Sculpture in America*, Mu-

seum of Modern Art, Nueva York (A. C. Ritchie). **1955:** *50 Ans d'Art aux États Unis. Collections du Museum of Modern Art de New York*, Musée National d'Art Moderne, París, abril-mayo. **1968:** *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Museum of Modern Art, Nueva York, 27 marzo-9 junio (W. Rubin). **1969:** *Works from the Peggy Guggenheim Foundation*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (H. K. Guggenheim, T. M. Messer y P. Guggenheim).

Bibliografía

Vid. cap. 2.

2 Las tensiones de la guerra fría: el expresionismo abstracto americano

En el inicio de la década de los cincuenta, los artistas norteamericanos crearon el primer movimiento de vanguardia autóctono al margen de las influencias surrealistas y constructivistas europeas. Inmersos en un entorno no demasiado propicio y víctimas del aislacionismo que sigue a cualquier guerra, los norteamericanos impusieron sus señas de identidad a la vez que su hegemonía artística y reafirmaron su propio estilo, el de una “pintura de tipo americano”, el llamado expresionismo abstracto.

El término expresionismo abstracto, utilizado por primera vez por el crítico Robert Coates en 1946, se aplicó a la nueva pintura practicada en Nueva York, una pintura de notable intensidad plástica y más directa, abierta e inmediata que la que era habitual en los componentes de la Escuela de París, interesados sobre todo por los aspectos de contenido y de composición de las obras.

Pronto aparecieron nuevas expresiones para definir y matizar la pintura liberada de convencionalismos de la primera generación de artistas rebeldes de la Escuela de Nueva York. C. Greenberg acuñó la expresión de *New American Painting* (Nueva pintura americana) en tanto que H. Rosenberg, en 1952, utilizó los términos de *painterly* y el de *action painting* (pintura de acción) para calificar el tipo de pintura, fuese abstracta o figurativa, que recurría al automatismo expresivo, es decir, la pintura de Willem De Kooning y Hans Hofmann, creadores del expresionismo abstracto gestual, y la de otros pintores como Jackson Pollock, Franz Kline y Jack Tworkov que en torno a la *Cedar Street Tavern* trabajaban en una análoga posición creativa.

El Nueva York de postguerra se convirtió, como nunca lo había sido antes, en un hervidero de artistas con vocación vanguardista, unidos

más por razones personales e incluso de auténtica amistad que estrictamente profesionales. Al respecto, R. Motherwell habló de una especie de *ghetto*, de una comunidad de artistas que compartían una misma sensibilidad, que acudían a los mismos *parties* y a los mismos lugares de reunión y que, en definitiva, mostraban parecidas inquietudes y una misma actitud ante la búsqueda de los rasgos privativos de una cultura específicamente americana.

Este *ghetto*, lugar de talleres y apartamentos de jóvenes artistas como M. Goldberg, P. Guston, G. Kohn, W. De Kooning, M. Resnik y E. Vicente, de salas de exposición en régimen cooperativo, de clubs de encuentro, como la *Cedar Street Tavern* en el ámbito de la University Place, cuya decoración sombría, neutra y anónima reflejaba la manera de vivir y de entender el arte de sus asiduos, se forjó en torno a la Calle 10, la cual aglutinó también escuelas de arte como *Subjects of the Artist School*, creada por R. Motherwell, W. Baziotés y M. Rothko en 1948, con el fin de ampliar el horizonte de sus jóvenes alumnos, y la escuela de H. Hofmann, *Studio 35*, que albergó interesantes debates en torno al expresionismo abstracto y propició ediciones como la fundamental *Modern Artists in America* (1952) de R. Motherwell y Ad Reinhardt.

Entre los clubs de este núcleo de condensación creativo uno de los más activos fue el que cuatro artistas (W. De Kooning, F. Kline, Ad Reinhardt y J. Tworkov) crearon en otoño de 1949 en un local alquilado en el 38 de la Calle 8, *The Club*, también conocido por los nombres de *Eighth Street Club* y *Artists Club*. Durante más de 10 años *The Club*, a través de mesas redondas, debates y exposiciones fue el máximo exponente y portavoz del espíritu de las tendencias innovadoras. Entre



7. Frank Kline sentado en la barra de la Cedar Street Tavern, Nueva York.



8. Ninth Street Show, en el número 60 de la calle 9 Este de Nueva York, mayo-junio 1951.

las exposiciones destacó la que en 1951 congregó a buen número de sus miembros fundadores en un viejo almacén de la Calle 9 (*Ninth Street Show*). El éxito de ésta animó a los miembros de *The Club* a organizar a partir de 1953 en la Stable Gallery una serie de exposiciones anuales (*Stable Annuals*), la selección de cuyos participantes corrió a cargo de un comité de artistas propuestos por los expositores del año precedente.

La segunda generación de expresionistas abstractos, entre ellos: R. Bladen, S. Francis, H. Frankenthaler, M. Goldberg, P. Jenkins, R. Parker, M. Resnik y L. Polk Smith, algunos formados en el *Black Mountain College* de Carolina del Norte y otros en la *California School of Fine Arts* de San Francisco, compartió también el sentido comunitario que guió a la de posguerra, de lo que fueron ejemplo las reuniones en la *Cedar Street Tavern* en torno a F. Kline y las “tardes musicales” de John Cage y Merce Cunningham que congregaron, entre otros, a Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

La configuración y la cohesión de la Escuela de Nueva York no sólo fue obra de artistas sino también de galerías, fuesen éstas de carácter cooperativo, como Jane Street Gallery y Hansa Gallery, fuesen estrictamente comerciales. Entre es-

tas últimas destacaron Tanager Gallery, Brata Gallery, Reuben Gallery y sobre todo la Tibor De Nagy Gallery, la cual gracias a la actividad desarrollada por su director John B. Myers, editor de poesía y organizador de espectáculos teatrales, representó desde su inauguración en 1950 a la mayoría de artistas de la Escuela de Nueva York, en especial a aquellos que habían estudiado con H. Hofmann y se consideraban seguidores del arte de W. De Kooning. Los críticos desempeñaron también un papel muy importante: Clement Greenberg que escribía en las páginas de *The Nation* y *Partisan Review*; Thomas B. Hess, redactor jefe de *Art News*, el verdadero “diario de familia” de la escuela de Nueva York; Harold Rosenberg y el historiador de arte y gran erudito Meyer Schapiro fueron de vital importancia para evidenciar las afinidades plásticas, conceptuales e ideológicas de los artistas neoyorquinos víctimas a la vez que verdugos de la guerra fría.

En su libro *Abstract Painting. Background and American Phase* y en sus escritos publicados en *Art News*, Thomas B. Hess emprendió una cruzada reivindicativa de J. Pollock, W. De Kooning, F. Kline, A. Gottlieb, R. Motherwell y C. Still, partiendo de la base de que su estilo contemporáneo se enraizaba en las tradiciones modernistas del pa-

sado, afirmando que Nueva York había reemplazado definitivamente a París en su condición de capital mundial del arte y que su vanguardia había heredado el cosmopolitismo, la confianza en sí misma y la ambición europeas. Por su parte H. Rosenberg, vio en la *action painting* “un arte nuevo y revolucionario”, el primero capaz de romper con los estilos del pasado e incluso del propio presente.

Hacia finales de la década de los cincuenta, el espíritu de la Calle 10 comenzó a debilitarse debido a la preocupante erosión de las fórmulas y las maneras del expresionismo abstracto, pero también a la proliferación de obras mediocres, nada originales, producidas por artistas de segunda fila y advenedizos que sólo ambicionaban emular el éxito alcanzado por los verdaderos creadores.

El primer episodio de la escuela de Nueva York agonizaba, si bien su estela seguiría presente en el arte de las décadas posteriores en las que empezó a salir a flote y a cuestionarse su manipulación política. La primera revisión histórica del movimiento tuvo lugar en 1978 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, con la muestra *Abstract Expressionist, the Formative Years*, que puso el acento en la primera generación de expresionistas abstractos (W. Bazziotes, A. Gorky, A. Gottlieb, H. Hofmann, W. De Kooning, L. Krasner, R. Motherwell, B. Newman, J. Pollock, Ad Reinhardt, M. Rothko y C. Still). A la de Nueva York, siguió una nueva exposición organizada por el Smithsonian Institution Press de Washington, *The Fifties-Aspects of Painting in New York 1950-1960*. En el prefacio del catálogo, bien documentado e ilustrado y que aparte de los correspondientes estudios históricos y de una amplia cronología de las exposiciones y acontecimientos acaecidos en Nueva York entre 1950 y 1959, incluía un texto introductorio que analizaba la respuesta crítica del período en cuestión, poniendo especial énfasis en el lenguaje utilizado para calificar el gestualismo y los valores formales del expresionismo abstracto, Phyllis Rosenzweig señaló cómo la muestra pretendía reconsi-

derar y reconstruir la totalidad de la pintura del momento sin excluir ninguna de sus manifestaciones, desde el expresionismo abstracto hasta aquellas tendencias que empezaron a fraguarse a finales de la década de los cincuenta, como el *post-painterly*, el Pop Art y los inicios del Minimal Art.



9. The Irascibles, 1950 (Los irascibles). Fotografía publicada en Life Magazine, el 15 de enero de 1951. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Richard Pousette-Dart, William Bazziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks y Mark Rothko.

Las exposiciones

The School of New York

1951 (11 enero-7 febrero).
Perls Gallery, Beverly Hills, California.

Organización: Robert Motherwell.

Artistas: William Baziotés, Willem De Kooning, Lee Gatch, Adolph Gottlieb, Morris Graves, Hans Hofmann, Roberto Matta, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Hedda Sterne, Clyfford Still, Mark Tobey y Bradley Walker Tomlin.

A partir de 1950, la generación de expresionistas abstractos, espoleada por Thomas B. Hess y Harold Rosenberg y con el precedente de la labor realizada por Peggy Guggenheim en su galería Art of This Century, empezó a cobrar conciencia de su protagonismo en la escena artística y a actuar con independencia de los modelos europeos.

Arropado por este ambiente y con la creencia de que el arte moderno norteamericano había adquirido por fin una reputación irrefutable y se había hecho merecedor de ser tratado sin prejuicios, R. Motherwell, pintor, teórico y director en aquellos momentos junto con Ad Reinhardt de la revista *Modern Artist in America*, reunió en la Perls Gallery de Beverly Hills a 17 artistas, entre ellos W. Baziotés, W. De Kooning, L. Gatch, A. Gottlieb, M. Graves, H. Hofmann, R. Matta, R. Motherwell, J. Pollock, R. Pousette-Dart, Ad Reinhardt, M. Rothko, T. Stamos, H. Sterne, C. Still, M. Tobey y B. W. Tomlin, en una exposición que confirmó el expresionismo abstracto como tendencia y supuso la reafirmación de los ideales norteamericanos frente a los del Viejo Continente.

En *The School of New York*, R. Motherwell presentó las diferentes tendencias del expresionismo abstracto, pero otorgando especial relevancia a las gestuales de las que en el catálogo de la muestra escribió: "Pintar sin prejuicios, para seres inteligentes, sensibles,

apasionados, es un proceso imaginado como una aventura. La fidelidad a lo que acaece, incluso de la manera más fortuita, entre uno mismo y la tela, es lo más importante [...] Ningún artista desemboca de golpe en el estilo que desearía poseer en un principio [...] sólo lo consigue abandonándose completamente al medio pintura que uno puede encontrar en sí mismo" (R. Motherwell, *cat. exp.*, s.p.).

Esta fue la primera de otras muchas exposiciones que, explotadas en ocasiones con marcado carácter propagandístico de la política gubernamental estadounidense, se sucedieron a lo largo de los años cincuenta. En 1951, Leo Castelli y Sidney Janis organizaron *American Vanguard*, en la Sidney Janis Gallery de Nueva York; en 1952 Dorothy C. Miller presentó *Fifteen Americans* en el Museum of Modern Art de la misma ciudad; en 1956 la muestra *Twelve Americans*, también comisariada por D.C. Miller en el MOMA supuso el reconocimiento implícito por parte del museo y de su director Alfred H. Barr del encumbramiento de la Escuela de Nueva York.

A estas importantes exposiciones habría que añadir *U.S. Painting: Some Recent Directions*, en Stable Gallery de Nueva York (1955); *Vanguard*, organizada en 1955 por Kyle Morris en el Walker Art Center de Minneapolis con pintores poco reconocidos situados en la órbita del expresionismo abstracto, aunque sin propiamente formar parte de la escuela neoyorquina; y *Artist*



10. Cartel de la exposición Ninth Street Show. Exhibition of Painting and Sculpture, Nueva York, mayo-junio 1951.

of the New York School: Second Generation, organizada por M. Schapiro en 1957, exposiciones todas ellas que tuvieron un notable eco en las páginas de *Art News* y de *Arts Digest* (*Arts*, a partir de 1955).

El reconocimiento internacional de la Escuela de Nueva York se fraguó en la 4ª Bienal de São Paulo (1957), en la Documenta II de Kassel (1959) y en la muestra itinerante *The New American Painting*, con la presencia de 15 expresionistas abstractos que fue inaugurada en Nueva York en 1959 y luego se exhibió en Basilea, Milán, Berlín, Bruselas, París y Londres: “En verdad se puede decir –publicó el *Times Literary Supplement*– que el florecimiento de la imaginación americana constituye el mayor acontecimiento en la esfera del arte vivo desde el fin de la Primera Guerra Mundial”. El desembarco de Normandía dejaba paso a la pintura del sueño americano.

American Abstract Expressionists and Imaginists

1961 (13 octubre-31 diciembre).

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Organización: H. Harvard Arnason.

Artistas: Norman Bluhm, Max Ernst, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Michael Goldberg, Adolf Gottlieb, Grace Hartigan, Al Held, Hans Hofmann, Ralph Humphrey, Paul Jenkins, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Alfred Leslie, Morris Louis, Roberto Matta, Joan Mitchell, Barnett Newman, Kenneth Noland, Raymond Parker, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Milton Resnik, William Ronald, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Frank Stella, Clyfford Still, Mark Tobey, Jack Youngerman.

Si el Museo de Arte Moderno de Nueva York tuvo una gran actividad a lo largo de la década de los cincuenta, el Solomon G. Guggenheim Museum, en construcción en aquellos momentos, tomó el relevo en la década de los años sesenta en el proceso de afianzamiento y consagración internacional de las dos gene-

raciones de expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York. Con motivo de su inauguración, el 13 de octubre de 1961, la dirección del museo confió al prestigioso historiador H. Harvard Arnason la organización de una muestra que presentase lo más ajustadamente posible a la realidad la situación del arte norteamericano. H. H. Arnason se trazó como objetivo mostrar una imagen global e integradora del expresionismo abstracto subrayando, no obstante, el valor del imaginismo, entendiendo como tal “la pintura abstracta compuesta de formas simples y de colores no modulados”, ejemplificada en las obras de B. Newman, M. Rothko y R. Parker y considerada como la tendencia del expresionismo abstracto con más futuro. El resultado fue *American Abstract Expressionist and Imaginists*, una selección de 64 pintores, de los cuales 20 habían nacido después de 1920.

Siguiendo en cierta medida el criterio no discriminatorio de las exposiciones anuales *Young America*, presentadas desde 1955 por el Whitney Museum of American Art, que reunían a artistas menores de 30 años de las más diversas tendencias y lugares de procedencia, la exposición del Guggenheim congregó tanto los estilos *painterly* como los incipientes *non painterly*. En el ámbito de la *action painting* destacaron los chorreados (*drippings*) de gran formato de J. Pollock, las figuraciones violentas y expresionistas de W. De Kooning y el gestualismo en blanco y negro de F. Kline. También fueron especialmente valoradas las obras más equilibradas y líricas de los llamados “americanos de París”, S. Francis y P. Jenkins, así como las de los representantes de la pintura *color-field*, C. Still, M. Rothko, B. Newman y A. Gottlieb, y los primeros *combine-paintings* de R. Rauschenberg, que revelaban la influencia de W. De Kooning y de J. Johns, especialmente sus series de *Banderas* y *Dianas*, deudoras, por otra parte, del magisterio indirecto de M. Duchamp y de J. Cage.

Entre los pintores que conformarían la tendencia *post-painterly*, es decir, entre los defensores de unos ideales formalistas opuestos a la tradición ilusionista de W. De Kooning derivada del cubismo y base del expresionismo, destacó la presencia de F. Stella con telas de bandas paralelas que fueron descritas por un crítico de la época como “impersonales, glaciales y aburridas”. La superación del expresionismo abstracto se advirtió asimismo en las obras *hard edge* de E. Kelly y Al Held y en las abstracciones *stained color-field* (campos y manchas de color) de H. Frankenthaler, M. Louis y K. Noland.



11. Jackson Pollock en su estudio de East Hampton (1950).



12. Mark Rothko (1942).



13. Ad Reinhardt en su estudio (1942).

Cronología

1951: •• *The School of New York*, Perls Gallery, Beverly Hills, California, 11 enero-7 febrero (R. Motherwell); *40 American Painters, 1940-1950*, University of Minnesota Gallery, Minneapolis, Minn., 4 junio-30 agosto (H. H. Arnason); *Abstract Painting and Sculpture in America*, Museum of Modern Art, Nueva York (A. C. Ritchie); *American Vanguard*, Sidney Janis Gallery, Nueva York (L. Castelli y S. Janis). **1952:** *Fifteen Americans*, Museum of Modern Art, Nueva York (D. C. Miller). **1954:** *Younger American Painters: A Selection*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 12 mayo-25 julio (J. J. Sweeney). **1955:** *The New Decade. American. Painters and Sculptors*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 11 mayo-7 agosto (J. H. Baur); *U.S. Painting. Some Recent Directions*, Stable Gallery, Nueva York; *Vanguard*, Walker Art Center, Minneapolis (K. Morris), *American Abstract Expressionism*, kunsthalle, Berna (A. Rüdlinger). **1956:** *Ten Years*, Betty Parsons Gallery, Nueva York, 19 diciembre 1955- 14 enero 1956 (C. Greenberg); *Twelve Americans*, Museum of Modern

Art, Nueva York (D. C. Miller). **1958:** *Nature in Abstraction*, The Whitney Museum of American Art, Nueva York, 14 enero-16 marzo (J. H. Baur); *Action Painting...* 1958, Dallas Museum for Contemporary Arts, Dallas, 5 marzo-13 abril (T. B. Hess y H. Rosenberg). **1959:** *The New American Painting*, Museum of Modern Art, Nueva York (A. H. Jr. Barr). Exposición itinerante por ocho países de Europa. **1960:** *60 American Painters 1960: Abstract Expressionist Painting of the Fifties*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 3 abril-8 mayo (H. H. Arnason). **1961:** •• *American Abstract Expressionist and Imaginists*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 13 octubre-13 diciembre (H. H. Arnason). **1963:** *Black and White*, Jewish Museum, Nueva York (B. Heller). **1965:** *New York School-The First Generation Painting of the 1940s and 1950s*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 16 julio-1 agosto (M. Tuchman). **1973:** *American Art and the Mid Century*, The National Gallery of Art, Washington, 28 octubre 1973- 6 enero 1974 (W. Seitz). **1976:** *Aspects of Postwar Painting in America-Acquisition Priorities including Arshile Gorge Works, 1944-1948*, Hirshhorn Museum,

Washington, 20 mayo-20 octubre (C. Jaffee McCabe) ; *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute: Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, Nationalgalerie, Berlín, 4 septiembre-7 noviembre (D. Honisch y J. Christian Jensen). **1978:** *Abstract Expressionism, the Formative Years*, The Whitney Museum of American Art, Nueva York (R. C. Hobbs y G. Levin). **1979:** *Abstract Expressionist, the Formative Years*, The Whitney Museum of American, Nueva York. **1980:** *The Fifties - Aspects of Painting in New York 1950-1960*, Hirshhorn Museum, Washington 22 mayo-21 septiembre; *Das Bild, eine Geschichte 1956-1976 -Die Sammlung Panza di Biumo (Action painting, New Dada, Pop Art, Minimal Art, Conceptual, Environmental Art)*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstmuseum y Kunsthalle, Düsseldorf, septiembrenoviembre (G. Celant). Exposición itinerante por diversas ciudades europeas hasta 1985. **1983:** *The First Show- Painting and Sculpture from Eight Collections 1940-1980*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, septiembre-octubre (R. Koshalek, Pontus Hultén y J. Brown).

Bibliografía

- NEWMAN, Barnett, "The Sublime is Now", *Tiger's eye*, 15 diciembre 1948, n° 6, pp. 51-53.
- KARPEL, Bernard, MOTHERWELL, Robert y REINHARDT, Ad (eds.), *Modern Artists in America*, Nueva York, Wittenborn Schultz, 1951.
- GREENBERG, Clement, "American-Type Painting", *Partisan Review*, primavera 1955, n° 2, pp. 190-193.
- FINKELSTEIN, Louis, "New Look: Abstract Impressionism", *Art News*, marzo 1956, vol. 55, n° 1, pp. 36-39, 66-68.
- ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon Press, 1959.
- FRIEDMAN, B.H. (ed.), *School of New York: Some Younger Artists*, Nueva York, Grove Press, 1959.
- ROSENBERG, Harold, "The Premises of Action Painting", *Encounter*, mayo 1963, vol. 20, n° 5, pp. 47-50.
- SOLOMON, Alan, *New York: The Second Breakthrough 1959-1964*, Irvine, University of California, 1969.
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961.
- GELDZAHLE, Henry, *New York Painting and Sculpture 1940-70*, Londres, Pall Mall Press, 1969.
- SANDLER, Irving, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Nueva York, Icon Editions, Harper & Row, 1970. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- TUCHMAN, Maurice (ed.), *The New York School: Abstract Expressionism in the '40s & '50s*, Londres, Thames and Hudson, 1970.
- ASHTON, Dore, *The New York School: A Cultural Reckoning*, Nueva York, Viking Press, 1972 (*La escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988).
- HUNTER, Sam, *American Art of the 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1972.
- ROWELL, Margit, *La Peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, París, Klincksieck, 1972.
- ALLOWAY, Lawrence, *Topics in American Art Since 1945*, Nueva York, W.W. Norton and Co., 1975.
- BARD, Joelle, *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50's*, Nueva York, Education, Art and Service, 1977.
- SANDLER, Irving, *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, Nueva York, Icon Editions, Harper & Row, 1978.
- GUGGENHEIM, Peggy, *Out of the Century: Confessions of an Art Addict*, Londres, André Deutsch, 1979.
- STOULLIG, Claire, *La peinture abstraite aux Etats-Unis*, París, 1979.
- FOSTER, Stephen C., *The Critics of Abstract Expressionism*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1980.
- COX, Annette, *Art as Politics. The Abstract Expressionist, Avant-Garde and Society*, Michigan, UMI Research Press, 1982.
- GUILBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago, Chicago University Press, 1983. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- SEITZ, William C., *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- SCHIMMEL, Paul y otros, *Action Precision. The New Direction in New York. 1955-60*, California, Newport Harbor Art Museum, 1984.
- PLEYNET, Marcelin, *Les Etats-Unis de la peinture*, París, Seuil, 1986.
- WELD, Jacqueline Bograd, Peggy, *The Wayward Guggenheim*, Nueva York, E. P. Dutton, 1986.
- AUPING, Michael (ed.), *Abstract Expressionism. The Critical Developments*, Londres, Thames and Hudson, 1987.
- CRANE, Diane, *Transformation of the Avant-garde: the New York Artworld 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- GREENFIELD-SANDERS, Timothy, *The Ninth Street Show*, Toronto, Lumiere Press, 1987.
- WEI, Lilly (ed.), "Talking Abstract", *Art in America*, parte I: julio 1987, vol. 75, n° 7, p. 80 y ss. ; parte II: diciembre 1987, vol. 75, n° 12, p. 112 y ss.
- MACKIE, Alwynne, *Art/Talk. Theory and Practice in Abstract Expressionism*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.
- GIBSON, Ann Eden, *Issues in Abstract Expressionism. The Artist-run Periodicals*, Londres, UMI Research Press, 1990.
- ROSS, Clifford, *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990.
- SHAPIRO, David, *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge, University Press, 1990.
- KINGSLEY, April, *The Turning Point. The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*, Nueva York, Simon and Schuster, 1992.
- THISTLEWOOD, David (ed.), *American Abstract Expressionism*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- De KOONING, Elaine, *The Spirit of Abstract Expressionism*, Nueva York, George Braziller, 1994.

3 La respuesta europea: el informalismo

La ocupación nazi de París en 1940 culminó un período de incertidumbres que tuvo nefastas consecuencias para el mundo del arte europeo, tal como se puso de manifiesto en el cierre de museos y galerías y en el exilio de la mayoría de los artistas más significativos de preguerra, fuesen los abstractos, los constructivistas o los de tendencia surrealista.

Sin embargo, el abandono no fue total y el propio sistema generó respuestas a la trágica situación, como fue *Abstraction de tradition française*, exposición celebrada en mayo de 1941 en la galería Braun con el objetivo de protestar contra la consideración de arte degenerado que los invasores argüían para eliminar cualquier manifestación de modernidad. Coordinada por Jean Bazaine, la muestra acogió la obra de 12 jóvenes pintores, destacando el grupo de los abstractos, J. Bazaine, A. Manessier, Ch. Lapicque, J. Le Moal y G. Singier que tenían en común el haberse formado en la Academia Ranson bajo el magisterio de Roger Bissière y la práctica de una modalidad de abstracción impresionista, caracterizada por la búsqueda de una atmósfera cromática vibrante y por el intento de reflejar en la pintura los signos sustanciales del universo.

El cese de las hostilidades bélicas y la progresiva normalización cultural permitieron una paulatina recuperación de la abstracción geométrica, constructivista y neoplástica, tendencia que tras una exposición celebrada en la Kunsthalle de Basilea (*Konkrete Kunst*) se afianzó en la muestra *Art Concret* organizada por la galería René Drouin de París en junio de 1945. El concretismo de postguerra, derivado del practicado por el grupo *Abstraction-Création* (1931), tuvo su principal lanzadera en la recién inaugurada galería Denise René que apoyó a artistas como Victor Vasarely,

Jean Dewasne y Richard Mortensen y al máximo representante de esta tendencia, el suizo Max Bill, seguidor de Van Doesburg y defensor de un arte puro y universal al margen de toda contingencia y fundamentado en las ciencias exactas.

A finales de los años cuarenta, el concretismo fue desbordado por una abstracción más libre inspirada en los postulados de Paul Klee y practicada por Nicolas de Stäel, Serge Poliakoff y Andre Lanskoï, si bien adquirió su pleno carácter en la obra de tres pintores considerados como el “núcleo de la nebulosa abstracta y lírica”, Alfred Otto Wolfgang, más conocido por Wols, Georges Mathieu y Hans Hartung. G. Mathieu y el crítico J. J. Marchand fueron quienes en la exposición *L'Imaginaire* celebrada en 1947 proclamaron el nacimiento de la plástica de lo imaginario, una abstracción lírica que había asumido la ausencia de toda forma objetiva.

No hay que olvidar, sin embargo, que antes que la gestación de esta plástica de lo imaginario, y casi en paralelo al resurgir del arte concreto, pintores como Jean Dubuffet y Jean Fautrier reivindicaron lo matérico con una mayor agresividad y carga expresiva que lo harían los representantes de la abstracción lírica. En octubre de 1945, J. Fautrier en su serie *Otages (Rehenes)*, presentada en la galería René Drouin, propuso una pintura liberada de la forma, del color y del trazo; en el mes de mayo de 1946, en la misma galería, J. Dubuffet presentó su serie *Mirobolus, Macadam et Cie.*, con obras verdaderamente innovadoras que no eran sino incisiones y surcos a modo de dibujos sobre betún, masilla, polvo de carbón, guijarros y ripolín y que originaron encendidas polémicas.

Asimismo, la posibilidad de explorar los distintos recursos expresivos de la materia en su for-

ma bruta llevó a J. Dubuffet a publicar *Cahiers de l'Art Brut* (1946) y en ellos una serie de reflexiones con el título *Prospectus aux amateurs de tout genre* justificantes de un *art brut* basado en la “omnipotencia de los valores salvajes, espontáneos, propios de los niños y los locos”. Este tipo de obras fueron presentadas en el llamado *Foyer de l'art brut* en los sótanos de la galería Drouin en noviembre de 1947 y en octubre de 1949, en este caso con el lema *Art brut préféré aux arts culturels*.

La reacción a las rigideces de la abstracción geométrica tuvo también escenarios europeos distintos de los franceses. Seguramente la más notable fue la protagonizada a partir de 1948 por el grupo Cobra integrado por artistas de la vanguardia danesa, como Egill Jacobsen y Asger Jorn, belgas, como Pierre Alechinsky y el grupo Experimental holandés, surgido del encuentro de Constant con Corneille y Karel Appel. En las exposiciones presentadas en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en 1949, y en el Palacio de Bellas Artes de Lieja, en 1951, y a través de los 10 números de la revista *Reflex*, los componentes del grupo Cobra se mostraron defensores de una pintura superadora de la antinomia entre figuración y abstracción, reivindicadora de lo surrealista y de la libertad total, expresado todo ello a través de la exhuberancia del trazo y de la experimentación constante en el campo de lo formal y lo cromático.

En Italia, al concretismo de principios de los años cuarenta representado por el Movimiento de Arte Concreto (MAC) que Anastasio Soldati creó en Milán, le sucedió el espacialismo de Lucio Fontana, el cual después de su período argentino (1939 -1946) desarrolló sus ideas en siete manifiestos a partir de lo ya expuesto en el *Manifiesto Blanco* publicado en Buenos Aires en 1946, en el que abogaba por un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio. El rechazo a las fórmulas concretas, se expresó también en el seno del llamado Movimiento Nuclear (Movi-



14. Jean Fautrier (1952).

miento para un arte de la Era Atómica) capitaneado por Enrico Baj, defensor de una abstracción informal en la que materia y gesto eran manifestaciones energéticas.

En la década de los cincuenta, de nuevo París fue el centro generador de un movimiento, respuesta en buena medida al expresionismo abstracto norteamericano, que cristalizó en el informalismo. Su origen hay que buscarlo en la exposición que Michel Tapié presentó en la galería Paul Facchetti en octubre de 1951 bajo el título *Signifiants de l'Informel*, exposición que ponía énfasis en algunas premisas ya apuntadas en la muestra *Véhémences confrontées* que el propio M. Tapié había llevado a cabo en mayo de aquel año en la galería Nina Dausset.

En 1952 M. Tapié en la exposición *Un art autre*, así como en la publicación del texto *Un art autre*, reivindicó abiertamente un arte distinto (de ahí, *art autre*) de las abstracciones geométricas, una pintura aformal en la que junto a la potenciación de lo matérico, la escritura y la sugestión, se sustituyese la composición por la seriación y la distribución regular de los elementos plásticos.

Las exposiciones

Un art autre

1952 (diciembre).

Galerie Paul Facchetti, París.

Organización: Michel Tapié.

Artistas: Karel Appel, Victor Brauner, Jean Dubuffet, Etienne-Martin, Jean Fautrier, Sam Francis, Hans Hartung, Marino Marini, Georges Mathieu, Roberto Matta, Henri Michaux, Alfonso Ossorio, Jackson Pollock, Germaine Richier, Jean-Paul Riopelle, Mario Sironi, Pierre Soulages, Graham Sutherland, Marc Tobey, Raoul Ubac, Wols.

En 1945 Michel Tapié tras descubrir la serie *Otages* de J. Fautrier en la galería René Drouin y conocer a J. Dubuffet y H. Michaux, decidió vincular sus actividades profesionales a estos artistas de postguerra que hicieron *tabula rasa* del pasado y proclamaron que la auténtica creatividad requería grados extremos de sentimiento y expresión. M. Tapié se convirtió entonces en el gran defensor de la abstracción que calificó de “cálida” en oposición a la abstracción geométrica fría (el arte concreto de M. Bill y sus seguidores). Así, y a mediados de la década de los cuarenta, M. Tapié se dio a conocer por sus escritos sobre J. Dubuffet (texto del catálogo de la muestra *Mirobolus, Macadam et Cie*, galería René Drouin, 1946), por la organización de eventos en el marco del *Foyer de l'art brut*, el espacio de la galería René Drouin dedicado al “arte marginal”, y por la creación, junto a J. Dubuffet, de la *Compagnie de l'art brut*.

En 1951 el mismo M. Tapié consiguió confrontar el trabajo de los expresionistas abstractos norteamericanos con el de los artistas franceses en la muestra *Véhémences confrontées* celebrada en la galería Nina Dausset de París. En ella, el gestualismo de W. De Kooning y J. Pollock se enfrentó a las abstracciones líricas de H. Hartung, Wols y G. Mathieu, a la pintura ságnica de Giuseppe Capogrossi, italiano integra-

do en la Escuela de París, y a las obras de uno de los primeros gestualistas franceses formados al calor del surrealismo, J. P. Riopelle.

El término informalismo surgió en la exposición, *Signifiants de l'Informel*, organizada por M. Tapié en 1951, muestra que tuvo una segunda edición en 1952, *Signifiants de l'Informel II*, celebrada igualmente en la galería Paul Facchetti con la participación de los mismos artistas: J. Dubuffet, J. Fautrier, G. Mathieu, H. Michaux, J. P. Riopelle e I. Serpan. En diciembre de aquel año, M. Tapié buscó de nuevo la confrontación entre los pintores de ambos lados del Atlántico en la muestra *Un art autre* (Un arte distinto). Más que reivindicar un antiarte, M. Tapié apostó por un arte que prescindiera de la forma como componente principal y que del proceso creador tan sólo valorase el factor de espontaneidad total.

En *Un art autre*, M. Tapié barajó un concepto amplio de lo informal, dando tanto cabida al expresionismo abstracto norteamericano representado por J. Pollock, S. Francis y M. Tobey, los dos primeros pertenecientes a la Escuela de Nueva York y el tercero exponente de la pintura contemplativa de la Escuela del Pacífico, como al informalismo europeo. En



15. Jean Dubuffet en su estudio (1951).



16. Jean Dubuffet, *Volonté du pouvoir* (*Voluntad de poder*), 1946.



17. Portada del catálogo de la exposición *Portraits* de Jean Dubuffet en la galería René Drouin, París, 1947.



18. *L'existentialisme*, 1946.

este caso, la diversidad de opciones era mayor: la abstracción lírica de Wols, G. Mathieu, H. Hartung; el arte de los pintores defensores de lo matérico y de las actitudes agresivas y polémicas, como J. Dubuffet y J. Fautrier, y el de los que preconizaban la pintura gestual, como P. Soulages y J. P. Riopelle. En la muestra también estuvieron presentes K. Appel, integrado en el grupo Cobra, V. Brauner, Etienne-Martin, H. A. Ossorio, G. Richier, M. Sironi, G. Sutherthand y R. Ubac.

En el texto *Un art autre*, justificación conceptual de la exposición, M. Tapié afirmaba: “En la actualidad, no puede existir el arte a no ser que cause estupefacción. Los verdaderos creadores saben que el único camino válido para ellos consiste en expresar su mensaje a través de lo extraordinario: el paroxismo, lo mágico, el total éxtasis, la improvisación psíquica, al margen de toda forma preconcebida”. Sin embargo, M. Tapié no pretendió fundar un movimiento sino recuperar para el arte contemporáneo las nociones que creía extraviadas de belleza, erotismo, misticismo y estética.

L'Art Brut

1967 (7 abril-5 junio).
Musée des Arts Décoratifs, París.

Organización: Jean Dubuffet.

Artistas: Aloïse, Anaïs, Antinéa, Aubert, Jile Bar, Beaubelicou, Bonnelalbay, Braz, Carles-Tolrà Carlo, Chapays, Clément, Crépin, Demkin, Dou, Éliisa, Emmanuel, Paul End, Florent, Auguste For., Robert Gie, Gironella, Guillaume, Hernández, Joseph Heu, Imam, Isely, Jacqueline, Jayet, entre otros.

En 1945, el pintor francés J. Dubuffet, al tiempo que investigaba las posibilidades expresivas de la materia y defendía una forma de arte espontánea y brutal en las series *Matière et mémoire* (litografías) y *Les Murs*, acuñó el término *art brut* para definir un arte antidecorativo que no sólo atentaba contra el buen gusto burgués o contra el refinamiento en el que habían caído las vanguardias, fuese la abstracción geométrica o el su-

rrealismo, sino contra la noción tradicional de belleza y contra el artista al que acusaba de haberse instalado en la concha del arte como si de un cangrejo ermitaño se tratara. En su escrito *Prospectus aux amateurs de tout genre* (1947), J. Dubuffet ensalzaba la “omnipresencia de los valores salvajes, espontáneos, aquellos que son propios de los niños y de los locos” y consideraba que *art brut* eran todas aquellas producciones que presentaban un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, poco deudoras del arte tradicional y de las trivialidades culturales, producciones realizadas por personas alejadas de los ambientes artísticos profesionales.

En su decantamiento hacia los márgenes de lo artístico, para J. Dubuffet resultó fundamental descubrir la expresión artística de los internos de los hospitales psiquiátricos, una expresión espontánea, sin pretensión cultural y sin bagaje intelectual, la única “capaz de acometer una renovación total de los lenguajes figurativos de la época”.

En noviembre de 1947 la galería René Drouin de París inició una serie de exposiciones de artistas marginales como Aloïse, Salingardes, Juva, y cedió sus sótanos para albergar el *Foyer de l'art brut*. Un año después, en septiembre de 1948, el traslado a un nuevo local coincidió con la fundación de la *Compagnie de l'art brut*, formada por más de 60 artistas simpatizantes de las ideas de J. Dubuffet. La mayoría de ellos fueron presentados en 1949 en la galería René Drouin con un texto firmado por J. Dubuffet: *Art brut préféré aux arts culturels*.

Problemas de índole económico obligaron a J. Dubuffet a abandonar los locales en los que tenía depositadas las obras (unas 1.200 piezas de 100 autores distintos) de la *Compagnie de l'art brut*, así como la cuantiosa documentación que al respecto había recopilado. Tras diversas gestiones, tanto lo uno como lo otro fue trasladado a Estados Unidos, donde a lo largo de 10 años encontró cobijo en una vasta dependencia del pintor A. Ossorio en East-Hampton. En 1962 parte del material fue expuesto en las galerías Cordier y Eckström de Nueva York.

De regreso a París en 1962, los materiales de la *Compagnie de l'art brut* se instalaron en un local de cuatro plantas y seis grandes salas situado en el número 137 de la rue de Sèvres. En aquellos momentos la colección se componía de más de 5.000 piezas de unos 200 autores distintos, entre los que se contaban tanto artistas reconocidos como “personas oscuras”, abundante documentación fotográfica y una extensa biblioteca que

incluía, entre otros, numerosos escritos de enfermos mentales.

Un primer, aunque tímido reconocimiento institucional a las inquietudes de J. Dubuffet se produjo con la muestra retrospectiva *L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'art brut*, presentada en el Musée d'Arts Décoratifs de París en la primavera de 1967. En el prólogo del catálogo, *Place à l'incivisme*, J. Dubuffet ensalzó el arte de las personas extrañas al medio cultural y preservadas de su influencia, que los sociólogos llamaban alienadas en tanto que integrantes de una diversidad cultural, que la cultura oficial e institucional debía reconocer y aceptar; reivindicó un arte patológico, inédito, imprevisto, imaginativo, un arte



19. Karel Appel, *Man (Homme)*, 1953.

fruto de la soledad y de una pura y auténtica impulsión creativa, un arte en oposición al arte sano, lícito y normal; defendió las obras que surgían de la espontaneidad e ingenuidad puras, es decir, en estado bruto no contaminado por las polarizaciones de la cultura ni por los mimetismos del arte oficial. A pesar de ello, J. Dubuffet reconoció que no existía ninguna diferencia de base para que fuesen analizadas bajo puntos de vista distintos entre las obras de los “artistas oscuros” y las de creadores reconocidos, de posición social convencional, también presentes en la muestra.

Entre los artistas reconocidos se hallaba el propio Dubuffet que presentó los “brutos matéricos” (anteriores a 1962), telas pintadas al óleo que incorporaban materiales de recuperación insólitos en el arte de aquellos momentos como arenas y fragmentos de muros deteriorados o enmohecidos, a través de los que el pintor reivindicaba el azar al servicio de la expresividad y el concepto de arte como una *plaisanterie*. A medio camino entre la figuración y la abstracción, estas obras estaban pobladas de dibujos infantiles –“la forma pura y

esencial de la creación”–, de *graffitis*, de garabatos, así como de signos que habitaban en un espacio sin composición ni estructura lógica aparentes y sin características estéticas definidas.

Joseph Crepin presentó unos trabajos creativos que parecían surgir de lo matérico y nutrirse de inscripciones y trazos instintivos, del mismo modo que lo hacían las obras de dos artistas suizos recuperados, máximos exponentes de las raíces del movimiento: Adolf Wölfl y Aloïse. A. Wölfl, sin moverse de la habitación del asilo en el que residió los últimos 20 años de su vida (1910-1930) había traspasado a lápiz un riquísimo e imaginario mundo de viajes y aventuras, e incluso de accidentes. Por su parte, la que fuera institutriz Aloïse, internada en un sanatorio desde 1918, en sus obras conservadas desde 1934 exaltaba fantasiosos personajes, como reinas de ojos azules sin pupila que vestía con suntuosos trajes de color verde, amarillo y rojo.

En 1976 se inauguró en el castillo de Beaulieu, en Lausana (Suiza) el primer museo de *art brut* con más de 15.000 obras de artistas “irregulares”.

Cronología

1941: *Abstraction de tradition française*, Galerie Braun, París, mayo (J. Bazaine). **1944:** *Jean Dubuffet*, Galerie René Drouin, París, octubre; *Konkrete Kunst*, Kunsthalle, Basilea (M. Bill). **1945:** *Jean Dubuffet. Matière et mémoire* (litografías) y *Les Murs*, Galerie André, París, abril; *Art Concret*, Galerie René Drouin, París, junio; *Jean Fautrier. Otages*, Galerie René Drouin, París, octubre. **1946:** *Jean Dubuffet. Mirobolus, Macadam et Cie*, Galerie René Drouin, París, mayo. **1947:** *Automatisme*, Galerie du Luxembourg, París, junio; *Jean Dubuffet. Portraits*, Galerie René Drouin, París, octubre; *Foyer de l'art brut*, Galerie René Drouin, París, noviembre; *L'Imaginaire*, Galerie du Luxembourg, París, diciembre (G. Mathieu y J.J. Marchand). **1948:** *H.W.P.S.-M.T.B (Hans Hartung, Wols, Francis Picabia, François Stahly, Georges Mathieu, Michel Tapié, Camille Bryen)*, Galerie Colette Allendy, París, abril; *White and Black*

(Arp, Atlan, Fautrier, Mathieu, Wols), Galerie des deux îles, París, julio. **1949:** *Art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, París, octubre (J. Dubuffet); *Cobra*, Stedelijk Museum, Amsterdam, noviembre. **1950:** *Jean Fautrier, Reply*, Gimpel Fils Gallery, Londres, marzo. **1951:** *L'Ecole de Paris 1900-1950*, Royal Academy of Arts, Londres, enero; *Jean Dubuffet, Corps de Dames*, Pierre Matisse Gallery, Nueva York; *Véhémenes confrontées*, Galerie Nina Dausset, París, marzo; *Signifiants de l'Informel*, Galerie Paul Facchetti, París, octubre. **1952:** *Signifiants de l'Informel II*, Galerie Paul Facchetti, París, junio; **••** *Un art autre*, Galerie Paul Facchetti, París, diciembre. **1960:** *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Helmhau, Zurich, 8 junio-14 agosto (M. Bill). **1961:** *Cobra dix ans après, Alechinsky, Appel, Corneille, Jorn*, Galerie Mathias Fels, París, 23 mayo-23 junio (M. Ragon). **1962:** *Abstraction lyrique et Abstraction construite*, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas, 8 diciembre

1962- 3 marzo 1963 (Ph. Robert-Jones y F.-C. Legrand). **1965:** *Un groupe 1965*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París (R. Héron de Villefosse). **1967:** **••** *L'Art Brut. Sélection des collections de la Compagnie de l'art brut*, Musée des Arts Décoratifs, París, 7 abril-5 junio (J. Dubuffet). **1971:** *Aspetti dell'Informale*, Palazzo Reale, Milán, mayo-junio (G. Ballo y F. Russoli). **1976:** *À propos d'automatisme*, Chapelle de la Pitié-Salpêtrière, París, 4-16 octubre (J.L. Binet). **1978:** *Art in Western Europe-The Post-War Years 1945-1955*, Des Moines Art Center, Des Moines (Estados Unidos), 19 septiembre- 29 octubre (L. Alloway). **1982:** *Art concret suisse, éléments d'histoire*, Musée des Beaux Arts, Dijon, 9 enero -21 febrero (X. Douroux, F. Gautherot, S. Lemoine). **1982:** *Cobra 1948-1951*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 9 diciembre 1982-20 febrero 1983 (G. Viatte y Z. Zadara). **1983:** *L'informale in Italia*, Galleria comunale d'arte moderna, Bolonia, 1

junio-30 septiembre (R. Barilli, F. Solmi). **1984:** *Un art autre, un autre art*, Galerie Artcurial, París, 12 abril-31 julio (D. Abadie/ Meymac). **1987:** *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 10 diciembre 1987- 28 febrero 1988 (B. Ceysson, J. Beaufet y J. L. Daval). **1988:** *Les années cinquante*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, 28 junio-17 octubre (D. Abadie). **1989:** *Cobra: Zwei Verläufe*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 18 enero-26 marzo (P.Hovdenall). **1990:** *Segno, gesto, materia. Protagonisti dell'Informale europeo*, Arte/92, Milán, 20 abril-14 julio (L. Caramel). **1993:** *Paris "Post-War". Art and Existentialism 1945-55*, Tate Gallery, Londres, 9 junio-5 septiembre (F. Morris). **1995:** *Art després del diluvi. Europa de postguerra 1945-1965*, Fundació La Caixa, Barcelona, 12 mayo-30 junio; Künstlerhaus Wien, Viena, 10 septiembre-10 diciembre (B. Ceysson y L. Hegyi). **1996:** *L'Informe. Mode d'emploi*, París, Centre Georges Pompidou, 22 mayo-26 agosto (Y-A. Bois y R. Krauss).

Bibliografía

FRANCASTEL, Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris*, Pa-

ris, Librairie de Médicis, 1946.
DUBUFFET, Jean, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, París, Compagnie de l'Art Brut, 1949.
PAULHAN, Jean, *Fautrier, l'enragé*, París, Gallimard, 1952.
TAPIE, Michel, *Un Art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, París, Gabriel-Giraud et Fils, 1952.
LIMBOUR, Georges, *L'art brut de Jean Dubuffet. Tableau bon levain à vous de cuire la pâte*, París, René Drouin, 1953.
BRION, Marcel, *L'art abstrait*, París, Albin Michel, 1956.
RAGON, Michel, *L'aventure de l'art abstrait*, París, Robert Laffont, 1956.
LAMBERT, Jean-Clarence, *La jeune École de Paris*, París, Le Musée de Poche, 1958.
CIRLOT, Juan Eduardo, *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959.
GOOSSEN, E.C., "The Texturology of Jean Dubuffet", *Art International*, octubre 1960, vol. IV, nº 8. pp. 31-35.
PAUHLAN, Jean, *L'Art Informel*, París, Gallimard, 1962.
MATHIEU, Georges, *Au-delà du Tachisme*, París, René Julliard, 1963.
LOREAU, Max, *Dubuffet et le voyage au centre de la perception*, París, La Jaune Parque, 1966.
DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, París, Gallimard, 1967.
RUSSOLO, Franco (ed.), *Gli ani 40 e 50. La crisi della Forma. L'arte moderna*, Milán, Fratelli Fabbri, 1967.

RAGON, Michel y SEUPHOR, Michel, *L'art abstrait*, París, Maeght, 1973.
BARILLI, Renato, *Informale, oggetto, comportamento*, Milán, Feltrinelli, 1979, 2 vols.
THEVOZ, Michel, *L'Art Brut*, Ginebra, Skira, 1981.
MEYER, Franz, "L'École de Paris à l'étranger", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, abril 1982, nº 9, pp. 134-145.
LAMBERT, Jean-Clarence, *Cobra. Un art libre*, París, Chêne-Hachette, 1983.
ABADIE, Daniel, *Un Art autre, un autre art: les annés 50*, París, Artcurial, 1984.
ABADIE, Daniel; ARBAISER, Philippe; BAYLE, Laurent; EVENO, Claude y GUIDOT, Raymond, *Les années 50*, París, Ed. Centre Georges Pompidou, 1988.
STOKVIS, Willemijn, *Cobra, Mouvement artistique international de la seconde après-guerre mondiale*, París, Albin Michel, 1988.
AA.VV., *Segno, gesto, materia. Protagonisti dell'informale europeo*, Milán, Electa, 1990.
FRANZKE, Andreas, *Dubuffet*, Colonia, DuMont, 1990.
LAMBERT, Jean-Clarence, *Cobra et l'imagination matérielle*, París, Cercle d'Art, 1991.
Publications de la Compagnie de l'Art Brut, fascículos 1-17, Lausana, Compagnie de l'Art Brut, 1964-1992.

4 La materia y el gesto: el informalismo español

El informalismo catalán

Tras una década de aislacionismo y de volver la espalda a la modernidad y a las vanguardias internacionales, los artistas españoles de los años cincuenta, superando las diversas manifestaciones academicistas vinculadas al figurativismo de corte expresionista y fauvista, enlazaron por fin con las tendencias internacionales dominantes en la época, en especial con el informalismo francés, el llamado *art autre*, y en menor medida con el expresionismo abstracto norteamericano, movimiento este último que sólo unos pocos artistas españoles conocían de primera mano, en parte gracias a las muestras de artistas norteamericanos en París (J. Pollock hizo su primera exposición en París en 1947, el mismo año que lo hizo M. Tobey con sus *White writings*, y W. De Kooning).

Los primeros síntomas de esta renacida modernidad tuvieron lugar a finales de los años cuarenta en Barcelona donde un colectivo de jóvenes artistas, algunos de los cuales se habían dado a conocer en el Salón de Octubre de 1948, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Juan José Tharrats y Joan Ponç a los que se unieron el poeta Joan Brossa y el crítico Arnau Puig, fundaron el grupo Dau al Set y apostaron por un tipo de pintura a caballo entre el surrealismo tardío y ciertas concepciones dadaístas.

Los integrantes de Dau al Set, a los que en 1949 se sumó el crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, se incorporaban así al movimiento artístico internacional bebiendo de las fuentes de la vertiente más onírica y fantástica del surrealismo y de ciertos ecos del expresionismo pictórico germánico (Kandinsky, Klee, el grupo Der Blaue Reiter), literario (Nietzsche) e incluso musical (Schönberg, Berg von Webern).

El primer artista daualsetiano que consiguió superar este entronque surrealista, un surrealismo que a principios de los años cincuenta estaba ya creativamente agotado, fue Antoni Tàpies que a partir de 1952 y tras descubrir el papel expresivo de la materia (materiales heterógeneos, objetos encontrados de raíz dadaísta, etc.) entroncó abiertamente con el nuevo lenguaje informalista que desde París habían impuesto artistas como Jean Fautrier, Jean Dubuffet y Wols. Una exposición individual de A. Tàpies en la Galerías Layetanas de Barcelona (1952) en la que presentó obras no figurativas, dominadas por un esquema geométrico e interesadas en las posibilidades del lenguaje matérico próximo al grattage, confirmó el cambio de orientación en el seno de Dau al Set y preparó el terreno de futuras adscripciones al incipiente informalismo.

Las primeras exposiciones de A. Tàpies en Estados Unidos (en Chicago y en Nueva York en 1953, en Pittsburg, Connecticut, Nebraska, Milwaukee, Minneapolis, en 1954) y los premios que le fueron concedidos a partir de 1953 (II Bienal de São Paulo) confirmaron, aparte del creciente protagonismo y aceptación del pintor, la sólida implantación de la nueva manera creativa centrada en procedimientos generadores de amplios gestos, manchas y chorreados, y en cuadros de tonalidades neutras en los que el óleo se combinaba con técnicas mixtas.

A. Tàpies constituyó, pues, un modelo un tanto insólito en los primeros años cincuenta no sólo en el arte catalán sino en el español, por el rápido afianzamiento de un pintor y de un estilo. A partir de 1952, siguiendo a A. Tàpies, la práctica totalidad de los artistas de Dau al Set, desde 1952-53, fueron abrazando la estética informal que, sin embargo, en cada uno de ellos se

manifestó con características propias. Juan José Tharrats se inició en el informalismo en 1954 con sus maculaturas, cuadros a base de procedimientos derivados del grabado con superficies de calidades cambiantes. Hacia 1955, Modest Cuixart abandonó el figurativismo onírico y surreal, dejándose seducir por el espesor de los materiales (arena, cemento) mezclados con óleo y barnices en los que, aparte de surcar y agujerear, en un procedimiento paralelo al del grattage, introducía paulatinamente trapos y diversos objetos, como cuerdas y plásticos que por medio del color o incluso del fuego integraba en los fondos. Caso aparte fue el del pintor August Puig que durante sus estancias en el París de la segunda mitad de la década de los cuarenta recibió de primera mano el impacto del informalismo en su vertiente tachista.

Como caso singular ajeno al grupo Dau al Set hay que situar a Romà Vallés, cuyas telas a partir de 1955 muestran un paulatino abandono de lo matérico en beneficio de una pintura de corte gestual resuelta con trazos de gran dinamismo y amplitud espacial. También hay que citar la singularidad de Vila Casas que conoció el informalismo a raíz de su viaje a París en 1956, año en el que empezó a recrear en sus superficies pictóricas efectos texturales próximos a la mineralogía.

A grandes rasgos, en el informalismo catalán se podrían contemplar dos períodos. El primero, que abarcaría de 1953 a 1957, estuvo marcado por el trabajo de artistas escasamente reconocidos, excepto el caso de A. Tàpies, por la crítica del momento y mucho menos por el público y las instituciones. El segundo, que abarcaría de 1958 hasta mediados de los años sesenta, se caracterizó por un decidido apoyo si no de toda la crítica, sí al menos de un cierto sector de la misma encabezado por Juan Eduardo Cirlot al que siguieron Alexandre Cirici, Rafael Santos Torroella y José Corredor Matheos, los cuales no sólo defendieron la nueva estética sino que se esforzaron también en difundirla y en hacerla comprensible.



20. Antoni Tàpies y Joan Josep Tharrats presentados por Salvador Dalí en la Sturegalleriet de Estocolmo, 1955.

En el paréntesis temporal del primer período hay que constatar dos hechos singulares, ambos acaecidos en 1955. El primero, la constitución de dos grupos. En una taberna del barrio antiguo barcelonés, se formó el grupo Tahüll integrado por Jaume Muxart, Josep Guinovart, Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Marc Aleu, Modest Cuixart y Jordi Mercadé, grupo que tuvo una presentación simbólica auspiciada por el crítico Cesáreo Rodríguez Aguilera y fotografiada por Francesc Català Roca ante los murales románicos del ábside de Sant Climent de Taüll (Museu d'Art de Catalunya). Sin manifiesto alguno, el grupo

Tahüll quiso dejar constancia de las diversas opciones de la plástica catalana de aquellos instantes, tanto de las abstractas como de las neofigurativas, así como de su enraizamiento en la “modernidad” de la pintura medieval. Por su parte el grupo Sílex, constituido a finales de aquel mismo año y formado por Eduard Alcoy, Joan Hernández Pijuan, Lluís Terricabras, aparte de pintores como Planell y Rovira Brull, intentó hallar las raíces de lo contemporáneo en el arte prehistórico.

El segundo de los acontecimientos a destacar, fue el de la convocatoria de la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en 1955. En la misma se presentó una interesante y amplia revisión del arte norteamericano del siglo xx, *El arte moderno en los Estados Unidos. Pintura. Escultura. Grabado. Arquitectura*, a partir de los fondos del Museum of Modern Art de Nueva York seleccionados por Dorothy C. Miller. En la selección presentada del 24 de septiembre al 24 de octubre en el Palacio de la Virreina y en el Museo de Arte Moderno, además de apartados dedicados a la arquitectura, al grabado y a la escultura (Alexander Calder, entre otros), se incluyó un primer grupo de pintores protagonistas del arte norteamericano de las primeras décadas del siglo (Stuart Davis, Arthur G. Dove, Marsden Hartley, Lyonel Feininger, Man Ray y Max Weber), otro grupo de tradición realista (Edward Hopper, Jack Levine, Charles Sheeler y Herman Rose), un tercer grupo ecléctico bajo el nombre de primitivos y modernos (Morris Hirshfield, Charles Demuth, Morris Graves, John Marin, Maurice Prendergast, Ben Shan, Mark Tobey y Josef Albers) y una muy importante representación de abstractos, la mayoría dentro de la corriente expresionista, pero en la que también estaban representados los concretistas, con obras de William A. Baziotes, Fritz Glarner, Robert Motherwell, Irene Rice Pereira, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Mark Rothko, Clyfford Still y Bradley Walker Tomlin, entre otros. La presencia de estas obras en Barcelona sin duda fue decisiva en la evolución del arte catalán del momento.

A caballo entre estos dos períodos mencionados, otro acontecimiento vino a compensar el escaso entusiasmo que el arte informalista despertaba en las instituciones y en los circuitos comerciales de la época: la exposición *Otro Arte* (1957), iniciativa emprendida por la sala Gaspar en colaboración con el crítico francés Michel Tapié, cuyo objetivo fue confrontar el informalismo autóctono con el internacional.

En aquel mismo año Juan Eduardo Cirlot publicó su *El arte otro*, en el que partiendo del texto de M. Tapié Art autre de 1952 presentó a los nuevos pintores como artistas que en sus telas habían sabido sacrificar los factores de interés y belleza en aras de una sensación de dinámica intensidad: “Las manchas, texturas e incluso signos de esta pintura –escribió J.E. Cirlot– no necesitan transcripción, actúan como expresiones, desde el mundo interior del artista al mundo interior del contemplador sensibilizado para tal tipo de creación” (J. E. Cirlot, *El arte otro*, Barcelona, 1957, pp. 11-12). A este texto le siguió otro del mismo autor, *Informalismo* (1959), en el que tras presentar el trabajo de los principales creadores del informalismo catalán y de plantear un discurso teórico acerca de la naturaleza de lo informal, apuntaba el carácter de la nueva obra de arte como un objeto real, que busca superar la técnica pictórica tradicional para así conferir a la materia en sí misma, en su estado bruto y amorfo “una autonomía expresiva, que conectaría con las capas más profundas del subconsciente [...]. Los factores de originalidad, fuerza, humanización interna de la estructura o expresividad, se dan en el seno de ese arte como se han dado en el de todas las modalidades y estilos que aparecen desde la aurora de los tiempos [...]” (J. E. Cirlot, *Informalismo*, Barcelona, 1959, pp. 9-11).

Desde 1957-1958 hasta su declive hacia mediados de los años sesenta, el informalismo catalán gozó de un cierto auge e incluso euforia que se concretó en la multiplicación de exposiciones individuales en galerías de Barcelona, en publicaciones, conferencias, debates y, sobre todo, en

una política de apertura y de proyección del trabajo de los artistas catalanes en el panorama artístico nacional (*Abstractos Catalanes*, Madrid, 1957) y en el internacional, de lo que son muestra diversas exposiciones individuales en París, Frankfurt, Düsseldorf y Washington, la participación en bienales (São Paulo, Venecia) y en la Documenta de Kassel (M. Cuixart y A. Tàpies fueron los artistas españoles seleccionados para participar en la Documenta III de 1959).

Fruto de todo ello fue la adscripción de una nueva generación de artistas a la que se podría llamar moda informalista y matérica. Entre ellos, Daniel Argimón, en cuyas obras se denotaba la influencia del arte matérico de A. Tàpies; Armand Cardona Torrandell, cuya obra se inscribía, al decir de A. Cirici, en la corriente subterránea del espacialismo; Enric Planasdurà, fundador (1948) del grupo Lais; Amèlia Riera que empleaba el grattage en pinturas negras; Joan Hernández Pijuan, con una pintura gestual cercana a los postulados del grupo El Paso y Eduard Alcoy, practicante de una pintura intensamente gestual.

Por su parte, los iniciadores del informalismo evolucionaron hacia modos y lenguajes cada vez más personales. Partiendo de materiales diversos y de objetos extraídos del entorno cotidiano, A. Tàpies redujo el cromatismo y simplificó sus obras en una búsqueda neutralidad pictórica que redundaba en beneficio de un mayor protagonismo objetual. M. Cuixart se decantó por una pintura directa que partía de las posibilidades del *dripping* e incorporaba objetos a modo de collage. Romà Vallés abandonó paulatinamente la pintura de gruesos empastes y valoración textural por la pintura conformada por amplios y dinámicos gestos. Vila Casas impuso rigor y estructura a sus composiciones (*Planimetrías*), en las que lo importante era la valoración textural de las superficies. La búsqueda de un arte de acción centrado en el protagonismo del color dominó la trayectoria de J. J. Tharrats y también de A. Puig, el primero a partir de un perfeccionamiento de sus maculaturas y, el segundo, a través de una búsqueda contraposición espacial, cromática y formal

figura-fondo. Estos dos últimos artistas fueron los que permanecieron fieles por más tiempo al informalismo, ya que sus compañeros de viaje en la primera aventura vanguardista de la posguerra poco a poco fueron incorporando a sus obras el lenguaje figurativo, unos, y objetual, otros, incorporaciones que les alejaron de la pureza de lo informal.

El informalismo madrileño

En Madrid los primeros movimientos de vanguardia, tras unas iniciales tentativas concretadas en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) y en el Primer Congreso de Arte Abstracto de Santander (1953), cristalizaron en torno a la segunda mitad de los años cincuenta en el grupo El Paso, grupo que al decir de Laurence Toussaint se convirtió “en el núcleo y motor de un desarrollo artístico extraordinario y sin embargo tan poco conocido en el extranjero”. Según L. Toussaint, El Paso constituyó un extraordinario ejemplo en la historia del arte español de posguerra de cómo unos jóvenes e inquietos artistas tuvieron la voluntad y la capacidad, ante un contexto desfavorable, de formar un colectivo para devolver el arte español al concurso de la vanguardia internacional (L. Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, 1983, pp.12-13).

El pintor Antonio Saura que durante su estancia en París quedó fascinado por los rescoldos del surrealismo de André Breton, pronto se decantó por la abstracción lírica y posteriormente por el *art autre* de Tapié. De vuelta a Madrid a principios de 1957, fue el aglutinante de un grupo de pintores de muy diversas procedencias geográficas y artísticas: el canario Manolo Millares que dejó su tierra natal en 1953 para instalarse en Madrid tras asistir al Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander; el granadino Manuel Rivera; Pablo Serrano que se asentó en Madrid en 1954 tras haber residido en Uruguay; Rafael Canogar, el más joven del grupo que se había tras-



21. Dedicatoria al galerista René Metras de los miembros de El Paso, agosto 1958.

ladado de Toledo a Madrid, y Antonio Suárez que repartía el tiempo entre París y Madrid.

El 20 de febrero de 1957, los artistas mencionados más Luis Feito, Juana Francés, y los críticos Manuel Conde y José Ayllón firmaron el manifiesto fundacional de El Paso, grupo concebido como una alternativa de lucha contra “el conformismo y la mediocridad de la cultura artística oficial” y al decir de A. Saura, con el firme objetivo de vigorizar el arte contemporáneo español, tan falto de crítica constructiva, de *marshands* y de salas de exposiciones. En el manifiesto se apuntaban como objetivos prioritarios

la organización de exposiciones, desde los homenajes a los que consideraban sus maestros hasta la celebración de un salón anual en el que participasen los artistas más relevantes del panorama nacional e internacional del momento, así como la publicación de un boletín informativo para la divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo: “El Paso –se podía leer en el párrafo final del manifiesto programático– no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal” (J. Ayllón, *Manifiesto*, Madrid, febrero 1957).

A. Saura asumió más que ningún otro artista de su generación que había llegado la hora de que en España el artista trabajase siguiendo los modelos de la vanguardia internacional, pero sin renunciar ni a las propias raíces ni a la tradición: “La gran peculiaridad de El Paso fue esa conexión que se establecía en la pintura o la escultura que realizaban sus miembros, entre el bagaje moderno de la *action painting* y una tradición dramática española que en nuestro siglo había sido reivindicada por el 98, por raros novecentistas como Solana o Gustavo de Maeztu: es decir, por escritores y pintores que se situaban al margen de la modernidad. Desde la modernidad, los precedentes eran más escasos: Ramón Gómez de la Serna, Palencia, Alberto y Caneja y en torno suyo la primera Escuela de Vallecas, sobre cuya importancia siempre insistió Moreno Galván” (Citado por J. M. Bonet, *El Paso después de El Paso*, catálogo de la exposición, Madrid, 1988).

Los miembros de El Paso y firmantes del primer manifiesto: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano y Antonio Suárez expusieron por primera vez en la galería Buchholz de Madrid en abril de 1957. En mayo de aquel mismo año, el grupo intentó abrir sus puertas a otras disciplinas artísticas como la litografía, la arquitectura y la música, e invitó a los arquitectos

tos A. Fernández Alba y M. Marín a acudir a dos exposiciones celebradas en Asturias, una en el Ateneo Jovellanos de Gijón y la otra en la Caja de Ahorros de Asturias, en Oviedo .

En el verano de 1957, los componentes del grupo El Paso participaron en la IV Bienal de São Paulo en el marco de una selección de artistas españoles, entre los que se hallaban J. Oteiza, A. Tàpies, J. J. Tharrats y M. Cuixart, selección llevada a cabo, según el parecer de A. Saura, con gran acierto y oportunidad, por Luis Fernández Robles. El gran premio de escultura de la Bienal fue para J. Oteiza y el de pintura para Giorgio Morandi y Ben Nicholson, si bien la crítica destacó las obras de los miembros de El Paso que respiraban modernidad sin renunciar del todo a las raíces hispánicas. Como apuntó A. Saura, en la Bienal de São Paulo “se efectuó una entrada brillante en la vanguardia internacional” (A. Saura, “La lección de São Paulo”, *Arte vivo*, Valencia, diciembre 1957).

Con posterioridad a 1957, el grupo reducido a L. Feito, R. Canogar, A. Saura y M. Millares expuso en la Institución Fernando el Católico de Zaragoza y, con la incorporación del escultor Martín Chirino, en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid. En relación a esta muestra, el crítico Manuel Conde escribió: “[...] El Paso es ante todo una actividad que se propone crear un ambiente y un nuevo estado de espíritu a través de la puesta en marcha de una acción artística. Funcionando mediante un limitado grupo directivo, El Paso pretende realizar una labor para el mayor número posible, colaborando activamente en la formación de una juventud con grandes posibilidades creadoras, pero a la que un ambiente hostil impide su desenvolvimiento. Su principal objetivo debe consistir, pues, en lograr un clima de interés, estudio, orientación hacia los últimos problemas del arte mundial en sus actividades visuales [...] El Paso nace como consecuencia de la agrupación de diversos elementos que por distintos caminos han comprendido la responsabilidad moral de realizar una actividad dentro de su país. El Paso es signo de una búsqueda experi-

mental y de una necesidad de realizar una plástica coordinada, consciente de una situación histórica sin precedentes en la cual se ha pedido la integración española en una cultura universitaria” (M. Conde, “Una semana de arte abstracto”, *La Moda en España*, Madrid, nº 223, mayo 1958).

Al año siguiente, a través de Joan Prats, director en aquel entonces del Club 49, algunos miembros de El Paso, R. Canogar, M. Millares, L. Feito y A. Saura fueron invitados a exponer sus obras en la Sala Gaspar de Barcelona. La exposición, según J. E. Cirlot, puso ante los ojos del público barcelonés “las expresiones más puras y exaltadas de la pintura hispánica actual (estableciendo) con los mejores creadores barceloneses un necesario contacto” (J. E. Cirlot, “Canogar, Millares, Feito, Saura”, *Carta de El Paso*, 9, diciembre-enero 1959).

En junio de 1959, El Paso, integrado en esta ocasión por R. Canogar, M. Chirino, L. Feito, M. Millares, A. Saura y M. Viola se presentó en la galería Biosca de Madrid coincidiendo con la publicación de un número especial de la revista *Papeles de Son Armadans*, con textos de presentación del director de ésta, Camilo José Cela, y de Joan Miró, aparte de varios escritos de los propios artistas y un nuevo manifiesto firmado por R. Canogar, M. Conde, J. Ayllón, L. Feito, M. Millares, M. Viola, A. Saura, M. Chirino, M. Rivera, J. E. Cirlot y V. Aguilera Cerni (*Papeles de Son Armadans*, nº 37, Palma de Mallorca, 1959).

La actividad del grupo El Paso no sólo se limitó a exposiciones, fuesen individuales o colectivas; se extendió también a la publicación de folletos y boletines informativos –las llamadas cartas– en las que se informaba puntualmente de las actividades del grupo, sus exposiciones y su ideario. En una de las cartas boletines (A. Saura, “Manifiesto”, *Carta de El Paso*, 3, verano 1957) se publicó la versión corregida y definitiva del primer manifiesto, versión que A. Saura redactó en el verano de 1957 y en la que reivindicaba un arte acorde con los nuevos tiempos y una plástica revolucionaria que respondiese históricamente a una actividad universal, una plástica auténtica y libre,

“abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas y limitativos”.

Si bien A. Saura fue el autor de la mayor parte de las cartas de El Paso, esporádicamente los demás componentes del grupo también participaron en su redacción. M. Millares firmó la *Carta de El Paso*, 2, una comedia de un solo acto que se publicó coincidiendo con la muestra *Otro Arte* en Barcelona (*Carta de El Paso*, 2, marzo 1957). En la *Carta de El Paso*, 5-6, se publicaron reflexiones de tres críticos afines al ideario del grupo: J. E. Cirlot, que analizó los elementos iconográficos de la pintura informal; V. Aguilera Cerni, que publicó una reflexión sobre el ser, el existir, el vivir como un hecho histórico, así como una llamada ante la necesidad de nuevos mitos y símbolos, y M. Conde, que se preguntaba sobre el contenido y la interpretación de la obra de arte abstracta, por esencia forma, es decir, expresión directa de la obra en sí misma.

Michel Tapié bajo el título “Note sur la communication”, en la *Carta de El Paso*, 10 (febrero 1959), planteó el problema del contenido, de la ausencia de lenguaje, de las “imposibilidades lingüísticas” de las obras del *Art autre*, que según él, debían tender a una reintroducción de los elementos simbólicos o figurativos para así enriquecer a través de la ambigüedad psíquico-artística la ambigüedad de su mensaje. En la que sería la última carta boletín, *Carta de El Paso*, 16 (mayo 1960), que coincidió con una de las últimas exposiciones del grupo, la celebrada en la galería

Pierre Matisse de Nueva York (29 marzo-9 abril), tras valorar la dificultad de colaboración entre arquitectos, escritores y músicos a causa del divorcio entre las distintas artes, y sopesar las dificultades económicas por las que estaban atravesando los miembros del grupo, que además se enfrentaban con un ambiente social de franca oposición, se reconocía el haber contribuido a crear una nueva situación en el arte español: “Hemos combatido la apatía. Hemos atacado a una crítica que, salvo raras excepciones, se mantenía hueca, inoperante. Hemos denunciado una situación insostenible y se ha contribuido a la afirmación de una pintura que responde a nuestra propuesta de apertura hacia las corrientes universales y la recuperación de ciertas constantes españolas”. En esta carta, los componentes de El Paso, ante la falta de expectativas de crear una pintura con una mayor repercusión social, anunciaron su fin como grupo y la voluntad de cada uno de sus miembros de continuar de un modo independiente el desarrollo de su obra. (“Última Comunicación”, *Carta de El Paso*, 16, mayo 1960).

A falta de una revisión histórica global de El Paso, entre las exposiciones retrospectivas dedicadas a este grupo se pueden destacar la organizada por el Banco de Granada en 1978; la presentada en el marco de *Contraparada* en Murcia (abril-mayo 1980) y la titulada *El Paso después de El Paso*, con obras procedentes de los fondos de la colección Juan March y de la colección de Amos Cahan, que la propia Fundación Juan March exhibió en Madrid en 1988.

Las exposiciones

Otro Arte

1957 (16 febrero-8 marzo).
Sala Gaspar, Barcelona.

Organización: Michel Tapié.

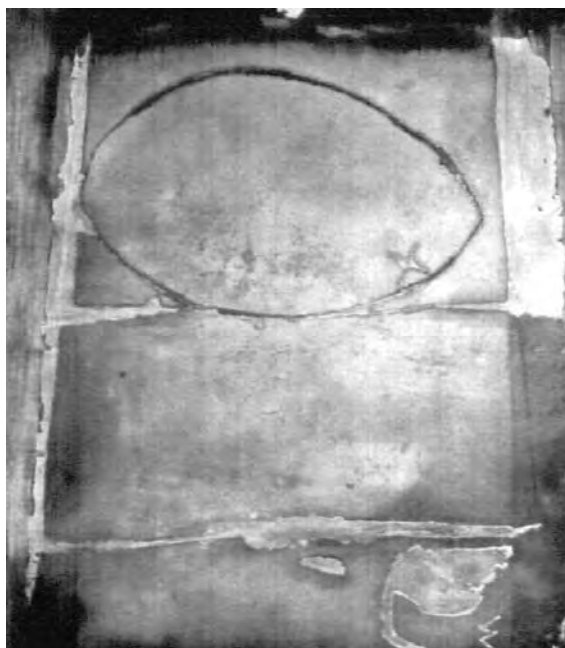
Artistas: Karel Appel, Camille Bryen, Alberto Burri, Claire Falkenstein, Ruth Francken, René Guiette, Philippe Hosiasson, Toshimitsu Imai, Paul Jenkins, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Salvador Saura, Francis Salles, Iaroslav Serpan, Antoni Tàpies, Jean Fautrier, Wilhelm Wessel, Hisao Domoto, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Mark Tobey, Wols, Lazlo Fugedy, Juan José Tharrats, Juan Vila Casas.

Itinerancia: Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 24 abril-17 mayo 1957.

Con la colaboración de la galería Stadler de París, que desde 1955 había acogido exposiciones individuales de Antoni Tàpies, y con el patrocinio del Club 49, la sala Gaspar de Barcelona encargó a Michel Tapié, artífice, promotor y teórico del *art autre* y organizador de las exposiciones *Signifiants de l'Informel*, en la galería Paul Facchetti de París y *Véhémences confrontées*, en la Nina Dausset, el diseño de una exposición que confrontase las experiencias informalistas locales con las del panorama nacional e internacional. Partiendo de los fondos de la galería Stadler de la que era director artístico desde 1955, y de los de la galería Rive Droite, así como de otras colecciones particulares y de la propia sala Gaspar, M. Tapié planteó la muestra como un museo imaginario hecho realidad, que ilustraba al escasamente informado público barcelonés las diferentes vías del “otro arte”, como las de la *action painting* y la pintura contemplativa norteamericana, representadas por P. Jenkins, W. De Kooning, J. Pollock, M. Tobey; la del informalismo francés de J. Fautrier, G. Mathieu, J. P. Riopelle y Wols, la de la pintura matérica, tachista, gestualista y lírica, sin olvidar a figuras difíciles de encasillar como K. Appel, miembro del grupo Cobra, y el informalista italiano A. Burri. Tampoco

faltaron informalistas japoneses (Imai, Domoto), de la Europa del Este (Francken, Hosiasson, Serpan, Wessel, Fugedy), así como los artistas locales: Tàpies, Tharrats y Vila Casas. Del resto de España tan sólo Saura estuvo presente.

Al decir de la crítica del momento, los dos grandes ausentes fueron H. Michaux y J. Dubuffet, precisamente aquellos a través de los cuales M. Tapié, tal como dejó constancia en el texto *Un Art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (París, 1952, p. 3), intuyó este “otro arte”. La exposición *Otro Arte* no sólo arrastró a jóvenes artistas hacia el informalismo, sino que despertó el interés de los galeristas. Así por ejemplo, desde 1962, año en que abrió sus puertas, la galería René Metras exhibió habitualmente, con la incompreensión de un importante sector de crítica y público barcelonés, las obras de los informalistas catalanes, y las de destacados artífices franceses del momento (Fautrier, Dubuffet, Hartung). La sala Gaspar, por su parte, continuó su apoyo al informalismo a través de muestras colectivas como la *0 Figura. Homenaje informal a Velázquez* (1960), particular homenaje al gran pintor barroco y precursor, según el entender de algunos, de las maneras pictóricis-



22. Antoni Tàpies, Gran Oval, 1956.



tas tan caras a los informalistas. Esta muestra aglutinó el trabajo de un buen número de artistas: Alcoy, Bolu-mar, Canogar, Claret, Chirino, Corberó, Curós, Faber, Farreras, Feito, Ferrant, Francés, García, Hernández Pijuan, Manrique, M. Martí, Millares, Monjales, L. Muñoz, J. Muxart, Narotzky, Planasdurà, Planell, Ràfols Casamada, Rivera, Saura, Sempere, Serrano, Soria, Subirachs, Sucre, Suárez, Tabara, Trepas, Tharrats, Vallès, Vela, Vilacasas, Villèlia y Viola.

Tras ser exhibida en Barcelona, *Otro Arte*, con la incorporación de tres miembros del grupo El Paso, R. Canogar, L. Feito y M. Millares, fue presentada en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (abril-mayo 1957) bajo la organización de José Luis Fernández del Amo, director del mencionado museo. En el catálogo, J. E. Cirlot y Cirilo Popovici presentaron a los concurrentes como el último estado de un proceso histórico que contaba casi ochenta años: "Sabido es que el impresionismo proclamó la abolición de la unidad tradicional entre la forma, la materia y el color. Lo que sucedió después en la pintura, a pesar de todas las contradicciones posibles (fauvismo, cubismo, futurismo, expresionismo) hasta el abstrac-tismo, no son más que el desarrollo y las consecuencias de esta evolución universal del arte" (J. E. Cirlot y C. Popovici, *cat. exp.*, s.p.).

El grupo El Paso publicó un texto de presentación de la muestra en su segundo boletín informativo (*Carta de El Paso*, 2, marzo 1957) en el que hacía suyas las palabras del crítico Sebastià Gash de considerar la exposición como una de las más importantes que Espa-

23. Miembros del grupo El Paso. De izquierda a derecha: J. Ayllón, A. Saura, M. Rivera, M. Chirino, M. Millares, R. Canogar, M. Viola y L. Feito. Madrid, 1959.

ña había visto a lo largo del siglo: "Nuestro propósito de sentar las bases del futuro arte español de carácter universal en el cual predominen ciertas características mantenidas como constantes en el arte ibérico de todos los tiempos, si bien queda en pie por irrealizado, ha tenido su primera y cálida confirmación en la presencia española en esta sensacional exposición. Nunca agradeceremos suficientemente al Museo de Arte Contemporáneo todas las facilidades y la ayuda material que ha ofrecido para el traslado de esta exposición a Madrid".

Fueron pocos, sin embargo, los críticos que respondieron positivamente a la muestra, destacando entre ellos Manuel Sánchez Camargo que apostó a favor de la generación de abstractos españoles, que según él resistían perfectamente cualquier comparación con los extranjeros, a los que incluso en algunos casos superaban, bien en el concepto, bien en la mera realización práctica de las obras: "Esta exposición es una demostración hecha por los artistas que han elegido el camino difícil, aquel en el que el pintor tiene que encontrar en su propio interior la sensibilidad, el conocimiento o el proceso mental que interese a los demás" (M. Sánchez Camargo, "Arte Otro, de Tàpies y Tharrats a Serpan y Jenkins", *Revista*, nº 264 mayo 1957).

El Paso

1957 (abril).
Galería Buchholz, Madrid.

Artistas: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura y Pablo Serrano.

Los artistas que el 20 de febrero de 1957 habían creado el grupo El Paso, se reunieron en abril de aquel año en una primera exposición colectiva en la galería Buchholz de Madrid. El crítico José Ayllón publicó a modo de manifiesto la primera *Carta de El Paso* (abril 1957), en la que presentaba a los nuevos artistas defensores de la subjetividad como verdaderos refugios del individuo en su soledad, al margen de lo social y entregados en cuerpo y alma a la pintura informal como expresión de una protesta violenta y desesperada. Los miembros de El Paso, en efecto, reivindicaban el informalismo como una forma de vivir, de expresar lo inexpresable, como un medio de exteriorizar los problemas, el dolor y la alegría, la vida interior y afectiva.

Haciéndose eco de un clima dominado por el existencialismo que incidía en el compromiso moral del individuo, J. Ayllón, “el Tapié español” como se le llegó a calificar en alguna ocasión, orientaba el contenido de la carta-manifiesto al ser humano al que invitaba a contribuir a una nueva unidad del mundo a partir de la creación de una obra moral, una obra que integraba el individuo en su época pero salvando su individualidad. El objetivo pretendido era pues la realización integral del hombre, sin renunciar a las conquistas sociales y científicas de la época.

Ante unas obras de acusado reduccionismo cromático, que mostraban su absoluta preferencia por el color negro que los artistas justificaban como el más idóneo para expresar un grito de rebeldía por la violencia celtíbera y por la tristeza, la crítica y el público reaccionaron con asombro y desconcierto (J. Ayllón, “La peinture espagnole contemporaine à Madrid”, *Aujourd'hui-Art et Architecture*, nº 24 diciembre 1959). De hecho, los componentes de El Paso practicaban, dejando a un lado las maneras particulares de cada uno de sus miembros, una pintura de corte gestual que no renunciaba al pasado y a las tradiciones arraigadas en

la historia del arte español.

R. Canogar destacaba por su austera y jugosa dicción pictórica, su lenguaje refinado y, al mismo tiempo, elemental y por su dominio de la forma libre para organizar el color con una expresividad y potencia singulares, así como la concepción de un espacio que ansiaba la libertad estructural. M. Millares sorprendía por su austeridad y rigor plásticos, por la utilización de simples arpilleras a la manera de telas recién tejidas con rudeza, por su poder de síntesis, por su ascetismo radical y su renuncia a los elementos líricos o táctiles. En su pintura, en la que sobresalía la sutilidad y el refinamiento de la materia y unas formas reflejo de un orden nuevo, L. Feito reflejaba la tradición, a la vez de arrebató y silencio, del misticismo español. La obra de J. Francés, que había partido de una figuración abstractizante, traslucía unas formas naturales en un espacio dispuesto a la manera equilibrada y serena del arte extremo-oriental. M. Rivera, por su parte, se había comprometido en la aventura de incorporar a la pintura principios y materiales reservados hasta entonces a la escultura: telas metálicas, alambres, hierros, pan de oro, etc., en una búsqueda de un arte sugestivo de insospechadas posibilidades. La de A. Suárez podía calificarse como una obra puente entre el informalismo matérico y el caligráfico extremo-oriental. Las obras del único escultor del grupo, P. Serrano, situado en la línea de J. González mostraban a un artista cuya mente pensaba en hierro, del mismo modo que ordenaba un mundo mineral al que lograba dotar de palpación humana (M. Conde, “Los artistas de *El Paso* exponen en Oviedo”, *Revista*, nº 282 septiembre 1957).

De las contadas reseñas críticas publicadas con motivo de la exposición madrileña, la de José de Castro Arines en *Informaciones* fue quizá la más relevante, aunque su conocimiento previo de los artistas no le permitió



24. Folleto con el logotipo de El Paso, marzo 1958.

ser del todo imparcial: “El Paso, pese a que su propósito es el de romper moldes, cierto es que nada nuevo descubre en esta su primera salida –el “tachismo”, el “informalismo”, el “burrismo” (¡de Burri, cuidado!), el “cartografismo”, de viejos que son pueden resultar ya novedad– pero a mí lo que me interesa de esta exposición no es la condición decorativa que ella presenta, sino el espíritu que la anima [...] Así, el primerísimo cuidado de este grupo es oponerse a toda conformidad[...]” (J. de Castro Arines, “Las exposiciones: grupo *El Paso*”, *Informaciones*, 27 abril 1957).



25. Antonio Saura, *Dama*, 1954.

Cronología

1956: *Arte abstracto español*, Instituto Iberoamericano, Valencia, mayo. **1957:** ••*Otro Arte*, Sala Gaspar, Barcelona, 16 febrero-8 marzo (M. Tapié); *Otro Arte*, Sala Negra, Madrid, 24 abril-17 mayo (L. Fernández del Amo); *El Paso*, Galería Buchholz, Madrid, abril; ••*El Paso*, Ateneo Jovellanos, Gijón; Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, mayo; IV *Bienal de São Paulo*, verano (L. Fernández Robles). **1958:** *El Paso*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 21 enero-4 febrero; *El Paso*, Colegio Mayor San Pablo, Madrid, febrero; *Semana de Arte Abstracto*, Museo Arte Contemporáneo, Madrid, 7-15 marzo. **1959:** *El Paso*, Sala Gaspar, Barcelona, 10-13 enero; **1960:** *Before Picasso. After Miró*, Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 10 mayo-25 julio; *New Spanish Painting and Sculpture*, MOMA, Nueva York, septiembre (F. O'Hara); *O Figura. Homenaje informal a Velázquez*, Sala Gaspar, Barcelona, octubre-noviembre. **1962:** *O Figura*, Sala Gaspar, Barcelona, 20 octubre-20 noviembre. **1976:** *Crónica de la pintura española de posguerra. 1940-1960*, Galería Multitud,

Madrid, octubre-noviembre. **1978:** *El Paso*, Sala Exposiciones Banco de Granada, Granada, enero-febrero. **1980:** *El Paso*, en *Contraparada*, Murcia, abril-mayo (J. Gómez Soubrier). **1988:** *El Paso después de El Paso*, Fundación Juan March, Madrid (22 enero-16 marzo). **1990:** *Informalisme a Catalunya. Pintura*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 27 septiembre-8 noviembre (L. Cirlot). **1996:** *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Fundació La Caixa, Barcelona, 19 junio-28 julio.

Bibliografía

BAUMEISTER, Willy y otros, *Segunda semana internacional de arte abstracto*, Santander, Publicaciones de la Escuela de Altamira, 1951.
POPOVICI, Cirilo, “L'art abstrait en Espagne”, *Cimaise*, octubre-noviembre 1955, n° 1, pp. 7-9.
RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Antología del arte español contemporáneo*, Barcelona, Barna, 1955.
GULLÓN, Ricardo y otros, *El arte abs-*

tracto y sus problemas (Ponencias del congreso de Santander de 1953), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1956.

CIRLOT, Juan Eduardo, *El arte otro*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

– *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1957.

SANCHO NEGRO, “Otro arte o el tiempo perdido”, *Punta Europa*, agosto-septiembre 1957, n°s 20-21, pp. 133-137.
CIRLOT, Juan Eduardo, *Arte Contemporáneo*, Barcelona, Edhasa, 1958.

– “El grupo El Paso y sus pintores”, *Revista*, 20 diciembre 1958, n° 349, p. 24.

CONDE, Manuel, “La nueva pintura abstracta española en el mundo”, *Arquitectura*, septiembre 1958, p. 77 y ss.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, “Cuarta de espaldas al arte abstracto”, *La Estafeta Literaria*, 29 noviembre 1958, n° 156, pp. 1-2.

AGUILERA CERNI, Vicente, “El problema social en el arte abstracto”, *Papeles de Son Armadans*, abril 1959, vol. XIII, n° 37, pp. 98-111.

CIRLOT, Juan Eduardo, “El grupo de Madrid El Paso y sus pintores”, *Problemas de Arte Contemporáneo*, enero 1959, n° 1, pp. 4-9.

- “El Paso en Barcelona”, *Correo de las Artes*, febrero 1959, n° 14, s/p.
- *Informalismo*, Barcelona, Omega, 1959.
- CONDE, Manuel, “Panorama del arte español”, *Problemas del arte contemporáneo*, enero 1959, n° 1, pp. 1-3.
- “El Paso” (Número especial), *Papeles de Son Armadans*, abril 1959, vol. XIII, n° 37.
- MILLARES, Manuel, “El Paso: sobre el arte de hoy en España”, *Arte Vivo*, enero-febrero 1959, n° 1.
- MORENO GALVÁN, José María, “La realidad de España y la realidad de un informalismo español”, *Papeles de Son Armadans*, abril 1959, vol. XIII, n° 37, pp. 117-128.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, “Los abstractos de El Paso”, *Goya*, julio-agosto 1959, n° 31, p. 64.
- MORENO GALVÁN, José María, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960.
- AA.VV., *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.
- AREÁN, Carlos, *La Escuela pictórica barcelonesa*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.
- *20 años de pintura de vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional, 1961.
- CASTRO ARINES, José de, “La pintura abstracta española”, *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril 1961, n° 61, pp. 47-64.
- CIRLOT, Juan Eduardo, “Ideología del informalismo”, *Correo de las Artes*, diciembre-enero 1961, n° 29, s/p.
- *La pintura catalana contemporánea*, Barcelona, Omega, 1961.
- CASTRO ARINES, José de, *El arte abstracto*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1962.
- GULLÓN, Ricardo, *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1962.
- AREÁN, Carlos, “Escuela abstracta en Barcelona”, *Nuestro Tiempo*, octubre 1963, n° 112, pp. 365-378.
- CLAUDÍN, Fernando, “La revolución pictórica en nuestro tiempo”, *Realidad*, 1963, n° 1, pp. 21-49.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Cuarenta años de deshumanización del arte”, *Revista de Occidente*, octubre-noviembre 1963, n° 8-9, pp. 313-326.
- MORENO GALVÁN, José María, “Sobre la posible caída del arte abstracto”, *Artes*, enero 1963, n° 30, pp. 15-17.
- PUIG, Arnau, *Els pros y els contres de la pintura abstracta*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1963.
- CIRLOT, Juan Eduardo, “Del informalismo al espacialismo”, *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, octubre-marzo 1964, n° 5-6, pp. 17-19.
- TEIXIDOR, Joan, “La etapa informalista”, *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, octubre-marzo 1964, n° 5-6, pp. 14-16.
- VALBUENA, Francisco, “Informalismo y post-informalismo, neo-informalismo en la escuela catalana”, *Anales Universidad de Murcia*, Murcia, 1963-64, n° 1-2, pp. 37-46.
- CIRLOT, Juan Eduardo, “La pintura abstracta informal en Barcelona”, *Goya*, noviembre-diciembre 1965, n° 69, pp. 164-173.
- MORENO GALVÁN, José María, *Auto-crítica del arte*, Barcelona, Península, 1965.
- POZAS, Mariano, “Panorama de la pintura española”, *Realidad*, 1965, n° 6, pp. 116-124.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- *El arte impugnado*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.
- *Iniciación al arte español de posguerra*, Barcelona, Península, 1970.
- BOZAL, Valeriano, *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1970.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Crónica del arte contemporáneo*, Barcelona, Ariel, 1971.
- AREÁN, Carlos, *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972.
- *Cinco momentos en cinco años de arte español*, Madrid, Sala, 1972.
- MILLARES, Manuel, *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- BONET, Juan Manuel y otros, *Escritos de Millares*, Madrid, Cátedra, 1975.
- AREÁN, Carlos, “La pintura abstracta en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio 1976, n° 313, pp. 5-29.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ, Ángel, *Crónica de la pintura española de posguerra*, Madrid, Galería Multitud, 1976.
- CASTRO ARINES, José de, “El Paso, génesis y espíritu”, *Artes Plásticas*, noviembre 1976, n° 12, pp. 20-25.
- BARROSO, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979.
- BONET, Juan Manuel, “El arte abstracto español (1920-1960)”, epílogo de la edición española del libro de BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto 1900-1960*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 247-288.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, “El informalismo pictórico en Barcelona”, *D’art*, mayo 1981, n° 6-7, pp. 36-52.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Madrid, Itsmo, 1982.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, *La pintura informal en Cataluña. 1951-1970*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- TOUSSANT, Laurence, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 2 vols, 1985.
- AA.VV., *EL PASO: Cartas*, Madrid, 1957-1959, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- TUSELL, Javier y MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990). Summa Artis. Historia del Arte, XXXVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (ed. actualizada, 1995).
- SAURA, Antonio, *Note Book (Memoria del Tiempo)*, Murcia, Escuela de Arquitectura, 1992.
- AA.VV., *Arte en España 1918-1994 en la colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

5 La génesis de la cultura pop: el arte pop inglés

Los orígenes del pop inglés se remontan a 1952, año de fundación del Independent Group que aglutinó, entre otros, a los pintores Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton, al crítico Lawrence Alloway y a los arquitectos brutalistas Alison y Peter Smithson, defensores de la cultura popular, la tecnología, el consumo y la publicidad. Fue en cualquier caso, L. Alloway quien en 1955 utilizó por primera vez el término pop para designar un tipo de arte cercano a las imágenes de la “cultura de masas descualificada” (la publicidad, la televisión, los grandes almacenes, las “stars”, los ídolos, etc.), imágenes que habían estado presentes en exposiciones como *Parallel of Life and Art* (1953) y *Man, Machine & Motion* (1955).

Como estilo propio, el pop inglés tuvo su primera manifestación en 1956 en la muestra *This is Tomorrow*, en la que 12 equipos (un pintor, un escultor y un arquitecto para cada equipo, todos ellos pertenecientes al Independent Group) concibieron otras tantas instalaciones. Tras esta muestra, los intereses del Independent Group dirigidos a la cultura popular, así como a la pintura abstracta americana, al diseño de producción y al marketing, fueron hechos suyos, gracias a los artículos de L. Alloway, R. Banham y J. McHale, y a los ciclos de conferencias organizadas por el Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA), por un grupo de jóvenes artistas que protagonizaron la muestra *The Young Contemporaries* (RBA Galleries de Londres, 1961). Peter Blake, Derek Boshier, Peter Caufield, David Hockey, Allen Jones, Peter



26. *Parallel of Life and Art* en el *Institute of Contemporary Arts* de Londres, 1953.

Phillips, Richard Smith y Joe Tilson, formados en el Royal College of Arts bajo el magisterio del americano afincado en Londres, Ronald Kitaj, constituyeron un grupo relativamente homogéneo que a partir de los presupuestos mencionados avanzaron hacia el rechazo de la impersonalización fría y de la dependencia respecto a los *mass media*, al tiempo que se acercaban a unos planteamientos pictóricos más próximos a la nueva figuración que los del pop ortodoxo; es decir sus obras estaban más cercanas a los *combine-paintings* de R. Rauschenberg o a las telas de L. Rivers que a las pinturas de R. Hamilton, A. Warhol y R. Lichtenstein.

Las exposiciones

Parallel of Life and Art

1953 (10 septiembre-18 octubre).
Institute of Contemporary Arts, Londres.

Organización: Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi,
Alison y Peter Smithson.
Obras: Documentos fotográficos de diversa procedencia.

En el marco de la recuperación cultural de la Inglaterra de posguerra resultó de gran importancia la fundación en 1946 del Institute of Contemporary Arts (ICA), una de cuyas primeras actividades fue la inauguración en febrero de 1948 de la exposición *Forty Years of Modern Art* en los locales de la Academy Cinema de Oxford Street, de Londres. El ICA pronto se convirtió en un foro plural en el que artistas, escritores, músicos y todo aquel que se interesase por la cultura podía discutir e intercambiar ideas, asistir a conferencias y contribuir a la tan necesaria dinamización cultural del momento.

En 1951, coincidiendo con la inauguración de unos nuevos locales en Dover Street, el Instituto inició un extenso programa de exposiciones temporales persiguiendo diferentes objetivos: exposiciones individuales (Humphrey Hennings y Graham Sutherland), colectivas (*Young Painters and Sculptors*), retrospectivas (*Ten Decades: A Review of British Taste*) y temáticas, como la que en 1951 concibió el pintor R. Hamilton: *Growth and Form*. El discurso de inauguración de ésta lo pronunció Le Corbusier el 3 de julio, expresándose en los siguientes términos: "Los autores de esta exposición han observado dónde está la sensibilidad y dónde están los poetas [...] La exposición me ha emocionado profundamente, porque he encontrado una unidad de pensamiento que me ha proporcionado mucho placer". Respecto a otras muestras organizadas por el ICA, *Growth and Form* resultó más innovadora y, como consecuencia, controvertida en la medida que introdujo el concepto de exposición multimedia con imaginería no

artística y también en la medida que convertía la exposición en una forma de arte en sí misma.

En el terreno que nos interesa, quizá el hecho más relevante del ICA fue la creación en 1952 del Independent Group, que organizó algunas de las muestras que sentarían las bases de la sensibilidad pop, como fueron *Parallel of Life and Art* (1953) y *Man, Machine and Motion* (1955) y la que definitivamente lo proclamaría como un nuevo estilo, *This is Tomorrow* (1956).

Parallel of Life and Art supuso la primera declaración de intenciones del Independent Group distanciándose de los planteamientos en exceso formalistas de uno de los historiadores y críticos más influyentes del momento, Herbert Read, e interesándose por la arquitectura, así como por analizar el impacto de la ciencia y la tecnología en la creatividad.

En la muestra se presentó un conjunto de imágenes fotográficas de la vida cotidiana e imágenes artísticas yuxtapuestas sin orden cronológico ni conceptual, sin jerarquía alguna. Podría decirse que *Parallel of Life and Art* se concibió como un álbum de fotografías de prensa "a gran escala", en el que las obras de arte se confundían con los objetos de la vida cotidiana. Así, por ejemplo, se comparaba un cuadro de J. Pollock con la talla esquimal de una cabeza y con la sección de un tallo de planta de la *Vegetable Anatomy* de Thornton, comparación que era utilizada para explicar que en la tradición occidental el arte implicaba un reconocimiento de lo exótico, de lo no cultural, de lo popular, un reconocimiento puesto en relación directa con las asociaciones y contradicciones alógicas, inesperadas y ofensivas a la percepción de la estética surrealista.



27. *Man, Machine and Motion* en la Hatton Gallery de Newcastle, mayo 1955.

28. Portada del catálogo de la exposición *Parallel of Life and Art*, Londres septiembre-octubre 1953.



Así pues, al igual que hizo *Growth and Form*, *Parallel of Life and Art* mostró ideas por medio de ampliaciones fotográficas de objetos de arte y de la vida; pero a diferencia de la ordenada exposición de R. Hamilton, *Parallel...* utilizó las fotografías y los soportes expositivos para rodear al visitante de imágenes sin orden lógico, dispuestas al azar, como lo está la propia realidad.

El catálogo, resuelto con pliegues en forma de concertina y diseñado deliberadamente como objeto desechable que se podía fijar con chinchetas en un tablón y desestimararlo cuando perdiera interés, clasificaba las imágenes en 18 categorías. El apartado dedicado a la arquitectura incluía, por ejemplo, imágenes de templos griegos, de rascacielos y de edificios comunes, pero también vistas aéreas de ciudades antiguas, detalles de una máscara e imágenes del tejido celular de los vegetales. El énfasis no se ponía, pues, ni en la forma ni en la función, sino en la estructura de los sistemas, sin que hubiese ninguna presentación didáctica de un tipo de sistema determinado que se adaptase a la categoría tradicional de arquitectura.

Para la selección de las imágenes, E. Paolozzi y N. Henderson se basaron en el libro de fotografías de E. A. Gutkind, *Our World from the Air*, en los textos de L. Moholy-Nagy, *The New Vision* (1928) y *Vision in Motion* (1947) y, sobre todo, en el libro de Gyorgy Kepes, *The New Landscape*, que exploraba los modos en que las imágenes heterogéneas intervenían en la percepción

del mundo contemporáneo. Diane Kirkpatrick comentó que la muestra, en su conjunto, ofrecía una experiencia parecida a la que se podía tener al “contemplar el arte informal o un cuadro expresionista abstracto de J. Pollock o de S. Francis, una experiencia relacionada con la teoría del caos”. (D. Kirkpatrick, “Los artistas del IG: orígenes y continuidad”, de la versión española de la muestra *El Independent Group: la posguerra británica y la estética de la abundancia*, Valencia, 1990, p. 209).

Tanto la crítica del momento como la histórica han reconocido que *Parallel of Life and Art* con su superposición no jerárquica de imágenes de la más diversa procedencia, fue una exposición decisiva, tanto en la subversión de los supuestos artísticos convencionales, como en la valoración de la imagen como categoría estética y ambiental. No hubo, sin embargo, acuerdo a la hora de calificar la muestra de estética o de documental.

En una especie de declaración de intenciones publicada *a posteriori*, N. Henderson, E. Paolozzi y A. y P. Smithson enfatizaron sobre todo, la importancia de los nuevos desarrollos técnicos de la fotografía, que “[...] permitía al artista ampliar el campo de visión más allá de los límites impuestos a las generaciones anteriores”. Por el contrario, en un artículo de *Architectural Review*, Reyner Banham consideraba que a pesar de sus evidentes implicaciones con la fotografía, la muestra se podía entender en clave puramente estética: “Aunque el espectador puede trazar paralelos, el factor predominante son las conexiones artificiales entre las propias imágenes [...] Al ser un artefacto, la fotografía aplica sus propias leyes de artefactación al material que está documentado y descubre similitudes y paralelismos entre lo documentado, incluso aunque no exista ninguno entre los objetos y los hechos registrados” (R. Banham, “Photography: Parallel of Life and Art”, *Architectural Review*, octubre 1953, n° 114, p. 260).

En esta línea de concebir una exposición a partir de documentación fotográfica, R. Hamilton, miembro del Independent Group, presentó en la Hatton Gallery de Newcastle (1955) la muestra *Man, Machine and Motion*. Utilizó fotografías ampliadas con una única pretensión: la de analizar la relación del hombre con las máquinas y el movimiento. *Man, Machine and Motion*, que tras ser exhibida en Newcastle lo fue en los locales del ICA de Londres, incluía 223 fotografías o copias fotográficas de dibujos que ilustraban “[...] la conquista mecánica del tiempo y de la distancia por me-

dio de las estructuras que el hombre ha creado para ampliar su capacidad de locomoción y para explorar regiones de la naturaleza que antes le eran negadas”.

Las imágenes, montadas sobre láminas de fórmica de diversos tamaños, se agrupaban en tres secciones: imágenes aéreas (vistas tomadas desde aviones), imágenes acuáticas (viajes submarinos) e imágenes interplanetarias (vuelos espaciales). Al contrario del caos y de la diversidad que gobernaban *Parallel and Life and Art*, en *Man, Machine and Motion* todo era orden a partir del criterio que cada imagen tenía que mostrar máquinas en movimiento y hombres reconocibles.

This is Tomorrow

1956 (8 agosto -9 septiembre).
Whitechapel Art Gallery, Londres.

Organización: Independent Group.

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



29. Robbie, el robot en la inauguración de This is Tomorrow.

This is Tomorrow comenzó a concebirse dos años antes de su inauguración según una propuesta de la artista francesa residente en Londres y miembro del grupo constructivista *Espace*, Paule Vézelay. La propuesta de ésta partía de la integración de diversas artes, desde los montajes a la pintura, pasando por la fotografía de arquitecturas y por materiales prefabricados como podrían ser baldosas. A partir de esta idea inicial, T. Crosby concibió una macromuestra a partir de 12 grupos de trabajo, cada uno de los cuales dispondría de su propio espacio—su caseta de feria, en palabras de T. Crosby— en el interior de la Whitechapel Gallery y editaría su propio cartel. La ubicación de los 12 grupos en el espacio expositivo quedó fijada de tal manera que al entrar el visitante debía ir de un ambiente a otro en dirección contraria a las agujas del reloj, empezando por el grupo Uno y acabando con el Doce. Tres de los grupos, el Cinco, el Siete y el Nueve compartían idéntico concepto constructivista; el Doce, respondía íntegramente a los intereses del Independent Group, mientras que de los ocho restantes, tan sólo cuatro participaban de algunos aspectos del ideario del IG.

La muestra tuvo una preinauguración el 8 de agosto de 1956 con la presencia insospechada de Robbie el Robot, la estrella del film *Planeta prohibido*, el cual, de la mano de Richard Hamilton, se convirtió en el anfitrión del acto: “Está muy bien —escribió L. Alloway— que un modelo de robot de tamaño natural del siglo XXII, de la MGM, inaugure una exposición en la que muchos de los artistas y arquitectos más jóvenes colaboran para mostrar lo que puede ser el mañana”.

En el ámbito del grupo Uno (Theo Crosby, Germano Facetti, William Turnbull, Edward Wright), situado en el vestíbulo de la Whitechapel Art Gallery, destacaron la estructura espacial del techo diseñada por T. Crosby con el fin de simbolizar el entorno mecánico en el que se mueve el hombre en contraposición al entorno natural simbolizado por el esqueleto de una hoja, y la escultura de yeso (*Sungazer*), que posteriormente sería fundida en bronce, de W. Turnbull, que alcanzaba una altura de cinco metros.

La instalación del grupo Dos (Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker) fue sin duda la que despertó mayor interés de toda la muestra, especialmente por la presencia de una gigantesca imagen de cinco metros de altura de Robbie el Robot con una provocativa rubia entre sus brazos. Sobrepuesta a la imagen de Robbie, se situaba la ampliación de una foto fija de la película *La tentación vive arriba*, mostrando a Marilyn



30. Espacio del Grupo Uno en This is Tomorrow.



31. Portada del catálogo del Grupo Dos en This is Tomorrow. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?), 1956.



32. Portada del catálogo del Grupo Ocho en This is Tomorrow.

Monroe intentado aplacar pícaramente el vuelo de su falda alzada por una ráfaga de aire. R. Hamilton recalcó el carácter lúdico de dicha instalación: “[...] una especie de casa de juego en la que los medios de masas invaden nuestras vidas”, como también lo invadían en dura batalla para atraer la atención del público las reproducciones de arte, entre ellas la de *Los girasoles* de Van Gogh.

Por su parte, J. Voelcker diseñó una serie de espacios cerrados en los que el espectador, que caminaba sobre un suelo esponjoso, estaba sometido a una barrera de estímulos visuales que incluían reproducciones en blanco y negro de ilusiones ópticas de la Bauhaus, ampliaciones giratorias de los rotorrelieves de M. Duchamp y un collage con material procedente de los medios de comunicación. A R. Hamilton se debe la que iba a convertirse en la más notable contribución de *This is Tomorrow*, un pequeño collage, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos ?) que era el cartel anunciador del grupo

Dos. R. Hamilton había pedido a su mujer y a una amiga que recortasen de revistas ilustradas una serie de objetos: “Hombre, mujer, la humanidad, historia, comida, periódicos, cine, televisión, teléfonos, comics (información de imágenes), palabras (información textual), cintas grabadas (información auditiva), coches, electrodomésticos”. El resultado fue la obra que los críticos tomaron como la imagen emblemática del estilo pop.

El grupo Seis (Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y los arquitectos Alison y Peter Smithson) partió de la idea que los arquitectos concibieran un espacio-refugio para que los artistas lo llenasen de objetos plásticos, entre ellos ruedas, máquinas, esculturas, fotos-collage con la representación de cabezas y una gran foto-collage que sólo aparecía cuando se barría la arena del cobertizo con imágenes procedentes de la muestra *Parallel and Life and Art*. El Patio y el Pabellón, que así se llamaba el montaje, con estructuras de madera, un tejado de plástico ondulado y translúcido, paredes de aluminio reflectante y un suelo de arena, eran, en de-

finitiva, habitáculos que simbolizaban los conceptos de espacio, cobijo e intimidad y que contenían objetos relacionados con el movimiento y con el hombre en tanto que ser complejo y mutable. Como se leía en el catálogo, la obra del grupo Seis representaba “las necesidades fundamentales del hábitat humano a través de una serie de símbolos”. Una cabeza esculpida de E. Paolozzi simbolizaba “el hombre mismo, su cerebro y sus máquinas”; las rocas representaban “objetos naturales para la estabilidad y la decoración del espacio creado por el hombre”; una rana y un perro “los demás animales”; la fotografía de un árbol “la imagen de la naturaleza”; las ruedas del tejado del pabellón, medios e instrumentos de “la locomoción y la máquina”.

El grupo Ocho (Richard Matthews, Michael Pine y el arquitecto James Stirling, único miembro, en este caso, del IG), redujo su presencia a un conjunto de esculturas burbujas, realizadas con tiras de cartón-piedra pintadas de blanco, cuyas formas eran extrapolación de las estructuras de pompas de jabón macrofotografiadas, las cuales también estaban presentes en la muestra. Aunque esta propuesta pudiera guardar relación con algunas obras mostradas en *Growth and Form*, en realidad, según Stirling, estaba animada por el deseo de “recuperar la vitalidad de los grupos investigadores de los años veinte”.

Colin St. John Wilson, del grupo Diez, concibió un ambiente-pasadizo que se pudiese atravesar, una pieza de arquitectura-escultura inspirada en los muros ondulantes de la capilla de peregrinación de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, de Le Corbusier. Al final de este ambiente-pasadizo, realizado con estructuras de chapa de madera dura, se dispuso un llamativo objeto, ideado por Robert Adams, a base de láminas cóncavas de aluminio que simbolizaba la meta final del peregrino que se adentraba en aquel mundo en el que se abolía la diferencia entre arquitectura y escultura.

L. Alloway, del grupo Doce, inspiró el diseño de un gran tablón de anuncios con el que pretendía encontrar un *continuum* entre las bellas artes y el arte popular. En dicho tablón figuraba una revista abierta en la que se superponían imágenes de diversa procedencia: de moda, de geografía, históricas, de botánica, de zoología, cinematográficas, antropológicas, físicas, cosmológicas, científicas, arquitectónicas, etc., agrupadas según un código de colores, los paneles azules (B) acogían las imágenes que hacían hincapié en el espacio-tiempo; los amarillos (Y), las imágenes basadas en al-

gún tipo de cambio de relación (“adaptabilidad”) y los rojos (R), las imágenes que manifestaban las relaciones basadas en objetos (“enfoques”).

La contribución del grupo Doce (L. Alloway, el arquitecto G. Holroyd y T. del Renzio) reflejaba las investigaciones pioneras del IG sobre los signos y los símbolos, investigaciones basadas en la emergente teoría de la comunicación y de la información. Además, tal como apuntó G. Holroyd, dicha contribución tenía su principal punto de referencia en el *Castillo de naipes de juguete* de C. Eames, en el que las imágenes, fruto de la asociación de ideas, eran servidas por un sistema estructural de dos componentes: “En la muestra del grupo Doce el lado uno era un panel de código de colores que enseñaba a organizar y a pensar con imágenes; el lado dos era el lado casual, de romper revistas y participar [...] No dependía de la acción casual (como los poemas dadaístas de Tzara compuestos mediante la extracción de palabras de una bolsa), ni de algún lenguaje *pidgin-picture* (jerga de imágenes) original (como el metalenguaje de M. Duchamp a base de órganos del cuerpo). En realidad, el rasgar revistas proporciona un contexto de recuerdos asociados y es base de nuevas ideas para la gente. El lado dos representaba, pues, el arte como posibilidad, y la posibilidad como portadora de significado en el campo de los medios de masas (G. Holroyd, “Testimonios retrospectivos”, *cat. exp.*, p. 189).

La revisión de las aportaciones de estos grupos se inició en el marco de análisis de los complejos orígenes del arte pop. En 1987, el Institute for Art and Urban Resources de Nueva York planteó, coincidiendo con la inauguración de un nuevo espacio expositivo, The Clocktower, un ciclo de cuatro exposiciones parciales dedicadas al proyecto pop. (*The Pop Project*). *This is Tomorrow Today. The Independent Group and British Pop Art* fue la primera de las exposiciones en la que los comisarios Brian Wallis y Thomas Finkelpearl, aparte de presentar la génesis del Independent Group, reconstruyeron algunos de los espacios de *This is Tomorrow*, entre ellos, el *pop art funhouse* de R. Hamilton, J. McHale y J. Voelcker, considerado como el más directamente relacionado con la posterior evolución del arte pop. En 1990, en el Institute of Contemporary Arts de Londres se presentó asimismo una muestra retrospectiva dedicada al Independent Group que con posterioridad viajó a Valencia, Los Angeles, Berkeley y Hanover (New Hampshire).

Cronología

1951: *Growth and Form*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 3 julio-31 agosto (R. Hamilton). **1953:** ••*Parallel of Life and Art*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 10 septiembre-18 octubre (N. Henderson, E. Paolozzi, A. y P. Smithson). **1954:** *Man, Machine and Motion*, Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne, mayo (R. Hamilton). **1956:** ••*This is Tomorrow*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 8 agosto-9 septiembre (Independent Group). **1961:** *Young Contemporaries*, RBA Galleries, Londres, 8-25 febrero. **1976:** *Pop Art in England-Beginnings of a New Figuration 1947-1963*, Kunstverein, Hamburgo (U. Schneede). **1969:** *Pop Art*, Hayward Gallery, Londres, 9 julio-3 septiembre (The Arts Council). **1987:** *This is Tomorrow Today. The Independent Group and British Pop Art*, The Cloktower, Nueva York, 22 octubre-13 diciembre (B. Wallis y T. Finckelpearl). **1990:** *The Independent Group*, ICA, Londres, 1 febrero-1 abril (D. Robbins). Itinerancia: IVAM, Centro Julio González, Valencia, 12 junio-26 agosto, 1990; The Museum of Contemporary Arts, Los Angeles, 4 noviembre 1990-13 enero 1991; University Art Museum, Universidad de California, Berkeley, 6 febrero-21 abril 1991; Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 8 junio-18 agosto 1991. **1991:** *Pop Art*, Royal Academy of Arts, Londres, 13 septiembre-15 diciembre (M. Livingstone). Itinerancia: Museum Ludwig, Colonia, 23 enero-19 abril 1992; Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 junio-14 septiembre 1992.

Bibliografía

ALLOWAY, Lawrence, "The Arts and

the Mass Media", *Architectural Design*, febrero 1958, n° 28, pp. 84-85.

KOZLOFF, Max, "'Pop' Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians", *Art International*, marzo 1962, vol. VI, n° 2, pp. 34-36.

LYNTON, Norbert, "London Letter", *Art International*, abril 1962, vol. VI, n°3, pp. 47-51.

SMITH, Richard, "New Readers Start Here...", *Ark*, verano 1962, n° 32.

KARP, Ivan C., "Anti-sensibility Painting", *Artforum*, septiembre 1963, vol. II, n° 1, pp. 26-27.

LEVY, Mervyn, "Pop Art for Admass", *Studio International*, noviembre 1963, vol. 161, pp.184-189.

REICHARDT, Jasia, "Pop Art and After", *Art International*, febrero 1963, vol. VII, n° 2, pp.42-47.

RUSSELL, John, "England: the Advantage of Being Thirty", *Art in America*, diciembre 1963, vol. 51, n° 5, pp.92-97.

BARO, Gene, "The British Scene: Hockney and Kitaj", *Arts Magazine*, mayo-junio 1964, vol. 38, nos 8-9, pp. 94-101.

KELLY, Edward T., "Neo-Dada: A Critique of Pop Art", *College Art Journal*, primavera 1964, pp. 192-201.

MELVILLE, Robert, "English Pop Art", *Quadrum*, 1964, n° 17, pp. 23-38 y 182-183.

GLASER, Bruce, "Three British Artists in New York", *Studio Internacional*, noviembre 1965, vol. 170, pp. 175-183.

ROBERTSON, Bryan; RUSSELL, John y SNOWDON, Lord, *Private View*, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1965.

LUCIE-SMITH, Edward, "What Ever Happened to British Pop?", *Art and Artists*, mayo 1967, pp. 16-19.

BOWNES, Alan, *Recent British Painting*, Londres, Lund Humphries, 1968.

ALLOWAY, Lawrence, "Popular Cultu-

re and Pop Art", *Studio International*, julio-agosto 1969, vol. 178, pp. 17-21.

FINCH, Christopher, *Image as Language. Aspects of British Art 1950-1968*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.

RUSSELL, John, "Pop Reappraised", *Art in America*, julio-agosto 1969, vol. 57, n° 4, pp.78-89.

COMPTON, Michael, *Pop Art. Movements of Modern Art*, Londres, Hamlyn, 1970.

MELLY, George, *Revolt Into Style: The Pop Arts in Britain*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

ROTHENSTEIN, John, *Modern English Painters*, Londres, MacDonald, 1974.

WILSON, Simon, *Pop*, Londres, Thames and Hudson, 1974.

KUSPIT, Donald B., "Pop Art: a Reactionary Realism", *Art Journal*, otoño 1976, vol. 36, n° 1, pp. 31-38.

BOLAND, David, "Pop Art, a Reflection", *Aspects*, invierno 1986, n° 33.

LIVINGSTONE, Marco, "New! Improved! Varieties of British Pop Sculpture", *Art & Design*, 1987, vol. III, nos. 11-12, pp. 5-12.

MASSEY, Anne, "The Independent Group: Toward a Redefinition", *Burlington Magazine*, abril 1987, vol. 129, n° 1009, pp. 232-242.

ALLOWAY, Lawrence y otros, *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1988.

COOKE, Lynne, "The Independent Group: British and American Pop Art, a 'Palimpsestuous Legacy'", en VAR-NEDOE, K. y GOPNIK, A. (eds.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, Nueva York, 1990, pp.192-216.

LIVINGSTONE, Marco, "L'héritage du pop art anglais", *Art Press*, julio-agosto 1991, n° 160, pp.18-25.

MELLOR, David, *The Sixties Art Scene in London*, Londres, Phaidon, 1993.

6 El arte de los objetos encontrados: el neodadá y el assemblage

Las primeras voces contrarias a la estética gestual y a los estilos *painterly* imperantes en la pintura americana de los años cincuenta surgieron de artistas como Richard Stankiewicz, Follett, Robert Rauschenberg, Richard Chamberlain, Claes Oldenburg y Marc di Suvero, que amparados en el redescubrimiento de la poética de Marcel Duchamp y de la vía neodadá se decantaron hacia una nueva modalidad de obra, el assemblage, un medio mezclado que no era ni pintura ni escultura y que tanto podía colgarse en la pared o del techo, como ser desparramado por el suelo. Así surgieron los *junk sculpture*, esculturas hechas a base de desechos y de materiales recuperados, los *combine paintings*, pinturas combinadas que integraban todo tipo de objetos y desechos, los montajes de automóviles aplastados y las construcciones hechas con viejas vigas, cadenas, cuerdas, neumáticos y tubos, obras todas ellas que se alejaban tanto del arte abstracto de sus predecesores como se aproximaban a la realidad.

John Cage, en su aversión a la figura del artista entendida como una mezcla de héroe existencial y de chamán, de maestro, de ser superior fue el primero en proclamar, abriendo la vía neodadá, que el origen del arte se hallaba en el entorno cotidiano y que el auténtico arte, para “simular” la realidad y el entorno, tenía que empezar a rechazar toda jerarquía de sonidos en el campo musical y de materiales, formas y colores en el de las artes plásticas: “Todo elemento debe existir en sí mismo, expresarse con toda independencia, en lugar de ser explotado para expresar sentimientos o ideas de otro orden [...]. Todo sonido o material aislado, o no importa en qué combinación, intencional o no, es arte” (J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Cambridge, Mass., 1967, p. 69).

Según J. Cage, el arte debía ser un juego gratuito, una afirmación de la vida, cuya función no era otra que la de revelar a los hombres los cambios introducidos en la vida contemporánea “con el fin de acceder al milagroso dominio del nuevo despertar de la conciencia humana”. Para ello, no sólo era necesario recuperar la lección dadaísta sino involucrarla en la filosofía budista zen, ya que “las dos cosas asocian el arte a la vida cotidiana con humor y sin ningún sentimentalismo”.

Las tesis de J. Cage, compartidas, entre otros, por el coreógrafo M. Cunningham, despertaron el interés de jóvenes artistas que dieron un vuelco a su formación inicial expresionista y dirigieron su atención hacia la vida americana a través de un espíritu de “dichosa revolución”, próximo al zen. R. Rauschenberg, A. Kaprow, G. Brecht, A. Hensen y D. Higgins, fueron los primeros en descubrir imágenes, artefactos y acontecimientos banales y familiares que, siguiendo los dictados de la filosofía zen, convirtieron en



33. John Cage (1984).

objetos veneración, en iconos de lo cotidiano y en temas de meditación.

Si a partir de tales presupuestos, A. Kaprow y G. Brecht se orientaron hacia modalidades espaciales y de acción (*happenings*, *fluxus*), R. Rauschenberg con sus *combine paintings* se propuso reconciliar arte y vida en la búsqueda de una obra de arte total. Por su parte, J. Johns, cuyo descubrimiento de M. Duchamp se produjo sin la mediación de J. Cage gracias en cierta medida a la lectura de la antología de textos editada por R. Motherwell (*The Dada Painters and Poets*, Nueva York, 1951), reafirmó en obras en las que utilizaba banderas, dianas, caracteres de imprenta, cifras, etc., el potencial artístico de los *ready-mades* duchampianos. Eran obras basadas en dualidades aparentemente incompatibles: arte/no arte, imagen vista/imagen conceptualizada, óptico/táctil, objeto real/objeto de arte, imágenes verbales/imágenes visuales, etc.

El arte del assemblage contó, aparte de los mencionados, con notables representantes, tanto en la costa este (artistas involucrados en la poética del Pop Art como J. Dine, C. Oldenburg), como en la costa oeste, en concreto en la zona de influencia de San Francisco, la llamada *Beat Era* o *Bay Area Funk*: W. Berman, G. Herun, E. Kienholz, B. Conner, W. T. Wiley, R. Arneson. Entre estos artistas, el assemblage llegó a unas condiciones extremas de efimeridad y de anticulturalidad, inscribiéndose en el fenómeno *funk* o *funky* que, animado por la “contracultura beat” y por la música jazz de los años cincuenta, lanzaba una crítica al modo de vida pequeño bur-

gués por mediación del shock provocador derivado de la confrontación de elementos sórdidos, mezcla de horror y angustia.

La primera exposición que recreó la *Bay Area Funk*, *Common Art Accumulation* (1951), consistió en una reunión heteróclita de los objetos más diversos: materiales efímeros, basura, etc., que tras ser exhibidos en una galería de San Francisco fueron tirados para enfatizar su carácter efímero. Esta provocación *funk* fue recuperada hacia finales de los cincuenta por artistas como Arlo Acton, Joan Brown, Robert Arneson, Robert Hudson, Edward Kienholz y William T. Wiley, influidos, sobre todo, por los *combine paintings* de R. Rauschenberg. Entre ellos destacó E. Kienholz y en concreto sus esculturas-*environnements* de un deliberado mal gusto, de colores chillones, de materiales encontrados y sarcástica crítica alusiva al sexo, la religión, la política, y al propio arte, antecedentes directos del Shocker Pop o Acid Pop.

En 1967, Peter Selz confirmó la *Bay Area Funk* como movimiento en la exposición *Funk Art* celebrada en la University Art Museum en Berkeley. En esta exposición, sin embargo, se puso ya de manifiesto un cierto formalismo inspirado en el arte pop, tanto en la utilización de materiales cerámicos (R. Arneson, D. Gilholy, D. Kenneth, Price, R. Shaw, J. Melcher, P. Saul), como en nuevos materiales: plásticos, fibra de vidrio, vinilio, plexiglás, etc. (R. Hudson, A. Acton, H. Paris, J. Anderson) hecho que marcó una clara diferencia entre el *funk* de los cincuenta y el de los sesenta.

Las exposiciones

New Forms - New Media

1960 I parte (6-24 junio); 1960 II parte (27 septiembre-22 octubre).

Martha Jackson Gallery, Nueva York.

Organización: Lawrence Alloway y Allan Kaprow.

Artistas: Hans Arp, Alexander Calder, Joseph Cornell, Jim Dine, Jean Dubuffet, Dan Flavin, Red Grooms, Robert Indiana, Jasper Johns, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Takis, Antoni Tàpies y Robert Whitman, entre otros.

Entre junio y septiembre de 1960, la galerista neoyorquina Martha Jackson reunió en las muestras *New Forms-New Media I y II* un total de 150 objetos de 71 artistas, con la voluntad de presentar una retrospectiva del arte del assemblage, incluyendo artistas que habían trabajado el objeto en los años treinta y cuarenta, entre ellos, J. Arp, J. Cornell, J. Dubuffet y K. Schwitters y artistas neodadaístas: G. Brecht, J. Dine, J. Johns, A. Kaprow, C. Oldenburg, R. Rauschenberg y R. Stanekwick.



34. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959.

En el catálogo de la primera muestra, con portada diseñada por C. Oldenburg, un collage de periódicos con los nombres de los artistas en gestuales trazos negros, el crítico e historiador de arte inglés L. Alloway trazó paralelismos entre la *New York Junk Culture*, es decir, la cultura basura de Nueva York, y la experiencia dadaí/ futurista, descubriendo en la ciudad su común fuente de inspiración: “Vemos la basura - señala L. Alloway - como los restos de una vida como la nuestra [...]. Los objetos conviven en una intimidad anónima con nuestras propias vidas”. En el catálogo de la segunda muestra, A. Kaprow planteó una nueva dimensión de este tipo de arte, entendiéndolo como “una situación, una acción, un *environment* o un *event*”, al tiempo que destacó su “crudeza e inmediatez, así como una indiferencia por la belleza del trabajo manual como característica común de unas obras que tenían su razón de ser en lo transformable [...]. El espacio ya no es algo pictórico sino real (y a veces ambas cosas), y el sonido, los colores, la luz artificial, el movimiento y el tiempo son lo que se utiliza ahora [...]. Deberíamos empezar a admitir [...] que no hay ninguna razón aceptable por la que una obra de arte deba ser un objeto estable que se guarda en una caja fuerte” (L. Alloway, *cat. exp.*, s.p.).

A esta muestra, “una gran y confusa aventura”, como la calificó la crítica del momento, que llegó a considerar la *Odalisca* de R. Rauschenberg una “chatarra callejera”, sucedieron exposiciones o acciones individuales de los participantes, los cuales hasta aquellos momentos eran principalmente conocidos por sus happenings.



35. Edward Kienholz, Roxy's, 1962.

Una de las aportaciones más interesantes fue la de C. Oldenburg, el cual el 1 de diciembre de 1961, para llevar a cabo el *environnement* *The Store*, que siguió al de *The Street*, y aprovechando el afán consumista propio de las fiestas navideñas, alquiló una tienda en Manhattan, en el 107 East 2nd Street, y la llenó durante dos meses de réplicas en cartón, papel maché y yeso pintados de colores chillones de artículos que se podían adquirir, solicitar o ver en los establecimientos comerciales del Lower East Side (zapatos, pantalones, sandwiches, corbatas, vestidos, huevos fritos, maniquíes, etc.) y que Oldenburg vendía a precios módicos, por tratarse, evidentemente de obras de arte (espejos a 21 dólares, maniquíes de novia a 900, etc.). Este deseo de equiparar la tienda a una especie de museo burgués –según palabras del propio Oldenburg– fue comentado por Sidney Tillim en la revista *Arts* como un simulacro crítico de los grandes almacenes neoyorquinos, como una combinación de Sears y Roebuck, a la par que un descubrimiento de que el *american dream*, el sueño americano, también podía ser vanguardia o, al menos, materia artística de ésta.

Por su parte, en enero de 1962, año de la consagración del Pop Art, J. Dine en la que fue su primera muestra en una galería de prestigio, la Martha Jackson, expuso toda clase de artefactos de la vida cotidiana: correas, collares, sombreros, corbatas, paletas, etc., pintados con extremo vigor. Las posteriores muestras de J. Rosenquitt (*I Love You with my Ford*, Green Gallery, 1962), de R. Lichtenstein (primeros lienzos de comics *Look, Mickey y Popeye*, Leo Castelli, 1962), de Georges Segal (figuras de yeso blanco en la Green Gallery, mayo 1962) y de A. Warhol (*Big Campbell's Soup Can, Do it Yourself*, Sidney Janis Gallery, 1962), allanaron el terreno para que los amantes del arte, los snobs, buena parte del gran público, la prensa generalista y, en menor medida la crítica especializada, empezasen a reconocer, no sin reticencias, como artísticas las imágenes de los comics, de las sopas Campbell, de las botellas de Coca-Cola, de Marilyn Monroe y de Elvis Presley. Esta nueva sensación de vivir, tildada en un primer momento de “bizarrería marginal”, objeto de feroces críticas y virulentos comentarios que llegaron a cuestionar su carácter artístico y la calificaron de “divertida e insignificante”, muy pronto fue recibida unánimemente como el auténtico *american way of life* en clara sintonía con el espíritu de la época.

Tal consideración la puso sobre todo de manifiesto uno de los críticos más activos y comprometidos del

momento, Irving S. Sandler, el cual respecto a la primera de las dos muestras presentadas en la Martha Jackson, sostuvo que el *assemblage*, lejos de luchar, como había hecho el dadaísmo, contra los valores burgueses o contra el arte elitista, quería agradar al público. Tras argumentar que la cultura del desecho no era antisocial, I. S. Sandler se interrogó sobre el nihilismo dadá que había contribuido a establecer “[...] una nueva relación entre el arte popular y el arte [...], introduciendo objetos en serie sin valor en el campo único e intemporal del arte”. Según él, los materiales recuperados sugerían formas e imágenes de la ciudad, símbolos a la vez de la riqueza y de la pobreza de la vida urbana, de su terror y angustia, así como de su ritmo y de su espectacularidad: “Estas sustancias abandonadas, detritus, convertidas en inútiles de este monstruo de hormigón, acero y vidrio [...] que es la ciudad, son emocionantes; evocan la trágica vulnerabilidad del ciudadano, su insignificancia creciente” (I. S. Sandler, “Ash Can Revisited. A New York Letter”, *Art International*, octubre 1960, p. 28).

The Art of Assemblage

1961 (2 octubre-12 noviembre).
Museum of Modern Art, Nueva York.

Organización: William C. Seitz.

Artistas: Arman, Georges Braque, George Brecht, Alberto Burri, César, John Chamberlain, Joseph Cornell, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, François Dufrène, Raymond Hains, Raoul Hausmann, Egill Jacobsen, Willem De Kooning, Manolo Millares, Joan Miró, Louise Nevelson, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Kurt Schwitters, Richard Stankiewicz, Marc di Suvero, entre otros.

Itinerancia: Museum of Contemporary Arts, Dallas;
Museum of Modern Art, San Francisco.

El primer reconocimiento institucional del *assemblage* lo constituyó la muestra que William C. Seitz presentó en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1961: *The Art of Assemblage*. W.C. Seitz situó el *assemblage* como una consecuencia histórica del collage cubista, definiéndolo como un agrupamiento de “collages, objetos o construcciones que son ensambladas más



que pintadas, dibujadas, modeladas o esculpidas, y cuyos elementos constitutivos son, en todo o en parte, materiales, objetos o fragmentos naturales o manufacturados, no destinados a fines artísticos". Para W. C. Seitz resultaba especialmente revelador el desdén de la nueva generación de artistas hacia el diseño *clean* (limpio) de la arquitectura internacional y la preferencia de lo menospreciado por la sociedad: lo roto, lo feo, lo estropeado, lo enmohecido, lo inservible. El comisario de *The Art of Assemblage* reflexionó también sobre la potencia estética de estos desechos urbanos "las heces de la civilización" que se utilizaban para crear contenidos nuevos e insospechados.

Desde esta perspectiva W. C. Seitz planteó la exposición del MOMA como un entramado conceptual que incluía tanto la historia reciente del assemblage, como su prehistoria y sus antecedentes, fuesen literarios o plásticos. Así, el catálogo, pieza esencial de la muestra, se iniciaba, con un apartado, *The Liberation of*



36. Edward Kienholz, John Doe, 1959.

37. Jasper Johns, Painted Bronze (Savarin Can), (Bronce pintado. Bote de pinceles), 1960.

Words, que incluía escritos de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti y André Gide, relativos a los supuestos orígenes literarios de la nueva praxis. De Apollinaire, por ejemplo, se reprodujo el texto escrito en 1913 en el que el poeta francés afirmaba que los collages cubistas posibilitaban al pintor trabajar con cualquier cosa: sellos, postales, naipes, candelabros, trozos de tela encerada, papel pintado, periódicos. La aportación futurista se concretó en el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (1912) en el que Boccioni sostenía que "en una misma obra veinte materiales distintos pueden entrar en competencia para suscitar la emoción plástica. Enumeremos aquí algunos de ellos: madera, cristal, cartón, hierro, cemento, cuero, tejidos, espejos, luces eléctricas, etc...". En un segundo apartado, *The Liberation of Objects*, el catálogo analizaba las aportaciones al tema de Picasso, Braque y Gris, del futurismo, del dadá y neodadá y finalmente del surrealismo.

La muestra propiamente dicha mostraba un similar esquema al del catálogo, ya que en su intento de no circunscribir el assemblage al ámbito del arte americano, W. C. Seitz, después del apartado histórico con collages cubistas de P. Picasso y G. Braque, dadaístas de R. Hausman, *merz* de K. Schwitters y *ready mades* de M. Duchamp, planteó una escena de confrontación entre los creadores norteamericanos y los europeos que com-

partían idéntica fascinación por los objetos y por los materiales de desecho, por los objetos, en definitiva, liberados de su esclavitud estética.

En el ámbito norteamericano, W. C. Seitz subrayó el impacto que la experiencia urbana, sobre todo la de la ciudad de Nueva York, había ejercido tanto sobre las obras gestuales de W. De Kooning como en las construcciones de J. Chamberlain, R. Rauschenberg, M. Di Suvero y R. Stankiewicz, los cuales ya desde mediados de los años cincuenta, en parte influidos por las construcciones metálicas en las que se incluían piezas mecánicas de desecho del escultor David Smith, empezaron a trabajar sus esculturas con materiales no artísticos (*junk sculpture*). Entre ellos, fue R. Stankiewicz el primero que había expuesto (1953) una construcción figurativa hecha con materiales recuperados, calificada en su momento de “bizarrería surrealizante”.

Todo este mundo era el que mostraban las *junk sculptures* de J. Chamberlain, ensamblados de parachoques y piezas de carrocerías de coches, que se interpretaron como reflexiones espirituales o casuísticas sobre el naufragio de la civilización industrial, como demonios mecánicos metafóricos e incluso monumentos a los *foncours* de las autopistas, construcciones elegantes, pero también dolorosas que han sobrevivido a la colisión, como entrañas metálicas que se retuercen,

y por tanto, se pavonean, tal como comentó I. S. Sandler un año antes de presentarse la muestra *The Art of Assemblage*. (I. S. Sandler, “Reviews and Previews: New Names This Month: John Chamberlain”, *Art News*, enero 1960, p. 18).

Entre los artistas europeos participantes en la muestra, la crítica resaltó la presencia de los cuatro franceses que trabajaban en la órbita del Nuevo Realismo: Arman, con sus acumulaciones de objetos; César con sus automóviles comprimidos, así como F. Duffrene y R. Hains con sus affiches y décollages. W. Seitz había entrado en contacto con el grupo de nuevos realistas a raíz de su viaje a París en 1960, coincidiendo con la exposición *À Quarante degrés au-dessus de Dada*. W. C. Seitz decidió incluir en la muestra del MOMA a la totalidad de los creadores del Nuevo Realismo presentes en la exposición francesa, con la única excepción de Y. Klein. También estuvieron presentes J. Dubuffet, máximo representante del *art brut*, y dos informalistas matéricos absolutamente desconocidos para el público norteamericano: A. Burri, que acudió a la cita neoyorquina con ensamblados de harapos, pedazos de sacos y maderas toscamente cortadas o semiquemadas, y M. Millares que asombró con sus arpilleras desgarradas, cosidas, retorcidas, fieles exponentes de una estética que fue calificada de “feísta”.



38. Jim Dine, *The House (La casa)*, 1960. *Environment*.

39. Lucas Samaras, *Book 4 (Libro 4)*, 1962.

Cronología

1960: ••*New Forms-New Media*, Martha Jackson Gallery, Nueva York, 6-24 junio (I parte), 28 septiembre-22 octubre (II parte) (L. Alloway y A. Kaprow). **1961:** ••*The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2 octubre-12 noviembre (W. C. Seitz); *The Store*, Store, 107 East 2nd Street, Nueva York, diciembre 1961-enero 1962 (C. Oldenburg). **1966:** *Slant Steep Show*, Berkeley Gallery, San Francisco. **1967:** *Funk Art*, University Art Museum, Berkeley (P. Selz). **1971:** *Métamorphose de l'objet. Art at Anti art 1910-1970*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, 22 abril-6 junio (F. Mathey, F. Russoli, J. Merkert, J. Russell).

Bibliografía

- MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1951.
- CREHAN, Hubert, "Is There a California School?", *Art News*, enero 1956, vol. 55, n° 1, pp. 32-35 y 64-65.
- GOLDWATER, Robert, "La sculpture actuelle à New York", *Cimaise*, noviembre-diciembre 1956, pp. 24-28.
- ALLEN, Donald, *The New American Poetry 1945-1960*, Nueva York, Grove Press, 1960.
- SANDLER, Irving, "Ash Can Revisited: A New York Letter", *Art International*, octubre 1960, vol. IV, n° 8, pp. 28-30.
- ALLOWAY, Lawrence, "Junk Culture", *Architectural Design*, marzo 1961, vol. 31, n° 3, pp. 122-123.
- CHOAY, Françoise, "Dada, Neo-Dada et Rauschenberg", *Art International*, octubre 1961, vol. V, n° 8, pp. 82-84 y 88.
- HESS, Thomas, "Collage as an Historical Method", *Art News*, noviembre 1961, vol. 60, n° 9, pp. 30-33, 69-71.
- SEITZ, William, "Assemblage: Problems and Issues", *Art International*, febrero 1962, vol. VI, n° 1, pp. 26-34.
- LEIDER, Philip, "California After the Figure", *Art in America*, octubre 1963, vol. 51, n° 5, pp. 73-83.
- ROSE, Barbara, "Dada Then and Now", *Art International*, enero 1963, vol. VII, n° 1, pp. 28-38.
- CAGE, John, "26 Statements Duchamp", *Art and Literature*, otoño-invierno 1964, n° 3, pp. 9-10.
- FACTOR, Donald, "Assemblage", *Artforum*, verano 1964, vol. II, n° 10, pp. 38-41.
- FULLER, Mary, "San Francisco Sculptors", *Art in America*, mayo-junio 1964, vol. 52, n° 3, pp. 52-59.
- KOZLOFF, Max, "Johns and Duchamp", *Art International*, marzo 1964, vol. VIII, n° 2, pp. 42-45.
- MILLS, Paul, "Bay Area Figurative", *Art in America*, mayo-junio 1964, vol. 52, n° 3, pp. 42-45.
- KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1965.
- ROSE, Barbara, "Looking at American Sculpture", *Artforum*, febrero 1965, vol. III, n° 6, pp. 29-36.
- CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1967.
- GREENBERG, Clement, *The New Bohemia: The Combine Generation*, Nueva York, Grosset & Dunlap, 1967.
- KOZLOFF, Max, "Review: Assemblage, Environments & Happenings", *The Nation*, Nueva York, 3 julio 1967, pp. 27-29.
- SELZ, Peter, *Funk*, Berkeley, University of California, 1967.
- CALAS, Nicolas, *Art in the Age of Risk and Other Essays*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968.
- PERREAULT, John, "Metaphysical FUNK Monk", *Art News*, mayo 1968, vol. 67, n° 5, pp. 52-53 y 66-67.
- KULTERMANN, Udo, *The New Sculpture, Environments and Assemblages*, Nueva York, Praeger, 1969.
- SOLOMON, Alan, *New York: The Second Breakthrough 1959-1964*, Irvine, University of California, 1969.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.), *John Cage*, Nueva York, Praeger, 1970.
- PIERRE, José, "Funk art", *L'Oeil*, octubre 1970, n° 19, pp. 18-27.
- CALAS, Elena y Nicolás, *Icons and Images of the Sixties*, Nueva York, E.P. Dutton, 1971.
- FULLY, Mary, "Was There a San Francisco School?", *Artforum*, enero 1971, vol. IX, n° 5, pp. 46-53.
- LIPPARD, Lucy, *Changing: Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971.
- *Dada on Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall, 1971.
- DUBERMAN, Martin, *Black Mountain. An Exploration in Community*, Nueva York, E.P. Dutton, 1972.
- GINTZ, Claude (ed.), *Regards sur l'Art Américain des années soixante*, París, Territoires, 1972.
- ROSENBERG, Harold, *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, Nueva York, Horizon Press, 1972.
- JACOPETTI, J. y WAINWRIGHT, J., *Native Funk and Flash*, San Francisco, Scrimshaw Press, 1974.
- O'HARA, Frank, *Art Chroniques: 1954-1966*, Nueva York, Braziller, 1975.
- SELZ, Peter, "Between Friends: Still and the Bay Area", *Art in America*, noviembre-diciembre 1975, vol. 63, n° 6, pp. 70-73.
- SANDLER, Irving, *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, Nueva York, Icon Editions, Harper & Row, 1978.
- HART, Jeffrey, *When the Going was Good! American Life in the Fifties*, Nueva York, Crown, 1982.
- JOHNSON, Ellen H., *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Nueva York, Harper & Row, 1982.
- FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.
- ALBRIGHT, Thomas, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., "Ready Made, Object Trouvé, Idée Reçu", en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1985.
- HARRIS, M., *The Arts of Black Mountain College*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1987.
- ELDERFIELD, John (ed.), "Essays on Assemblage", *Studies in Modern Art 2*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- WALDMAN, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1992.

7 La vía de la acción: el happening en América

El happening surgió en plena recuperación dadaísta como culminación del proceso *collage-décollage-environnement*, en tanto que incorporaba la acción de los espectadores a la creación. Si bien el primer happening se llevó a cabo en 1958, las ideas que lo hicieron posible se gestaron a principios de los años cincuenta en el entorno de John Cage y, más concretamente, de su magisterio en el Black Mountain College de Carolina del Norte.

En 1952, J. Cage presentó en el marco de esta institución docente un primer *event* (gesto cotidiano, acción simple) que integraba la pintura de R. Rauschenberg, la danza de M. Cunningham, la poesía de Ch. Olsen y de M.C. Richards, el piano de D. Tudor, aparte de films, transparencias y música. Este *event* con el que J. Cage quería hacer “[...] un arte que no fuese diferente de la vida [...] una acción en la vida, [...] un arte sometido al azar y a sus combinaciones, a la improvisación y a la acción no premeditada”, tenía un programa inicial, pero quedaba abierto a la participación del público que en ciertos intervalos de tiempo, predeterminados por J. Cage, y a partir de un método aleatorio, era libre de hacer lo que quisiese: “De hecho –afirmó J. Cage–, no sabía la repuesta del público. Sólo tenía una idea muy vaga de lo que podían hacer [...]. Lo que más me interesó fue el hecho de crear una situación en la cual se materializasen, sólo con ciertas estructuras *a priori* no fijadas con precisión, acciones simultáneas que era imposible prever o premeditar”.

Las ideas de J. Cage y el recuerdo de Marcel Duchamp fueron retomados, en 1958, por un grupo de artistas, entre ellos, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow y Jackson MacLow, y algunos más jóvenes como Jim Dine, Red Grooms, Claes Oldenburg, Yoko Ono, y Ro-

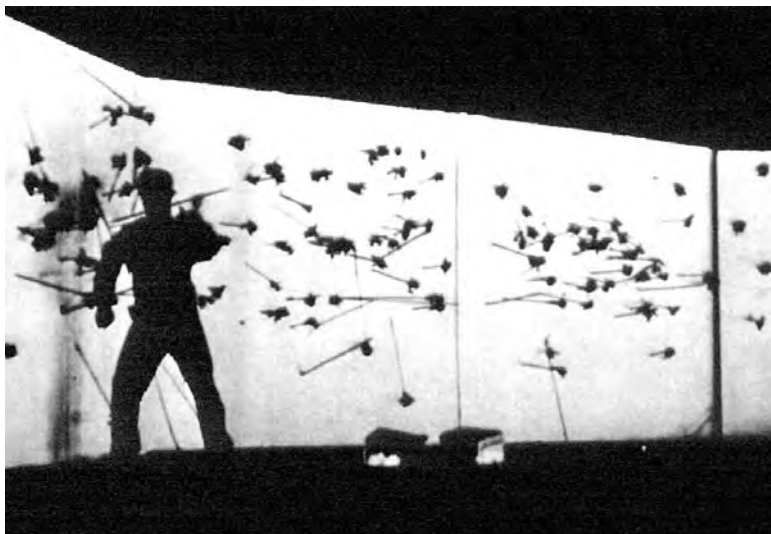
bert Whitman, cuyo *background* cultural e intelectual ya nada tenía que ver con la filosofía existencialista que había animado a los artistas de los cincuenta, ni tampoco se circunscribía a una consideración estrictamente plástica del arte. Tales artistas, además de encaminarse por la vía emprendida por M. Duchamp y J. Cage, recibieron las influencias de A. Artaud, artífice de *Théâtre et son double*, un teatro total que incorporaba el gesto y el mimo, de E. Satie, de Suzuki, así como las del expresionismo abstracto y las del *assemblage*.

Partiendo de un especie de teatro esencialmente visual, a base de piezas improvisadas, sin narración alguna, verdaderos collages de acontecimientos desconexos entre sí, los artistas mencionados empezaron a experimentar en acciones (*events*) privadas, “fiestas entre amigos”, en los lugares más dispares: apartamentos, garajes, sótanos, viejos *lofts*, tiendas abandonadas, etc.

Fue, no obstante, A. Kaprow, que en 1957 había seguido el curso “Experimental Composition”



40. Robert Whitman, *The American Moon (La luna americana)*, 1960. Happening.



41. *Happening* de Kazuo Shiraga del grupo Gutai, Some assistants shot arrows onto the screen and Shiraga thrust in spears to complete it (Algunos asistentes disparan flechas sobre los paneles y Shiraga completa la acción), en el Gutai Theatre Art de Tokio, mayo 1957.



42. Allan Kaprow, *Words (Palabras)*, 1961. *Environment*

de J. Cage en la New School for Social Research de Nueva York, el primer artista que invitó al público a tomar parte activa y libre en acciones intransportables en el espacio y no reproducibles en el tiempo, que llamó *happenings*, y que concibió como extensiones naturales de la pintura de goteo (*dripping*) de un redescubierto Pollock a los tres años de su muerte ("The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, octubre 1958, pp. 24-26). Su primer *happening*, *18 Happenings in 6 Parts* celebrado el 4 de octubre de 1959 en la galería Reuben de Nueva York, una combinación de paredes y esculturas-rueda, de música concreta, proyección de transparencias, monólogos, bailes y obras pictóricas realizadas "in situ", consistió en una especie de transcripción literal del término acontecimiento, "un acontecimiento que ocurre en el tiempo, sin premeditación alguna, dando la bienvenida al azar".

Según A. Kaprow, el *happening* era el último eslabón de una cadena que, iniciada en el collage, continuaba en el *assemblage* —una extensión

tridimensional del collage—, y del *assemblage* pasaba al *environnement* —extensión tridimensional del *assemblage*—, para acabar en el *happening*. El *happening* sería en este sentido un *environnement* exaltado, en el cual el movimiento y el tiempo se intensificaban puntualmente y en el que, por regla general, distintos individuos se unían en un momento dado en una acción dramática.

A partir de 1960, A. Kaprow utilizó el *happening* para hacer su particular guerra al expresionismo abstracto (según Kaprow, tras la muerte de Pollock la pintura se había vuelto aburrida, repetitiva y regresiva), para reivindicar los movimientos del cuerpo por encima de los del pincel y para recuperar los objetos de la vida cotidiana como materiales para la nueva obra de arte. En 1966, publicó su primer texto, *Assemblages, Environments and Happenings*, en el que recogía gran parte de sus declaraciones públicas, cartas a revistas de arte y artículos aparecidos en *Art News* y *It Is*, y en el que declaraba que el *happening* "[...] es una forma de arte distinta de las discipli-

nas preexistentes [...], un arte de naturaleza abstracta, sin intriga ni historia, que ocupa un lugar en el tiempo y debe ser realizado de manera activa por el artista y los espectadores que pasan a convertirse en co-creadores de la obra, anulando así las barreras entre el público y la acción" (A. Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, Nueva York, 1966, p. 36).

No se ha de confundir pues, a pesar de sus relaciones y convergencias, una obra teatral y una acción happening. Si una obra teatral está fundada, por lo común, en una suerte de intriga verbal que se desarrolla según una estructura de acontecimientos encadenados que conducen a un punto culminante y a un desenlace, el happening, un verdadero "teatro de acciones", "teatro de pintores" o *action theatre*, es discontinuo y abierto, y autoriza la multiplicidad de puntos de vista. Además, en el happening, los espectadores asumen un papel activo, lo que lo separa, asimismo, de las formas de teatro de vanguardia, como el teatro del absurdo, y lo aproxima a otras formas artísticas, como la música jazz o la pintura gestual.

En reflexiones posteriores, A. Kaprow sostuvo la tesis de que el happening era al mismo tiempo una práctica y una ética, que tenía como objetivo la afirmación de la libertad del artista y el rechazo a que su arte fuera engullido por el mercado, recuperando la dimensión irónica salvadora de M. Duchamp y dadá (A. Kaprow, *Education of the Un-Artist*, Nueva York, 1971).

Manteniendo una línea coincidente en buena medida con la del happening, hay que citar las acciones del grupo japonés Gutai. Con anterioridad a los propios planteamientos de A. Kaprow, en Japón el grupo Gutai (Gu= instrumento; tai= útil, concreto) había llevado a cabo a partir de 1955 acciones en espacios públicos de Osaka y Tokio, con violentas intervenciones de los artistas. El fundador de Gutai, Jiro Yoshihara, que se consideraba "maestro que nada tenía que enseñar, pero predispuesto a crear un clima propio para la creación", aglutinó a un grupo de jóvenes artistas que firmaban sus telas con el nombre de

Gutai y que se inspiraban en el lema: "la materia empieza su historia y chilla cuando se manifiesta tal como es". Shozo Shimamoto, Tsuruko Yamasaki, Chiyu Uemae, Jiro Yoshihara y Toshio Yoshida, utilizaban el gesto y la caligrafía espontánea para reivindicar la violencia en la práctica artística.

Un año después de la primera exposición Gutai en Tokio (1955), en la que participaron artistas que procedían de las filas del arte concreto, se publicó el manifiesto Gutai, firmado por J. Yoshihara, en el que se establecían paralelismos entre aquél y el arte informal de G. Mathieu, J. Pollock y A. Tàpies. A raíz del viaje de G. Mathieu y M. Tapié a Japón en 1957, se produjo un intercambio entre las experiencias europeas y japonesas. Así, mientras el número de septiembre de la revista *Gutai*, dedicó un número monográfico al arte informal, M. Tapié dio a conocer en la prensa neoyorquina y francesa las experiencias Gutai. Estos intercambios se consolidaron en la exposición itinerante organizada por el grupo Gutai y Tapié en 1958: *Le Nouvel univers de la peinture, l'Art Informel et l'Art Gutai*, con la presencia, entre otros, de L. Fontana, el grupo Gutai, F. Kline, G. Mathieu y J. Pollock.

A pesar de las manifestaciones Gutai de 1959, como el casamiento-acción de Yoshida y la recreación de Shiraga de los "sansabaso" (personajes del teatro Nô) volando a la manera de un gran pájaro y conminando a los arqueros a lanzar flechas sobre telas vírgenes, la presencia cada vez más intensa de lo informal en Gutai hizo que en 1960 Yoshimura crease en Tokio un grupo neodadá. En esta formación participaron Akasegawa, Arakawa, Shinohara y Tanaka, con mayor intencionalidad política y se valieron de los procedimientos del happening para sus acciones, entre ellas las de protesta contra la renovación del tratado de seguridad estadounidense-nipón. Los happenings y *events* Gutai se multiplicaron en los años 1962-64 con las nuevas adscripciones de Yoko Ono, Hijikata, Ichiyanagi y el grupo On-gaku.

Las exposiciones / acciones

18 Happenings in 6 Parts

1959 (4, 6-10 octubre).

Reuben Gallery, Nueva York.

Autor: Allan Kaprow.

Tras su primer *environnement* realizado en 1958 en la galería Hansa de Nueva York, que consistió en dividir el espacio de la galería en muros-alas de material plástico, parte transparente y parte opaco, a los que el artista salpicaba de pintura y adornaba con papeles de estaño, celofán y con bujías eléctricas navideñas, *environnement* que tuvo su complemento en el texto *Notes on the Creation of Total Art*, A. Kaprow llevó a cabo su primer happening. Lo hizo el 4 de octubre de 1959, *18 Happenings in 6 Parts* coincidiendo con la inauguración de la galería Reuben en Nueva York, un vasto espacio de-

dicado a las nuevas formas de expresión. En el catálogo, A. Kaprow explicó la mecánica de la acción: “Esta obra se sitúa en tres estancias de dimensiones y atmósferas distintas. Estas salas son casi transparentes [...] Una de las estancias está iluminada en lo alto por bandas de luces rojas y blancas, como un depósito de coches de ocasión. Otra estancia tiene luces azules y blancas. La tercera está iluminada por un globo azul suspendido del centro. Hay dos grandes collages murales, algunas bujías eléctricas vistas a través de un tabique y dos hileras de anuncios. Cada cierto tiempo, los rollos (cartuchos) purpúreos bajan. Cinco espejos con forma alargada se colocan en diversos lugares; en ciertos momentos, uno se puede mirar en ellos. Las sillas—entre setenta y cinco y cien— se disponen en aquellos lugares en los que los visitantes deben sentarse. Los invitados cambian de lugar ayudados por mapas numerados. Cada invitado se instalará en las distintas estancias. Algunos invitados desempeñarán un papel más activo. Los altavoces difundirán con fuerza sonidos electrónicos grabados previamente, así como distintas voces. Habrá también sonidos y palabras pronunciadas en directo.. Habrán acciones humanas, variadas [...]. La misma acción nunca se repetirá dos veces. Las acciones no significarán nada explícito, mucho menos para el artista. Su intención no es más que el conjunto de



43. Allan Kaprow, *An Apple Shrine* (Un santuario de manzanas), 1960. *Environment*.



44. Allan Kaprow, *Coca-Cola, Shirley Cannonball?*, 1960. *Happening*.



45. Allan Kaprow, *Yard (Patio)*, 1961. *Environment*.



46. Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, (18 happenings en 6 partes), 1959. *Happening*

la obra sea íntima, austera y de una duración bastante breve" (A. Kaprow, *cat. exp.*, s.p.).

Efectivamente, la galería, situada en un *loft*, se dividió en tres espacios cuyas paredes llenas de telas vírgenes fueron recubiertas de pintura y collages por improvisados voluntarios, entre los cuales se hallaban S. Francis, R. Grooms, L. Johnson, A. Leslie, J. Milder, G. Segal y R. Thompson, en tanto que sobre las mismas se proyectaban transparencias y films. R. Montagne, R. Withman y J. Weinberger hablaban, deambulaban por la sala y tocaban instrumentos musicales.

Tras 18 *Happenings*..., A. Kaprow realizó hasta 1963 una media de tres happenings al año en galerías neoyorquinas: *The Big Laugh*, Reuben Gallery, *Coca-Cola*, *Shirley Cannonball ?* y *Apple Shrine*, estos dos últimos llevados a cabo en el marco del festival *The Ray Gun Spex* en la galería Judson y en el Judson Memorial Church de Nueva York, en 1960; *A Spring Happening*, Reuben Gallery, *Words*, Smolin Gallery, *A Happening for Ann Arbor Yard*, Martha Jackson Gallery, en 1961; *A Service for the Dead*, Maidman Theatre, *Courtyard*, Greenwich Hotel, en 1962 y *Trees*, New Brunswick, en 1963.

De todos ellos, *A Spring Happening* (1961) supuso la más radical reorientación espectador-espacio, en el sentido de que separaba totalmente el papel de los actores, elementos activos de la obra, y el de los espectadores, estáticos y pasivos. Después de esperar detrás de un telón de fondo, el público (75 espectadores en cada acción) pasaba a un túnel, a intervalos iluminado y a intervalos a oscuras, construido con madera pintada de negro, y cuyas bocas estaban cubiertas con polietileno que era lavado con agua jabonosa. En las pa-

redes dispuestas frente al túnel colgaban paneles rojos y en las demás verdes. En un momento determinado de la acción, los paneles empezaban a agitarse ruidosamente: dos figuras libraban una silenciosa batalla con ramas de árbol, en tanto que otras dos, una masculina y otra femenina, iniciaban movimientos detrás de una especie de biombo. Una muchacha desnuda, con la boca llena de vegetales verdes, desaparecía y aparecía gracias a una luz intermitente hasta que finalmente era capturada. Después se cubría con una sábana y era reducida a un bulto. En este momento, un molino de harina se movía en el techo hacia adelante y hacia atrás. Finalmente, un ventilador eléctrico con un cabezal luminoso era introducido en el interior del túnel; parte de éste se derrumbaba dejando una sola vía de escape al público dentro del espacio de la galería lleno de gente. El happening había finalizado. (A. Henri, *Environments and Happenings*, Londres, 1974, pp. 93 y 94).

Con el tiempo, los happenings de A. Kaprow, el carácter intrínseco de cada acción, las fantasías, la estructura organizada de acontecimientos y la significación en un sentido simbólico o sugestivo, se fueron simplificando. Las acciones, siempre bajo encargo, eran preparadas y ensayadas, al tiempo que se distribuía todo tipo de información sobre cada una de ellas. Los participantes eran actores-*performers*, grupos rituales que actuaban ante un público estático. A partir de *Calling* (1965), A. Kaprow concibió happenings sólo para *performers*, sin participación de público.

The Car Crash

1960 (1-6 noviembre)
Reuben Gallery, Nueva York.

Autor: Jim Dine.

En la escena artística neoyorquina de principios de los años sesenta los happenings fueron práctica habitual entre algunos creadores, como C. Oldenburg y J. Dine, que poco después entrarían a formar parte de la nómina de los artistas pop. En su primer happening, *The Smiling Workman*, de 1960, J. Dine vestido con una especie de túnica, cubierto su rostro con una careta roja con una gran boca negra e iluminado con una luz monofocal, se dirigía hacia una gran tela blanca colgada de la pared y empapando pinceles en pintura naranja y azul escribía en ella *I love what I'm doing*. Inmediatamente, bebía el contenido de uno de los botes de pintura, para acto seguido verter la pintura de los dos otros botes sobre su cabeza y refregarse en la tela. Todo ocurría en un abrir y cerrar de ojos: 30 segundos.

The Car Crash (1960), el happening más ambicioso de Jim Dine, fue una especie de psicodrama con el objetivo de exorcizar la experiencia del artista ante un choque o una colisión real. La acción se desarrollaba en un sótano donde estanterías y materiales abandonados eran considerados como parte de una compleja pared-*environment* sobre la que se colgaban guantes, rollos de papel y cartón, neumáticos, tubos de plástico, etc., todo ello pintado de blanco. Para aumentar el carácter aséptico hasta confundirlo ambientalmente con el de un hospital, J. Dine pintó el suelo de blanco y en un momento dado vistió al público con capas y guardapolvos blancos. En una esquina del recinto asomaba una joven de pelo negro y cara blanca que permanecía silenciosa, sentada en una tarima, oculto su cuerpo bajo vestimentas blancas. Del techo pendían cruces, unas pintadas de blanco, otras de rojo y otras plateadas.

La acción comenzaba a oscuras, se escuchaban ruidos de tráfico grabados y aparecía J. Dine con traje de color plateado y dos luces en la cabeza, es decir, se autorrepresentaba como un coche. Junto a J. Dine, dos figuras, un hombre y una mujer, con máscaras y vestimentas blancas portando luces intermitentes, aparecían y desaparecían cuando lo hacían las luces. Cuando las luces iluminaban al hombre plateado, éste gritaba es-

trepitosamente y sus luces se encendían. Luego éstas se apagaban y en el ambiente se reproducían los ruidos de tráfico y de choques de coches. Entonces la mujer-luz empezaba un monólogo a modo de examen de conciencia: "El coche es mi propia parcela de amor para poder ver más allá de toda la exteriorización de mi tiempo de amor [...]", en tanto que el hombre plateado pinchaba un globo. Al encenderse de nuevo las luces el hombre plateado aparecía junto a una centrifugadora fijada sobre una pizarra. A medida que hacía girar la manilla, la palabra HELP iba apareciendo en las toallas de papel enrolladas, que uno de los actores cortaba y daba a los espectadores. La muchacha de la tarima pronunciaba lentamente la palabra HELP. Las luces se apagaban de nuevo. Un nuevo monólogo degeneraba en declaración. El hombre plateado, J. Dine, se situaba en el encerado con una tiza, dibujaba frenéticamente coches, les añadía caras humanas, pronunciaba declaraciones incoherentes como hacían también los otros *performers* creando un clímax que coincidía con el final de la acción (A. Henri, *op. cit.*, p. 103).



47. Jim Dine, *The smiling workmen*, (*El trabajador sonriente*), 1961. Happening.

Store Days I

1962 (23-24 febrero)

Ray Gun Mfg. Co., 107 East 2nd Street, Nueva York.

Autor: Claes Oldenburg

Claes Oldenburg asociaba sus happenings a los temas de sus esculturas. *Store Days I* fue la primera acción de un ciclo de happenings titulado *Ray Gun Theatre* dedicado a los cambios de estación y a los recuerdos. En *Ray Gun Theatre* el artista intentó, según sus propias palabras, “mostrar la desesperación y el aburrimiento de la alegría y la vida interior del hombre en invierno”. La acción de *Store Days I*, se desarrollaba en tres estancias situadas junto a su taller-apartamento-almacén (*Store*). Habitación 1: la prisión-el dormitorio; Habitación 2: la cocina-la tienda del cazador; Habitación 3: la sala de estar-la sala funeraria o el prostíbulo. El público se limitaba a 35 personas por acción que permanecían de pie con la posibilidad de moverse de una habitación a otra, e incluso de ver lo que ocurría en las otras habitaciones gracias a las ventanas que las comunicaban. El ático de la Habitación 2 cobijaba tres espíritus (fantasmas) que llevaban a cabo acciones, unas veces independientemente de la acción principal, otras, relacionadas con ella.

El happening constaba de tres fases o acciones: “Un cliente entra”, “La transacción comercial” y “Cómo se esforzaron los propietarios”, acciones por lo general sencillas variaciones de situaciones domésticas banales. En una habitación, un flautista aparecía sentado co-



48. Jim Dine, *The Car Crash (Colisión)*, 1960. Happening.

miendo un bocadillo sin darse cuenta de la presencia de otro hombre cubierto por una especie de parapeto. En otra habitación, una mujer se sentaba mientras comía un helado de forma atolondrada; al tiempo que encendía un cigarrillo, bebía y, desplazándose hacia el fondo de la sala, empezaba a cortar ruidosamente vegetales. En otra habitación, un hombre trabajaba sobre un modelo de embarcación, que de un arrebato lanzaba a una mujer, al tiempo que golpeaba la mesa y empezaba a afeitarse.

Después de esta acción, cuyo vestuario y decorados, guardaban clara relación con sus esculturas, C. Oldenburg realizó algunos happenings, tanto en galerías como en espacios públicos, entre ellos, *Injun* (1962) en unos edificios limítrofes al Museum of Art de Dallas y *Autobodys* (1963) en un parking público de Los Angeles.

Cronología

1952: *The Event o Untitled Event*, Black Mountain College, Carolina del Norte, USA (J. Cage). **1957:** *Gutai, Art on the Stage*, Tokio/Osaka, junio. **1958:** *Primer environnement* de Allan Kaprow, Hansa Gallery, Nueva York; *Le Nouvel univers de la peinture, l'art Informel et l'art Gutai*, Osaka/Tokio, abril-septiembre (M. Tapié); *Gutai*, Martha

Jackson Gallery, Nueva York, octubre. **1959:** *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, Nueva York, 4, 6-10 octubre (A. Kaprow); *The Burning Building*, Delancey Street Museum, Nueva York, 4-11 diciembre (R. Grooms). **1960:** *Ray Gun Spex*, Judson Gallery y Judson Memorial Church, Nueva York, 29 febrero, 1 y 2 marzo (C. Oldenburg). Incluye los happenings: *The Smiling Workman*, de J. Dine; *Snapshots from the*

City, de C. Oldenburg; *A Small Smell*, de R. Whitman; *Coca-Cola*, *Shirley Cannonball?*, de A. Kaprow; *Small Cannon*, Reuben Gallery, Nueva York (R. Whitman); *The Big Laugh*, Reuben Gallery, Nueva York (A. Kaprow); *The Magic Train Ride*, Reuben Gallery, Nueva York (R. Grooms); *The American Moon*, Reuben Gallery, Nueva York, 29 noviembre – 7 diciembre (R. Whitman); *The Car Crash*, Reuben Gallery, Nueva York,

1-6 noviembre (J. Dine). **1961:** *Circus (Ironworks/Fotodeath)*, Reuben Gallery, Nueva York, febrero (C. Oldenburg); *Mouth*, Reuben Gallery, Nueva York, 18-23 abril (R. Whitman); *A Spring Happening*, Reuben Gallery, Nueva York, 22-27 marzo (A. Kaprow); *Words*, Smolin Gallery, Nueva York (A. Kaprow); *A Happening for Ann Arbor Yard*, Martha Jackson Gallery, Nueva York (A. Kaprow). **1962:** *Ray Gun Theatre*, Ray Gun Mfg. Co. 107 East 2nd Street, Nueva York, febrero-mayo (C. Oldenburg). Ciclo de diez happenings: ••*Store Days I, II, Nekropolis I, II, Voyages I, II, World's Fair I, II*, entre otros; *A Service for the Dead*, Maidman Theatre, Nueva York, marzo (A. Kaprow); *The Courtyard*, Mills Hotel, Nueva York, 23-25 noviembre (A. Kaprow). **1963:** *Trees*, New Brunswick, New Jersey (A. Kaprow); *Autobodys*, American Institute of Aeronautics and Astronautics parking, Los Angeles, 9-10 diciembre (C. Oldenburg); *Water*, Los Angeles (R. Whitman). **1965:** *Calling*, Nueva York (A. Kaprow); *Gutai*, Galerie Stadler, París, noviembre.

Bibliografía

- BECKER, Jürgen y VOSTELL, Wolf (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek, Rowohlt, 1965.
- HANSEN, Al, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, Nueva York, Something Else Press, 1965.
- KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1965.
- KIRBY, Michael, *Happenings: An Illustrated Anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1965.
- LANGSNER, Jules, "Gutai: an on the Spot Report", *Art International*, abril 1965, vol. IX, nº 3, pp. 18-24.
- MAROWITZ, Charles, "Whatever Happened to Happenings", *Plays and Players*, marzo 1965, pp. 21 y 50.
- KAPROW, Allan, "The Happenings Arte Dead... Long Live the Happenings", *Artforum*, marzo 1966, vol. IV, nº 7, pp. 36-39.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Le Happening*, París, Denoël, 1966.
- CALDER, John (ed.), *New Writers IV: Plays and Happenings*, Londres, John Calder, 1967.
- OLDENBURG, Claes y WILLIAMS, Emmet, *Store Days*, Nueva York, Something Else Press, 1967.
- KOSTELANETZ, Richard, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic, Environments and Other Mixed-Means Performances*, Nueva York, Dial Press, 1968.
- SOLOMON, Alan, *New York: The Second Breakthrough 1959-1964*, Irvine, University of California, 1969.
- FILLOU, Robert, *Teaching and Learning as Performing Arts*, Colonia, Koenig, 1970.
- AUE, Walker, P.C.A.: *Proyete, Concepte, Actionen*, Colonia, DuMont, 1971.
- KULTERMANN, Udo, *Art-events and Happenings*, Londres, Matthew Miller Dunbar, 1971.
- *Art and Life*, Nueva York, Praeger, 1971.
- LOVE, Joseph, "The Group in Contemporary Japanese Art: Gutai and Jiro Yoshihara", *Art International*, verano 1972, vol. XVI, nos 6-7, pp. 123-127, 143.
- MUSGRAVE, Victor, "The Unknown Art Movement", *Art and Artists*, octubre 1972, pp. 12-14.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.
- OLDENBURG, Claes, *Raw Notes*, Halifax, Nova Scotia, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 1973.
- HENRI, Adrian, *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, Nueva York, Praeger, 1974.
- KAPROW, Allan, "The Education of the Un-artist", *Art in America*, enero-febrero 1974, vol. 62, nº 1, pp. 85-91.
- WICK, Reiner, *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis: Happening, Fluxus, Aktionen*, Colonia, Facultad de Filosofía, 1975.
- KAPROW, Allan, *2 measures*, Turín, Martano Editore, 1976.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art: Live Art 1909 to the Present*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1979.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.), *Scenarios: Scripts to Perform*, Nueva York, Assembling Press, 1980.
- JOHNSON, Ellen H., *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Nueva York, Harper & Row, 1982.
- SAURA, Antonio, "Espace et geste de Gutai", *Art Press*, diciembre 1986, nº 109, pp. 16-19.
- BROCK, Bazon, *Ästhetik gegen erzwungene. Unmittelbarkeit: Schriften 1978-1986*, Colonia, DuMont, 1986.
- BERTOZZI, Barbara y WOLBERT, Klaus (eds.), *Gutai: Japanische Avantgarde/Japanese Avant-Garde, 1954-1965*, Darmstadt, Mathildenhof Darmstadt, 1991.
- BANES, Sally, *Greenwich Village Avant-garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, Duke University Press, 1993.
- KELLEY, Jeff (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life. Allan Kaprow*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1993.
- SANDFORD, Mariellen R. (ed.), *Happenings and Other Acts*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

Hacia 1960, el happening arraigó en Europa en dos importantes núcleos creativos: el alemán, capitaneado por Wolf Vostell, y el francés, por el artista y teórico Jean Jacques Lebel. W. Vostell fue el primer artista europeo en llevar a cabo un happening. Lo hizo en 1958, en París, donde residía tras finalizar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf. Su *Le Théâtre est dans la rue*, que no llamó happening, fue una acción *décollage*, consistente en solicitar en plena calle que el público leyese fragmentos de textos o simplemente letras, primero en diagonal, después de la parte superior a la inferior, finalmente en todas las direcciones inimaginables, de carteles desgarrados para que así los espectadores, anónimos paseantes de la Tour de Vanves, descubrieran nuevos textos y nuevos signos en carteles siempre presentes en su deambular, pero seguramente nunca vistos. La intención era, en definitiva, atraer a un gran número de paseantes y envolverlos en la lectura e incluso en la interpretación de los textos de unos carteles que pasaban, por lo común, absolutamente inadvertidos.

En el verano de 1954, en su primer viaje a París, W. Vostell había descubierto la palabra *décollage* en un titular de la portada del periódico *Le Figaro* del 6 de septiembre utilizada para calificar el vuelo de un avión que poco después cayó al agua: "Peu après son décollage... un superconstellation tombe et s'engloutit dans la rivière Shannon." "Que un avión cayese –comentó en su momento W. Vostell– justo después de tomar el vuelo, me pareció una contradicción flagrante. Desconocía el término *décollage*. Consulté un diccionario y comprobé que en sentido estricto significaba desenganchar, despegar y, en sentido figurado, morir. Me pareció una definición exacta del proceso constructivo-destructivo de la vida".

Efectivamente, tras leer la noticia del avión en el periódico, W. Vostell compró en el Boulevard St. Michel un diccionario Langenscheid francés-alemán en el que estudió los distintos significados del término: *dé-coll/age*: dejar ir, desenganchar, elevación de un avión desde el suelo; *dé-coll/er*: separar lo que está enganchado, dividir, partir, morir. Desde aquellos momentos, para W. Vostell el *décollage* significó la simultaneidad y la interdependencia de los procesos creativos y destructivos, y lo aplicó en principio al proceso de rasgar carteles murales, obras bidimensionales que tituló *dé-coll/age*, letras, fotografías rasgadas, e incluso acontecimientos.

En 1955-56, W. Vostell operó sobre carteles desgarrados en los que desarrolló un nuevo concepto de arte-acción-destrucción: los deformaba, los borraba, los decoloraba, los quemaba y pintaba sobre ellos. Parecido proceso aplicaba a sus *environnements* en los que creaba un escenario en el cual los objetos sometidos a *dé-coll/age* se presentaban fuera de su contexto, separados de su marco cotidiano, para así poder enfrentar al espectador con presencias y combinaciones insospechadas.



49. Acción *dé-collage* de Wolf Vostell, *Le Théâtre est dans la Rue* (El teatro está en la calle), París, 1958.



50. Wolf Vostell, Cytirama 1, Colonia, 15 septiembre 1964.

A partir de tales experiencias, entre 1961 y 1970, W. Vostell, bajo el lema ARTE = VIDA / VIDA = ARTE, *Cada hombre es una obra de arte*, realizó treinta y ocho happenings, la mayoría en espacios exteriores. Entre ellos, cabe citar *Cityrama 1*, en las calles de Colonia (1961), *Ligne PC Petite Ceinture*, en un autobús parisino de la línea de la Petite-Ceinture (1962), la primera acción a la que Vostell tituló propiamente happening, y *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (Ulm, cerca de Ulm y en los alrededores de Ulm) realizado el 7 noviembre de 1964 a lo largo de seis horas en 24 lugares distintos de Ulm: aeropuerto, matadero, calles de la ciudad, etc. En este happening, el público, unas trescientas personas, fue trasladado en autobús desde un lugar a otro de la acción, sometido al goteo constante de confusos textos publicitarios. Momentos culminantes del happening fueron el concierto de tres aviones de reacción en el aeropuerto y la acción dentro de una sauna que sugirió la idea de los campos de exterminio de Auschwitz. Coincidiendo con este happening, W. Vostell escribió un largo texto a modo de manifiesto: “happening = vida –vida como arte no procede de sí sino va hacia la realidad– haciendo así posible experimentar y vivir su esencia no para abandonar el mundo sino para encontrar una nueva relación con él, para permitir que el participante experimente consigo mismo en el



51. Wolf Vostell, Phänomene (Fenómenos), Berlín, 1965.

happening y así traslade el *environment* hacia otros contextos para así crear nuevos significados rompiendo con los antiguos [...] para descubrir el no sentido en el sentido [...] (W. Vostell, *Happening und Leben*, Luchterhand, Neuwied, 1970, pp. 231-232).

En 1964, W. Vostell realizó también un happening *décollage* en Nueva York, *You*, y un año después en Berlín, en colaboración con el gale-rista berlinés René Block, decidido entusiasta del arte de vanguardia, llevó a cabo dos happenings, *Phänomene* (Fenómenos), en un cementerio de coches cercano al aeropuerto de Tempelhof, el 27 marzo, y *Berlin 100 Ereignisse* (Berlín, 100 Acontecimientos) el 10 de noviembre, los cuales tuvieron una gran resonancia entre los jóvenes artistas berlineses. Con posterioridad, también fue Colonia una ciudad especialmente receptiva para sus happenings, destacando el titulado *Salat* (Lechuga), un happening de un año de duración (del 7 de noviembre de 1970 al 6 de noviembre de 1971) durante el cual dos pares de cajas de lechugas viajaron sin parar de Colonia a Aachen (Aquisgrán/Aix-la-Chapelle) y viceversa, en ocasiones acompañadas por personas/participantes. Al acabar el año, Vostell expuso las veinticuatro cajas junto con los análisis químicos sobre su estado de contaminación y radioactividad y los análisis médicos de aquellos que habían participado



52. *Le Figaro*. Edición del 6 de septiembre de 1954 con el titular "Peu après son décollage..."

53. Jean Tinguely, *L'enterrement des choses* (El entierro de las cosas), Venecia, 1960.

en los recorridos, con el fin de confrontar la diferente incidencia ambiental en el hombre y en los vegetales. Paralelamente a sus happenings, W. Vostell, a raíz de su encuentro con George Maciunas en Wiesbaden (1962), participó en diversas prácticas fluxus y coordinó, junto con Nam June Paik, el primer festival fluxus de aquella ciudad.

Por su parte, J. J. Lebel, que no compartía las teorías del happening de Michael Kirby (happening como una nueva forma de teatro del absurdo), ni tampoco las de Allan Kaprow, entendió el happening como un nuevo lenguaje con capacidad de reexaminar por completo la situación cultural e histórica del arte. En aras de reivindicar su dimensión plástico-estética, J. J. Lebel formuló lo que, según él, eran los cinco principios del nuevo lenguaje: 1) imposición de una nueva teoría del gusto, con lo que ello implicaba en el desarrollo de la creatividad sin los límites impuestos por la razón; 2) ruptura de la mercantilización del producto artístico ("abolición del privilegio de especular con un valor comercial arbitrario y artificial"); 3) abolición del control cultural ejercido sobre los productos artísticos, dando así cabida a los temas tabú: sexualidad, política, ocultismo, magia; 4) abolición de la política cultural ejercida "lucrativamente por perros guardianes estériles, de ideas fijas"; 5) superación de la separación objeto-sujeto (mirón/mirado; explotador/explotado; espectador/actor; colonizador/colonizado; alienador/alienado; legalismo/ilegalismo, etc.) y propuesta de integración arte-vida (J. J. Lebel, *Le happening*, París, 1966, pp. 12-13).

A diferencia de los happenings de A. Kaprow y en general de los norteamericanos, el happening europeo reclamó el derecho del individuo a su propia vida psíquica y se implicó en la crítica política del sistema tal como dejaron constancia las primeras acciones de J. J. Lebel: *L'anti-procès* (París, 1960, Venecia, 1960, Milán, 1961) y *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (París, 1962, Bolonia, 1963) y las de otros artistas de su órbita, como Carole Schneeman. Así, en el marco del *1er Festival*

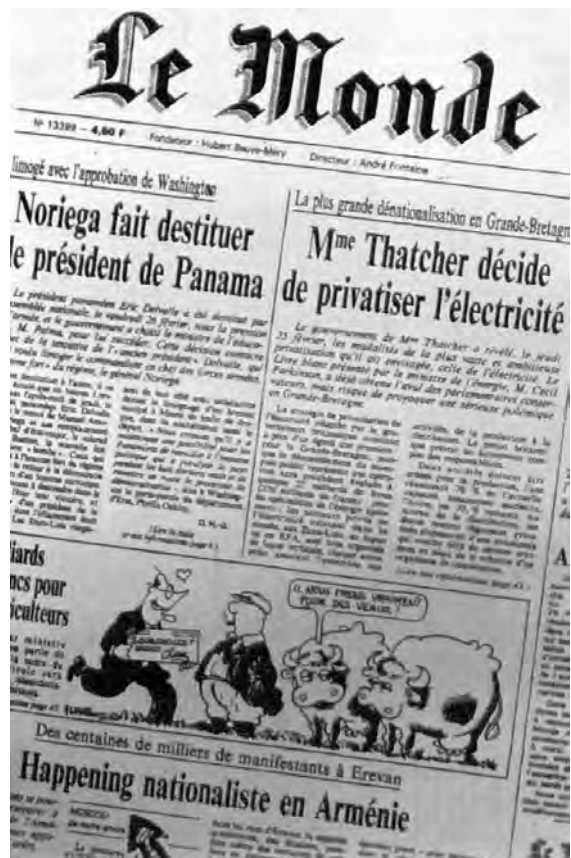
de la *Libre Expression* (París, 1964) organizado por J. J. Lebel, Carole Schneeman, inspirándose en el teatro de la crueldad de A. Artaud y en las acciones del III Reich, realizó el happening *Meat Joy*, una especie de celebración de la carne como material en la que se mezclaban cuerpos desnudos, pinturas, cuerdas, pescados crudos, pollos deshuesados, etc.

En el 2º Festival de la *Libre Expression* (París, 1965), J. J. Lebel presentó, a su vez, el happening *Déchirex* con M. Duchamp y Man Ray como espectadores de excepción. En el 3º Festival, que fue suspendido por la policía, J. J. Lebel, paralelamente al happening *120 minutes dédiées au Divin Marquis*, mostró un documento en el que relacionó el happening con el anarquismo y lo consideró y definió como verdadera expresión del pensamiento mítico.

En esta línea se manifestó el primer gran congreso de artistas del happening y del accionismo (*Destruction in Art Symposium*) celebrado en Londres en septiembre de 1967, en el que entre otros participaron, no sin incidentes con la policía, G. Brus, J. J. Lebel, O. Mühl, H. Nitsch, Y. Ono, W. Vostell y el grupo Zaj.

La politización del happening europeo se agudizó en el marco del Mayo francés del 68 (happenings de la Sorbona, Odeón, Barrio latino), escenario en el que el colectivo *Internationale Situationniste*, fundado en 1957 como una síntesis del grupo Cobra (A. Jorn y Constant), del Letrismo internacional (G. E. Debord) y de la Bauhaus imaginista (G. Pinot-Gallizio), desarrolló su teoría revolucionaria ligada a la transformación radical de la vida cotidiana. A partir de la crítica a la sociedad del espectáculo, los miembros de la *Internationale Situationniste*, reivindicaron la invención lúdica de la "construcción de las situaciones", retomando una idea cara al surrealismo y al neodadaísmo, la del azar, y en último extremo, la de la deriva.

En Gran Bretaña, los primeros happenings propiamente dichos fueron obra de un grupo de artistas y poetas de Liverpool, ciudad que entre



54. En torno al término happening, Le Monde, 27 febrero 1988.

1962 y 1964 se convirtió no sólo en lanzadera de los Beatles, sino también del happening inglés. Se presentaron como parte del *Merseyside Arts Festival*, festival de poesía y de música folk, destacando el titulado *City* (1962), obra del colectivo Henri/Gorman/McGough.

La evolución del happening europeo con protagonistas como Robert Filliou, Wolf Vostell, Nam June Paik y Joseph Beuys, entre otros, se involucró claramente con las prácticas fluxus. Por un lado, la tendencia a la utilización del propio cuerpo cristalizó en el Body Art, en tanto que las acciones no programables se acabaron confundiendo con las performances.

Las exposiciones / acciones

Déchirex

1965 (25 mayo).

Centre Culturel Américain, París.

2e Festival de la Libre Expression.

Autor: Jean Jacques Lebel.

En el 2e Festival de la Libre Expression J. J. Lebel congregó a personajes como Fernando Arrabal, Ben Vautier, Robert Filiou, Alain Jouffroy, Serge III, Emmett Williams y al grupo Panique International. En el festival se llevaron a cabo distintas proyecciones cinematográficas y acciones, como *Théâtre Total: Publik y Solo Happening*, de Ben Vautier, *The Nice Coloured Man*, de Ted Joan y *Chance is a fool's name for fate*, de R. Filiou y E. Williams, si bien la más espectacular fue seguramente el happening *Déchirex* presentado por el propio J. J. Lebel.

Según J.J. Lebel –seguimos prácticamente el texto de J. J. Lebel publicado en *Le happening*, París, 1966, pp. 87-88– el público estaba de pie en la sala. Una pasarela unía la escena y la sala. La escena se hallaba dividida en dos: a la izquierda un gran cubo blanco abierto por delante; a la derecha, una pantalla de cine a ras del suelo. Negro total, en la banda sonora empezaba a oírse la flauta de Eric Dolphy. La parte izquierda (A) se iluminaba tenuemente por una luz negra. Aparecían dos mujeres jugando al bádminton, pero de ellas sólo se veían claramente unos volantes, pintados al flúor, que pasaban como cometas fosforescentes encima de sus cabezas. Llegaban dos hombres, con cascos y gafas Courrèges, también pintados al flúor. La “partida”, comenzada lentamente, se desencadenaba poco a poco. Los hombres vestían camisetas blancas iluminadas por la luz negra.

En la parte derecha (B) se iniciaba la proyección de un cine-collage en colores. Cinco o seis films de naturaleza, técnica, tamaño, longitud y color diferentes, se proyectaban de forma simultánea sobre una pantalla.

Un *collage* que duraba, renovándose continuamente, poco más de una hora (el film de Michaux sobre la mescalina, un film sobre la hechicería de Dahomey, otro film proyectado al revés sobre un parto, films sobre actualidad política de Vietnam, etc...). Mientras se desarrollaba el happening, el film-collage continuaba, como lo hacían la banda sonora y las acciones espontáneas que tenían lugar en la sala.

Banda sonora: ¡Olé! ¡Olé!. Una corrida de toros en México. La multitud aullaba en coro. De detrás de la pantalla, sorpresivamente, surgía una moto de gran tamaño en cuya parte posterior estaba sentada una mujer desnuda, de larga cabellera rubia. La moto descendía a la escena y se precipitaba como un toro contra la multitud: la muchacha aplastaba cerezas contra el rostro de quienes se le acercaban. Al mismo tiempo, las jugadoras de bádminton saltaban también a la sala y se lanzaban sobre el público descargando golpes de raqueta. La multitud excitada se agitaba alrededor de un Renault 4cv estacionado en medio de la sala. Una muchacha con cabeza de muerte, desvestida, se erguía sobre el techo del automóvil. Un hombre la envolvía con espaguetis hervidos; ella se contorsionaba como una escultura histérica y arrojaba sobre el público los fideos que cubrían su cuerpo. Una niña leía ante un micrófono un texto del Larousse Médico, sobre la pubertad, sus efectos físicos y morales. Danza mortuoria y lluvia de espaguetis, mientras que sobre la banda sonora de Maiakovsky se escuchaba en ruso uno de sus poemas, ruido de cañonazos, de ametralladoras y vehículos de bomberos que acudían a un incendio, además de los ruidos de una corrida demencial, la música de Eric Dolphy y, hacia el final, un extracto de un discurso de un héroe revolucionario romántico (al reconocerse su voz, espontáneos aplausos la saludaban). Movimiento del público, algunos espectadores subían a escena.

Las jugadoras de badminton, ahora desnudas e hiperexcitadas, no cesaban de dar golpes de raqueta y de empujar a la gente alrededor del coche. El público comenzaba a hacerlo pedazos a golpes de pico y de hacha. Ferlinghetti iniciaba la lectura de su poema *The Great Chinese Dragon*, mientras que un inmenso tubo de plástico transparente se inflaba poco a poco de aire, se desenrollaba en la sala entre la gente y, por último, se enroscaba como una boa en torno al auto donde dos parejas interraciales se enlazaban. El tubo adquiría proporciones enormes y paralizaba el movimiento de la sala. La moto seguía



55. Jean Jacques Lebel, *Déchirez* (Destrozad), París, 1964.

56. Calle de París con motivo del Mayo francés, 1968.

dando vueltas entre la multitud. Terminaba la proyección de películas. A las diez cuarenta y cinco minutos de la noche se anunciaba tres veces el fin del happening, pero a la doce y media quedaban aún en la sala un centenar de personas que no querían retirarse. Se apagaban las luces. El happening había terminado.

Alrededor de 400 espectadores asistieron a este happening que duró poco más de una hora y media. La parte técnica estuvo a cargo de Dominique Serreau. Algunos de los participantes fueron: Marianne, Marie-Claude, Sophie, Frédérique Pardo, Gérard Rutten, Jack Hatfield, Jocelyn de Noblet, Lee Worley, Ted Joan y Lawrence Ferlinguetti.

Cronología

1958: *Le Théâtre est dans la rue*, calle de la Tour de Vanves, París, enero (W. Vostell); *Light Ballet*, Düsseldorf (O. Piene). **1960:** *L'Anti-procès*, Galerie de la Fontaine des Quatre Stations, París, 29 abril-9 mayo; Venecia, 14 julio; Milán, Galleria Brera (J. J. Lebel y A. Jouffroy). **1961:** *Cityrama I*, Colonia (W. Vostell). **1962:** *Ligne PC Petite Ceinture*, París, 3 julio (W. Vostell); *Pour conjurer l'esprit de catastrophe*, Galerie Raymond Cordier, París, 27 noviembre (J. J. Lebel); Bolonia, Studio de Cinéma, febrero 1963; *Actions for Gallery Visitors*, París; *Inner Circle*, París; *Rokin*, Amsterdam (W. Vostell); *The Machine. Death of a Bird in the City*, Liverpool

(A. Henri, R. McGough, J. Gorman). **1963:** *This Way Brouwn*, Amsterdam (S. Brouwn); *3rd Rail Happenings*, Nueva York, (Hanse/ Brenner / Vostell / Higgins); *9-NO-décollages*, Wuppertal (W. Vostell); *Morning Glory*, Nueva York (W. Vostell); *Tableaux-happenings*, París, Galerie Raymond Cordier (J. J. Lebel). **1964:** *You. Happening "décollage"*, Great Neck, Long Island, Nueva York, 19 abril (W. Vostell); *Meat Joy*, *1er Festival de la Libre Expression*, Centre culturel américain, París, 25-30 mayo (C. Shneeman); *Actions, Agip-Pop, Dé-collage, Happenings, Events, L'Autrisme, Art Total, Re-Fluxus*, Festival de l'Art Nouveau, École Polytechnique, Aix-la-Chapelle, 20 julio; *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*, Ulm, 7 noviembre (W. Vos-

tell). **1965:** *Phänomene*, Berlín, 27 marzo (W. Vostell); *••Déchirez, 2e Festival de la Libre Expression*, Centre Culturel Américain, París, 25 mayo (J. J. Lebel); *Berlin 100 Ereignisse*, Berlín, 10 noviembre (W. Vostell). **1966:** *Dogs and Chinese Not Allowed*, Nueva York, 3 enero (W. Vostell); *Put a Tiger in Your Tank*, Nueva York, marzo (W. Vostell); *120 minutes dédiées au Divin Marquis* (27 abril), *3e Festival de la Libre Expression*, Théâtre de la Chimère, París, 4 abril-3 mayo (J. J. Lebel). **1970:** *Salat*, Colonia y Aquisgrán, 7 noviembre 1970-6 noviembre 1971 (W. Vostell). **1994:** *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 9 noviembre 1994-23 enero 1995 (J. de Loisy).

Bibliografía

- SPOERRI, Daniel, "Beispiel für das Dynamische Theater", *Das Neue Forum*, 1959-60, n°7, pp. 109-112.
- BECKER, Jürgen y VOSTELL, Wolf (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek, Rowohlt, 1965.
- MAROWITZ, Charles, "Whatever Happened to Happenings", *Plays and Players*, marzo, 1965, pp. 21 y 50.
- VOSTELL, Wolf, *Happening und Leben*, Neuwied, Luchterhand, 1965.
- BROCK, Bazon, "Theater der Positionen", *Theater Heute*, julio, 1966, p. 62.
- LEBEL, Jean-Jacques, "Qu'est-ce qu'un happening?. Dialogue avec Francis Leroi", *Combat*, junio 1966.
- "Parler du happening", *Cité Panorama*, 1966, n° 10.
- *Le Happening*, París, Denoël, 1966.
- "Theory and Practice", en CALDER, John (ed.), *New Writers IV: Plays and Happenings*, Londres, John Calder, 1967, pp. 11-45.
- VOSTELL, Wolf, "Dé-collage", *Art & Artists*, agosto 1966, vol. 1, n° 5, pp. 9-10.
- VOSTELL, Wolf, "Genesis und Ikono-graphie meiner Happenings", *Folia. Blätter aus dem Studentenwohnheim*, 1967, n° 1, pp. 3-6.
- LEBEL, Jean Jacques, "Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968-1969", *TDR*, 1969, n° 13, pp. 111-118.
- NITSCH, Hermman, *Orgien, Misterien, Theater. Orgies, Mistères, Théâtre*, Darmstadt, Marz Verlag, 1969.
- BRUS, Günter y MÜHL, Otto, "Direkte Kunst (1965). Konzept für den Österreichischen Biennale-Beitrag 1968, Venedig", *Die Schastrommel*, mayo 1970, n° 2.
- BRUS, Günter, "Ausscheidungskämpfe. Das Spiel mit daten als Wettbewerb", *Die Schastrommel*, octubre 1970, n° 3.
- HOFFENREICH, Ludwig, "Wiener Aktionen", *Protokolle*, 1970, n° 1.
- SCHWARZKOGLER, Rudolf, "Das Ästhetische Panorama", *Die Schastrommel*, octubre 1970, n° 3.
- VOSTELL, Wolf, *Aktionen: Happenings und Demonstrationen Seit 1965– Eine Dokumentation*, Reinbek, Rowohlt, 1970.
- BRUS, Günter, "Aktionsementwürfe und Texte (1965-1967)", *Die Schastrommel*, junio 1971, n° 4.
- KULTERMANN, Udo, *Art, Events and Happenings*, Londres, Mattheus Miller Dunbar, 1971.
- BRUS, Günter, "Starrkrampf (action)", *Interkunktionen*, enero 1972, n° 8, pp. 40-47.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.
- MERKERT, Jörn, "Pre-Fluxus Vostell", *Art & Artists*, mayo 1973, vol. 8, n° 2, pp. 32-37.
- AA.VV., *Happening de Happenings y todo es Happening*, I Congreso Internacional de Happening C.I.T. "Comarca del Vallés", Granollers, Centro de Iniciativas y Turismo, 1976.
- CIBULKA, Heinz, *Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler. 1965/75*, Nápoles, Edizioni Morra, 1977.
- MÜHL, Otto, *Weg aus dem Sumpf*, Nüremberg, Verlag, 1977.
- BRUS, Günter, *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-65*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988.
- KLOCKER, Hubert (ed.), *Wiener Aktionismus 1960-1971 /Viennese Aktionism. Wien/Vienna 1960-1971: Der zertrümmerte Spiegel/ The Shattered Mirror*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 2 vols., 1989.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Poésie Directe des Happenings à Polyphonix. Entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux et quelques documents*, París, Opus International Edition, 1994.
- SANDFORD, Mariellen R.(ed.), *Happenings and Other Acts*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

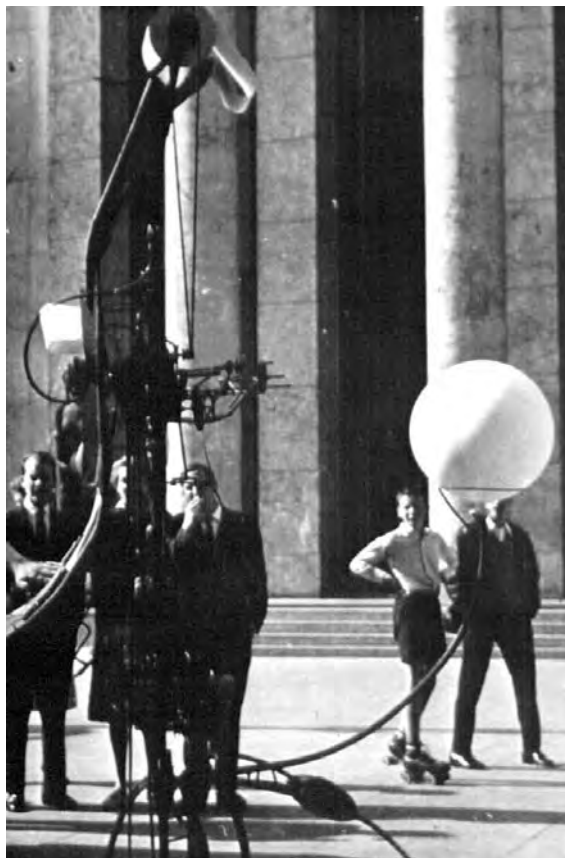
9 El dominio sobre lo real: el Nuevo Realismo francés

En el marco de la selección francesa de la *Pre-mière Biennale* de París presentada en el Musée d'art moderne de la Ville de París (octubre 1959), se mostraron por primera vez conjuntamente los monocromos de Yves Klein, las máquinas de pintar –la *Méta-matic* n° 17– de Jean Tinguely y *La Palissade des Emplacements Réservés*, de Raymond Hains. En estos trabajos el crítico Pierre Restany avistó un común denominador: la apropiación de lo real ligada a un fenómeno cuantitativo de expresión que en el caso de Y. Klein se manifestaba en la impregnación por el color puro, en el de J. Tinguely en la animación mecánica y en el de Hains en la selección de carteles desgarrados.

Fue este gesto de apropiación de la realidad del mundo moderno, en sintonía con los postulados neodadá norteamericanos, la que inspiró los contenidos del primer manifiesto del Nuevo Realismo que el propio P. Restany publicó el 16 de abril de 1960 en Milán, paso previo a la exposición que al mes siguiente tuvo lugar en la galería Apollinaire de la misma ciudad y en la que participaron Arman, R. Hains, Y. Klein, conocido en aquellos momentos Yves le Monochrome, J. Tinguely y los *affichistes* Villeglé y F. Dufrêne, artistas que venían exponiendo individualmente en galerías de París desde 1954.

Hasta aquel entonces, una de las muestras más paradigmáticas de este nuevo “estado de cosas” había sido *Le Vide*, exposición de “pintura inmaterial” que Y. Klein presentó en 1958 en la galería Iris Clert de París, titulándola “la especialización de la sensibilidad del estado de primeras materias en sensibilidad pictórica estabilizada”. Tras sus intentos de ir más allá del color (monocromos) y de la propia pintura, Y.

Klein se enfrentó con el espacio físico de la galería que desnudó y repintó de blanco, para así convertirlo, según palabras de P. Restany “en un cierto reino de sensibilidad pictórica inmaterial”. A esta muestra, sucedieron otras de gran poder revulsivo como las *Méta-matics* (1959), máquinas de dibujar y de pintar de J. Tinguely,



57. Le Méta-matique n° 17, obra presentada por Jean Tinguely en la 1ª Bienal de París, octubre 1959.

con las que su autor quería manifestar su actitud crítica respecto a la abstracción lírica, y *Le Plein* (1960) celebrada por Arman en la galería Iris Clert que en su lógica cuantitativa llenó el espacio de ésta, del suelo hasta el techo, de toda clase de materiales de desperdicio en forma de “acumulaciones”.

Con estos antecedentes, el grupo del Nuevo Realismo en cuanto a tal no se constituyó hasta el 27 de octubre de 1960 en el domicilio parisiense (14 rue de Campagne Première) de Y. Klein. Lo constituyeron Arman, F. Dufrêne, R. Hains, Y. Klein, M. Raysse, D. Spoerri, J. Tinguely, Villeglé y P. Restany, los cuales firmaron nueve ejemplares de la declaración constitutiva *Nouveau Réalisme = Nouvelles approches perceptives du réel*, basada en la creencia de que la ciudad y el paisaje de la civilización humana eran los modelos a seguir para un nuevo tipo de realismo, el Nuevo Realismo. De los nueve ejemplares, siete estaban dibujados con tiza blanca sobre fondo azul IKB, otro sobre fondo rojo y el último sobre fondo monocromo dorado, los tres colores emblemáticos de Klein. No estuvieron presentes en la cita fundacional ni César ni M. Rotella, los cuales, sin embargo, participaron

en las posteriores actividades del grupo, al que más tarde se unirían Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamps y, finalmente, Christo.

La deuda a Marcel Duchamp y al potencial expresivo del *ready made*, un *ready made* “que ha dejado de ser la cumbre de lo negativo para convertirse en la base del nuevo vocabulario expresivo”, se puso de manifiesto en la primera exposición del grupo, *À Quarante Degrés au-dessus de Dada* (1961), con motivo de la cual P. Restany publicó un segundo manifiesto abogando por una anexión pura y escueta de los elementos de la realidad en estado bruto.

El Nuevo Realismo reunía de esta manera a la generación de artistas postinformalistas que se aglutinaron en tres clanes o familias, el de París: R. Hains, Villeglé y F. Dufrêne, el de Niza: Y. Klein, Arman y M. Raysse, y el de los suizos, integrado por J. Tinguely, D. Spoerri y N. de Saint-Phalle. En los años inmediatamente posteriores a la configuración del grupo, la mayoría de sus componentes participaron en un buen número de exposiciones, en ocasiones solos y en otras enfrentados con los artistas pop norteamericanos. En este último caso, hay que destacar las muestras celebradas en los años 1961-



58. Yves Klein y Jean Tinguely en el callejón Ronsin de París, 1958.

59. Daniel Spoerri, Tableau-piège. Le Petit Déjeneur de Kishka I (Cuadro-trampa. El desayuno de Kishka I).

1962: *Le Nouveau Réalisme à Paris et a New York*, en la galería Rive Droite de París, *The Art of Assemblage*, en el MOMA de Nueva York y *The New Realists*, en la galería Sidney Janis de Nueva York, muestras en las que los nuevos realistas aparecieron ante la crítica como la sección francesa de un arte internacional, el arte del folclore urbano, en el que el neodadá y el pop norteamericanos acabaron asumiendo un mayor protagonismo, confirmado entre otros hechos por la disolución del grupo francés, por la irrupción y rápido reconocimiento de los artistas norteamericanos en distintas galerías de París, así como por la concesión del Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1964 a R. Rauschenberg.

Las últimas presencias colectivas de los nuevos realistas franceses tuvieron lugar en 1963, año en el que con motivo de la exposición *Les Nouveaux Réalistes*, presentada en el marco del segundo "Festival del Nuevo Realismo" llevado a cabo en la Neue Galerie im Kunstlerhaus de Munich, P. Restany publicó un tercer y último manifiesto. En él, P. Restany reconoció que la muerte de Y. Klein, acaecida en 1962 "había marcado el fin de una aventura colectiva en la elaboración de la cual él había contribuido en gran manera", y concluyó que: "mucho más que un grupo y mejor que un estilo, el Nuevo Realismo europeo aparece ahora como una tendencia abierta" (P. Restany, "Le Nouveau Réa-

lisme: que faut-il en penser?" *Les Nouveaux Réalistes*, cat. exp.).

Sin embargo, todavía durante el año 1964 algunos de los artistas del Nuevo Realismo participaron en exposiciones colectivas de ámbito internacional. Así el museo municipal de La Haya presentó la muestra *Nieuwe Realisten* (1964), comisariada por Wim Beeren, que con el título modificado de *Neue Realisten & Pop Art*, y *Pop Art, Nouveau Réalisme, Nouveau Réalisme, etc.*, se exhibió posteriormente en Berlín y Bruselas.



60. Yves Klein creando una antropometría. Apartamento del artista, París, 1960.

Las exposiciones

À Quarante Degrés au-dessus de Dada

1961 (17 mayo-10 junio).
Galerie J (Jeanine Restany), París.

Organización: Pierre Restany.

Artistas: Arman, César, François Dufrêne,
Raymond Hains, Yves Klein, Mimmo Rotella,
Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Villeglé.

A principios de 1961 abrió en París la galería J (Jeanine Restany) que iba a convertirse en la máxima impulsora del grupo de los nuevos realistas. En mayo, por iniciativa de P. Restany, presentó *À Quarante Degrés au-dessus de Dada*, con trabajos de Y. Klein, Arman, César, R. Hains, J. Tinguely, Villeglé, F. Dufrêne, M. Rotella y D. Spoerri. El catálogo incluía el segundo manifiesto del movimiento en el que se establecía una clara deuda del Nuevo Realismo con respecto a M. Duchamp y al dadaísmo.

Ya el primer manifiesto, un pequeño fascículo de ocho páginas publicado el 16 de abril de 1960 en Milán bajo el título de *Les Nouveaux Réalistes*, cons-

tataba el fin de la pintura de caballete, y anunciaba el advenimiento de un nuevo realismo, el de la pura sensibilidad. Se presentaba esta tendencia como la alternativa europea ante el agotamiento de la praxis informalista, alternativa basada en el redescubrimiento del objeto y del folclore urbano: “Lo que estamos descubriendo –se podía leer en el manifiesto– es un nuevo sentido de la naturaleza, de nuestra naturaleza contemporánea, industrial, mecánica, publicitaria [...]. El lugar común, el elemento de desecho y el objeto en serie, son arrebatados a la nada de la contingencia y el artista los hace suyos”. P. Restany expuso cómo ante la agonía de la pintura de caballete, se imponía la apasionante aventura de lo real percibido en sí y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa. El manifiesto, en el que se reivindicaba la realidad sociológica como una actividad de todos los hombres, como la gran república de los cambios sociales, concluía: “Estamos sumergidos hasta el cuello y a cuarenta grados por encima de dadá en el baño de la expresividad directa, sin complejo de agresividad, sin voluntad polémica, sin otro prurito de justificación que nuestro realismo. El hombre, si está de acuerdo en reintegrar lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y, finalmente, poesía”.

Enlazando con estas tesis, el segundo manifiesto del Nuevo Realismo, publicado en el catálogo de la muestra parisiense, se iniciaba con la siguiente consideración: “Dadá es una farsa, una leyenda, un estado de espíritu, un mito. El mito del no integral había vivido en la clandestinidad entre las dos gue-



61. À Quarante Degrés au-dessus de Dada, exposición en la galería J de París, mayo 1961.



62. Jean Tinguely, *Hommage a New York* (*Homenaje a Nueva York*), 1960.

rras para convertirse, a partir de 1945, con M. Tapié, en una garantía de un arte otro [...]. A la vez el *zéro* dadá había constituido la referencia fenomenológica del lirismo abstracto: fue la gran ruptura con la continuidad de la tradición, por donde transcurrieron las recetas y los estilos, del informal al nuagismo”.

Según P. Restany, el mito dadá había sobrevivido a los excesos del tachismo, haciendo desvanecer las últimas ilusiones en cuanto a la pintura de caballete y al monopolio de los medios de expresión tradicionales, es decir, de la pintura y la escultura. Frente a la esclerosis de los lenguajes establecidos, los nuevos realistas consideraban el mundo como un gran cuadro, como una obra fundamental de la que se retomaban fragmentos dotados de significados universales.

Las creaciones presentadas en *À Quarante Degrés au-dessus de Dada*, manifestaban lo real en diversos aspectos de su totalidad expresiva, dando así un nuevo significado a los *ready made* de M. Duchamp e intentando traducir la expresión de un sector orgánico de la actividad moderna, el de la ciudad, el de la calle, el de la fábrica, el de la producción en serie: “Después del *non* y del *zéro* –afirmaba P. Restany–, he aquí una tercera posición del mito: el gesto anti-arte de M. Duchamp se carga de positividad. El *ready made* ya no como símbolo de negatividad, sino como elemento de base de un nuevo repertorio expresivo y el redivivo espíritu neodadá como identificado a un modo de apropiación de la realidad exterior del mundo moderno.

La referencia directa a dadá, tanto en el título de



63. Escenificación antropométrica de Yves Klein en el apartamento de R. Godet en París, 5 de junio de 1958.



64. Villeglé arrancando carteles en las calles de París.

la exposición como en el texto-manifiesto de P. Restany, provocó ciertas reticencias por parte de algunos miembros del grupo, en particular de Y. Klein que el 8 de octubre, de vuelta de Nueva York, reunió en su apartamento de la rue Campagne-Première a un pequeño grupo de nuevos realistas junto con los críticos Alain Jouffroy, Pierre Descargues y John Ashbery con el fin de cuestionar la filiación, abusiva según él, del Nuevo Realismo a M. Duchamp.

En el marco de esta reunión, que se conoce como *journée des observateurs neutres*, se produjo el primer encuentro entre Y. Klein y Piero Manzoni, alentador de otros futuros encuentros que no se llegaron a producir; fue a raíz de este encuentro parisiense cuando P. Manzoni llamó a Y. Klein el “monocromo azul”, en tanto que Y. Klein calificó a P. Manzoni de “monocromo blanco”.

Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York

1961 (junio).
Galerie Rive Droite, París.

Organización: Pierre Restany.

Artistas: Arman, Lee Bontencou, César,
John Chamberlain, Varda Chryssa, Raymond Hains,
Jasper Johns, Yves Klein, Robert Rauschenberg,
Niki de Saint-Phalle, Richard Stankiewicz,
Jean Tinguely.

Un mes después de la inauguración de la muestra *À Quarante Degrés au-dessus de Dada*, la galería Rive Droite de París confrontó el quehacer de neodadá norteamericanos y nuevos realistas franceses en la exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*. Organizada por P. Restany, participaron los franceses Arman, César, R. Hains, Y. Klein, N. de S. Saint-Phalle y J. Tinguely, y los americanos L. Bontencou, J. Chamberlain, V. Chryssa, J. Johns, R. Rauschenberg y R. Stankiewicz.

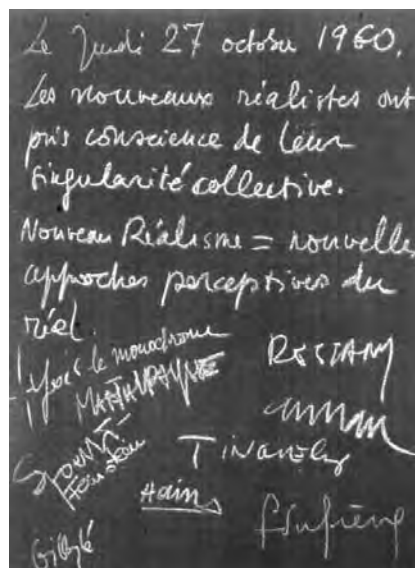
En el texto del catálogo *La réalité dépasse la fiction* P. Restany escribió: “Lo que estamos a punto de redescubrir, tanto en Europa como en los Estados Unidos, es un nuevo sentido de la naturaleza, de nuestra naturaleza contemporánea, industrial, mecánica, publicitaria [...]. Los paisajes de Arcadia en lo sucesivo serán conducidos hacia las zonas más míticas de nuestra visión. Lo que es la realidad de nuestro contexto cotidiano es la ciudad o la industria. La extroversión es la regla de este mundo situada bajo el doble signo de la estandarización y de la eficiencia. Ya no nos podemos permitir ni el retroceso en el tiempo ni la distancia objetiva. La apropiación directa de lo real es la ley de nuestro presente”.

Según P. Restany ya no había que hablar de representación, sino simplemente de presentación de la naturaleza moderna: “El lugar común, el elemento de desecho y el objeto en serie son arrancados a la nada o al reino de la inercia desde la contingencia: el nuevo artista los hace suyos y les confiere plena vocación significativa”. Este reconocimiento de la autonomía del objeto exterior no sólo ponía en cuestión el concepto de obra de arte, sino que planteaba el problema de la influencia de los objetos sobre el psiquismo individual,

perspectiva desde la cual había que valorar las confluencias y diferencias entre el arte practicado por los artistas de Nueva York y por los de París.

Así, seguía argumentando P. Restany, mientras los norteamericanos aparecen más rigurosos en su lógica, más precisos en su presentación y más directamente apropiativos en sus gestos, los europeos se muestran más abiertos a la tentación surrealista, son “románticos de corazón, cubistas de espíritu, barrocos de tono y más dispuestos a reconstruir un fetichismo moderno del objeto”. Aparte de tales diferencias, la respuesta frente al común rechazo de las poéticas informales y gestuales, no fue tampoco la misma en uno y el otro lado del Atlántico: para los norteamericanos, más deudores del *ready made*, el recurso al objeto y la presentación del mismo se manifestó con una mayor dosis de ambigüedad y con una voluntad más esteticista, más elaborada plásticamente. En cambio, los nuevos realistas franceses, asqueados por los excesos del tachismo y cansados del humor naturalista del *art brut* recuperaron la realidad sociológica “por absoluta necesidad de aire puro y no para respirar el incienso de un nuevo culto”.

En 1962, una de las más importantes galerías de Nueva York, la Sidney Janis, organizó una nueva confrontación entre las dos miradas artísticas, la *The New*



65. Declaración constitutiva del Nuevo Realismo, 1960.

Realists. De los artistas europeos estuvieron presentes los franceses Arman, Christo, R. Hains, Y. Klein, M. Raysse, M. Rotella, D. Spoerri y J. Tinguely; los italianos E. Baj, G. Baruchello y M. Schifano; los suecos O. Fahlström y P. O. Ultvedt, y los británicos J. Latham, P. Blake y P. Phillips. Los artistas norteamericanos convocados fueron P. Agostini, J. Dine, R. Indiana, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, R. Moskowitz, J. Rosenquit, G. Segal, H. Stevenson, W. Thiebaud, A. Warhol y T. Wesselmann, es decir artistas decantados hacia el arte pop, en tanto que los iniciadores del movimiento, los neodadá R. Rauschenberg, J. Johns y J. Chamberlain, no participaron.

Entre los nuevos realistas, que P. Restany en el catálogo definió como “naturalistas de un género especial”, el del mundo del producto estándar, el de los cubos de basura, el del cartel, destacaron los *décollages* de carteles de R. Hains, las acumulaciones de objetos de Arman, las compresiones de metal de César, los monocromos de Y. Klein, propuestas que manifestaban claramente el nuevo culto a la cantidad: “Que el artista –se leía en el catálogo– recurra a lo cuantitativo, estático o dinámico, aritmético, físico o espacio-temporal, siempre comporta la manifestación de un exceso de poder del hombre frente a lo real”.

Tras esta muestra, algunos artistas franceses, como Arman, J. Tinguely, N. de Saint-Phalle y M. Raysse se instalaron en Nueva York, molestos por una cierta in-

comprensión parisiense ante su obra. Esta inicial receptividad americana se truncó, sin embargo, ante el auge y el avance del pop, el segundo estilo cien por cien americano –a pesar de su precedente inglés– de la posguerra.



66. Christo, *Le rideau de fer* (*El telón de hierro*), rue Visconti, París, 27 de junio de 1962.

Cronología

1958: Yves Klein. *Le Vide*, Galerie Iris Clert, París, 28 abril-12 mayo. **1959:** Jean Tinguely. *Les Méta-matics*, Galerie Iris Clert, 1-30 julio; *Première Biennale*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 2 octubre. **1960:** Arman, Dufrêne, Hains, Yves le Monochrome, Tinguely y Villeglé, Galerie Apollinaire, Milán, mayo (P. Restany); *Nouveaux Réalistes*. Sixième Salon Comparaisons, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 12 marzo-3 abril (F. Dufrêne y Villeglé); Arman. *Le Plein*, Galerie Iris Clert, París, octubre-noviembre. **1961:** •• À Quarante Degrés au-dessus de Dada, Galerie J (Jeanine Restany), 17 mayo-10 junio (P. Restany); *Nouveaux*

Réalistes, Galerie Samlaren, Estocolmo, junio (D. Spoerri); •• *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, Galerie Rive Droite, París, junio (P. Restany); *Primer festival de Nouveau Réalisme*, Galería Muratore, Niza, julio; *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2 octubre-12 noviembre (W. Seitz). **1962:** *Nouveaux Réalistes*, Salon Comparaisons, París, 12 marzo-2 abril (Villeglé); *The New Realists*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 31 octubre - 1 diciembre (S. Janis). **1963:** *Les Nouveaux Réalistes*, Neue Galerie im Künstlerhaus, München, febrero. **1964:** *Nieuwe Realisten*, Gemeente Museum, La Haya, 24 junio-30 agosto (W. Beeren). Itinerancia: *Neue Realisten & Pop Art*, Akademie der Künste, Berlín; *Pop*

Art, Nouveau Réalisme, Palais des Beaux Arts, Bruselas. **1965:** *Le Nouveau Réalisme et le baptême de l'objet*, Galerie del Leone, Venecia. **1970:** *Les Nouveaux Réalistes: 1960/70*, Galerie Mathias Fels, París, octubre; *Nouveau Réalisme: 1960/70*, Rotonda della Besana, Milán, 27 noviembre 1970-25 enero 1971 (G. Le Noci y P. Restany). **1977:** *À propos de Nice*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, 31 enero-11 abril (Ben y M. Eschapasse). **1982:** *Les Nouveaux Réalistes*, Galerie des Ponchettes. Galerie d'art contemporain des Musées de Nice, Niza, 9 julio-26 septiembre (P. Falicou y M. Sánchez). **1986:** *1960 Les Nouveaux Réalistes*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 15 mayo-7 sep-

tiembre (B. Contensou y P. Restany). 1994: *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 9 noviembre 1994-23 enero 1995 (J. de Loisy).

Bibliografía

- KOZLOFF, Max, "'Pop' Culture, Metaphysical Disgust and the New Vulgarians", *Art International*, marzo 1962, vol. VI, n° 2, pp. 34-36.
- RESTANY, Pierre, "Le nouveau réalisme et le baptême de l'object", *Combat-Art*, 5 febrero 1962, n° 86.
- RAGON, Michel, "Le Nouveau Réalisme", *Jardin des Arts*, marzo 1963, pp. 55-69.
- RESTANY, Pierre, "Le nouveau réalisme à la conquête de New York", *Art International*, enero 1963, vol. VII, n° 1, pp. 29-36.
- WESCHER, Herta, "Quoi de neuf chez les Nouveaux Réalistes?", *Cimaise*, marzo-junio 1963, n° 64, pp. 30-50.
- JOUFFROY, Alain, *Une Révolution du regard*, París, Gallimard, 1964.
- KRAMER, Hilton, "Realists and others", *Arts Magazine*, enero 1964, pp. 18-23.
- BECKER, Jürgen y VOSTELL, Wolf (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek, Rowohlt, 1965.
- TILLIM, Sidney, "Toward a Literary Revival", *Arts Magazine*, mayo-junio 1965, pp. 30-35.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, "A propos du Nouveau Réalisme", *Opus*, julio 1967, n° 2, pp. 77-80.
- LADERMAN, Gabriel, "Unconventional Realists", *Artforum*, noviembre 1967, vol. VI, n° 3, pp. 42-46.
- RESTANY, Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, París, Editions Planète, 1968; 2ª edición ampliada, *Le Nouveau Réalisme*, París, Union générale d'éditions (10/18), 1978.
- CABANNE, Pierre y RESTANY, Pierre, *L'Avant-garde au XX^e siècle*, París, André Balland, 1969.
- LIPPARD, Lucy, *Pop Art*, París, Fernand Hazan, 1969.
- RAGON, Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, París, Casterman, 1969.
- VILLEGLE, Jacques, "L'Affiche lacérée: ses successives inmixtions dans les arts", *Leonardo*, enero 1969, vol. 2, n° 1, pp. 33-44.
- BIHALJI-MERIN, Oto, *La fin de l'Art à l'ère de la Science?*, Bruselas, La Connaissance, 1970.
- RESTANY, Pierre, "Le Nouveau Réalisme, 1960-1970", *Chroniques de l'art vivant*, octubre 1970, n° 14, pp. 10-11.
- GIRAUDY, Danièle, "La fête aux Nouveaux Réalistes", *Chroniques de l'art vivant*, enero 1971, n° 16, p. 40.
- PLUCHART, Francois, *Pop Art et Cie 1960/70*, París, Martin-Malburet, 1971.
- KRESS, Peter, "Neue Realisten", *Das Kunstwerk*, 1972, n° 4, pp. 42 y ss.
- MARTIN, Henry, *Arman, or Four and Twenty Blackbirds Baked in a Pie, or Why Settle for Less When You Can Settle for More*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1973.
- TRIGANO, Patrice, "Les Nouveaux Réalistes sont entrés dans l'histoire", *Réalités*, septiembre 1976, n° 367, pp. 56-65.
- LECOMBRE, Sylvain, "Les appropriations du Nouveau Réalisme", *Info Artitudes*, octubre 1976, n° 11, p. 4.
- CLERT, Iris, *Iris-Time (l'Art-venture)*, París, Denoël, 1978.
- RESTANY, Pierre, "Le Nouveau Réalisme", *Flash Art*, diciembre-enero 1981, n° 105, pp. 226-137.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Formalisme et Historicité*, París, Territoires, 1982.
- RESTANY, Pierre, *Yves Klein*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1982.
- RESTANY, Pierre, *Une vie dans l'art*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1983.
- VAN der MARCK, Jan, *Arman*, Nueva York, Abbeville, 1984.
- ABADIE, Daniel, "Le Nouveau Réalisme", en MAILLARD, Robert (dir.), *Vingt cinq ans d'art vivant en France 1960-1985*, París, Larousse, 1986, pp. 85-106.
- RESTANY, Pierre, *60/90, Trente ans de Nouveau Réalisme*, París, Ed. de La Différence, 1990.
- "Modern Nature", en *Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America 1950-1990*, Nueva York, Rizzoli, 1991.
- AMELINE, Jean-Paul, *Les Nouveaux Réalistes*, París, Centre Georges Pompidou, Jalons, 1992.

10

El arte en la sociedad de la abundancia: el Pop Art americano

Las voces que en la escena artística neoyorquina de hacia finales de los años cincuenta se alzaron contra el expresionismo abstracto, se alinearon en dos bandos: el de los puros, defensores de una pintura reducida al hecho visual y a su carácter literal y objetivo, y el de los impuros, volcados hacia una vía objectual que seguía las propuestas de M. Duchamp definidas, sobre todo, en sus *ready mades*.

En el primero de los bandos, la serie de pinturas de bandas negras (*black paintings*) realizadas por Frank Stella en 1959 significaron el inicio de una toma de posición respecto a la sensibilidad cálida del expresionismo y una apuesta por las teorías formalistas defensoras de un arte abstracto extremo, que por aquellos años empezaban a reivindicar Clement Greenberg y Ad Reinhardt.

En el bando de los impuros, John Cage, profundo conocedor de la obra de M. Duchamp y especialmente crítico con los lenguajes expresionistas, ejerció una clara influencia sobre algunos jóvenes artistas, algunos formados en las filas expresionistas como R. Rauschenberg, J. Johns y A. Kaprow y otros, de trayectoria independiente como G. Brecht y el bailarín y coreógrafo M. Cunningham. El rechazo de J. Cage a los modelos gestuales se había ya puesto de manifiesto en una primera acción (*event*) realizada en el Black Mountain College de Carolina de Norte (1952) en la que aquél acusó su dependencia de las puestas en escena provocativas de dadaístas y surrealistas, en especial de los *environnements* concebidos por M. Duchamp en las exposiciones surrealistas de París y Nueva York.

Siguiendo las ideas de J. Cage de recuperar materiales de desperdicio y de fusionar arte y vida, R. Rauschenberg, entre 1953 y 1962, concretó sus *combine paintings*, una mezcla de pintura gestual he-

redera del arte de W. De Kooning y de objetos recuperados de la vida cotidiana: “La pintura —afirmaba R. Rauschenberg— está relacionada a la vez con el arte y con la vida. Tanto uno como otro son irrealizables. Yo intento moverme en el pequeño vacío que los separa” (R. Rauschenberg, *Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1959, p. 58). Asimismo a partir de 1955, J. Johns, otro pintor formado en las filas del expresionismo abstracto, gracias en parte al magisterio que sobre él ejerció M. Duchamp se inspiró en temas y objetos extraídos de la vida cotidiana (banderas, dianas, cifras, latas de cerveza) para realizar sus obras, concebidas como *ready mades* pero que a diferencia de las de M. Duchamp, J. Johns fabricaba como obras de arte.

Dos muestras individuales de R. Rauschenberg y J. Johns, celebradas en 1958 en la galería



67. Robert Rauschenberg, *Odalisque* (Odalisca), 1955-1958.

Leo Castelli de Nueva York, el primero presentando sus *combine paintings*, y el segundo, sus series de *Banderas* y *Dianas* dejaron profunda huella en dos jóvenes artistas, C. Oldenburg y J. Dine, los cuales, junto a T. Wesselmann, fundaron la Judson Gallery en la que expusieron materiales encontrados del más puro estilo *junk* y collages que no podían ocultar no tan sólo la influencia de R. Rauschenberg, sino también la de A. Kaprow. A estos tres artistas, C. Oldenburg, J. Dine y T. Wesselmann, pronto se sumaron en sus intenciones A. Warhol y R. Lichtenstein que en aquellos momentos estaban trabajando en obras inspiradas en los *comic strips* (bandas de comics).

Con estos antecedentes y arropado por un contexto en el que la industrialización dejaba su impronta en todos los aspectos de la vida cotidiana nació el Pop Art, el primer estilo “específicamente americano”, es decir, el episodio más reciente y, sin duda, punto decisivo en la lucha del arte norteamericano para liberarse de las influencias europeas (J. Coplans, “Pop Art, USA. ”, *Artforum*, octubre 1963, p. 27). J. Coplans, junto con otros críticos, especialmente G. R. Swenson, Henry Geldzahler y Lawrence Alloway no dudaron en afirmar que después del arte abstracto, el Pop Art significaba el primer estilo realista revo-

lucionario y no retrógrado, tanto desde el punto de vista de los temas como de las formas. Un estilo surgido en pleno *boom* económico, en la era McLuhan, paralelo al protagonismo sin precedentes de los *mass media*, un estilo que representaba o interpretaba objetos ordinarios fabricados en serie, así como temas extraídos del arte comercial y publicitario, objetos y temas resplandecientes y nuevos, que nunca tuvieron el perfume nostálgico de los detritus y de otros objetos encontrados del assemblage.

La posición pop frente a la realidad, la *american way of life*, nunca fue crítica. La actitud del artista pop era rebelde respecto al arte, pero conforme respecto al sistema. El Pop Art rechazaba las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte, despreciaba la cultura de museo y el arte institucionalizado. Los artistas pop sentían una verdadera fascinación por el entorno urbano, sus vallas, sus letreros, sus supermercados, sus tiendas, por el mundo de los *mass media*, en definitiva, según palabras de J. Rosenquitt, por “nuestra sociedad libre”.

68. De izquierda a derecha: T. Wesselmann, Roy Lichtenstein, James Rosenquitt, Andy Warhol y Claes Oldenburg, en el local de la Factory de Nueva York, abril 1964.



Las exposiciones

The New Painting of Common Objects

1962 (25 septiembre-19 octubre).
Pasadena Museum of Art, Pasadena, California.

Organización: Walter Hopps.

Artistas: Jim Dine, Ed Ruscha, Joe Goode,
Philip Hefferton, Roy Lichtenstein, Wayne Thiebaud,
Andy Warhol y Robert Wood.

En la que puede considerarse la primera exposición pop en el marco de un museo, el Pasadena Museum of Art, el director del mismo, Walter Hopps, que previamente había fundado con Edward Kienholz la Ferus Gallery de Los Ángeles, reunió obras, en su totalidad propiedad de los prestigiosos coleccionistas de Los Ángeles, Melvin Hirsch, Leonard Asher e Irving Blum, tanto de artistas pop de la costa Este (R. Wood, J. Goode, P. Hefferton, E. Ruscha, W. Thiebaud) como neoyorquinos (J. Dine, R. Lichtenstein, A. Warhol).

La muestra, acompañada de un catálogo tirado en multicopista con una relación de obras y dibujos de Ed Ruscha, fue calificada como de excéntrica por algunos, al igual que era considerado excéntrico su comisario, y por otros como crítica: “En la impresión global de la exposición –escribió Henry Seldys– no destaca tanto lo absurdo de algunos de los objetos literalmente vulgares que aparecen expuestos, sino, sobre todo, lo absurdo de aquellos que esperan que nos tomemos estos cuadros en serio”. El crítico John Coplans valoró la exposición en las páginas de *Artforum* como un intento de los artistas pop de proceder a una crítica implacable de la sociedad americana. Respecto al arte de A. Warhol y al de R. Lichtenstein, J. Coplans afirmó que constituía una reacción contra el capitalismo y la sociedad de consumo (J. Coplans, “The New Painting of Common Objects”, *Artforum*, noviembre 1962, p. 27-28)

69. The New Realists en la Sidney Janis Gallery de Nueva York, octubre-diciembre 1962.

The New Realists

1962 (31 octubre-1 diciembre).
Sidney Janis Gallery, Nueva York.

Organización: Sidney Janis.

Artistas: Peter Agostini, Arman, Enrico Baj, Gianfranco Baruchello, Peter Blake, Christo, Jim Dine, Oyvind Fahlström, Tano Festa, Raymond Hains, Robert Indiana, Yves Klein, John Latham, Roy Lichtenstein, Robert Moskowitz, Claes Oldenburg, Peter Phillips, Martial Raysse, James Rosenquitt, Mimmo Rotella, Mario Schifano, George Segal, Daniel Spoerri, Harold Stevenson, Wayne Thiebaud, Jean Tinguely, Petr Olof Ultvedt, Andy Warhol y Tom Wesselmann.

1962 puede considerarse, sin ninguna duda, el año en el que el pop invadió Nueva York. La prensa generalista (*Time*, *Newsweek* y *Life*) y las revistas especializadas consagraron numerosos artículos y ensayos al escándalo artístico de los nuevos “pintores de enseññas”, que fueron calificados como neodadaístas, *New Realists*, vulgaristas, pintores de signos, artistas del sueño americano, artistas *kitsch*, artistas que tomaban como motivo de inspiración los temas y las técnicas





70. Andy Warhol en su Factory, 1965.

del arte llamado comercial: carteles, comics, anuncios, programas televisivos, magazines, alimentos, estaciones de servicio, etc.

A pesar de su progresivo afianzamiento, el reconocimiento del pop no llegó, sin embargo, hasta la muestra colectiva *The New Realists* que se presentó en la galería Sidney Janis de la Calle 57, con la participación de doce artistas norteamericanos: P. Agostini, J. Dine, R. Indiana, R. Lichtenstein, R. Moskowitz, C. Oldenburg, J. Rosenquit, G. Segal, H. Stevenson, W. Thiebaud, A. Warhol y T. Wesselmann; tres ingleses: P. Blake, J. Latham y P. Phillips; siete franceses del grupo de los nuevos realistas: Arman, Christo, R. Hains, Y. Klein, M. Raysse, D. Spoerri y J. Tinguely; dos suecos: O. Fahlström y P. O. Ultvedt y cinco italianos: E. Baj, G. Baruchello, T. Festa, M. Rotella y M. Schifano.

La exposición se propuso confrontar el trabajo de los artistas, en su desprecio a la tradición y a la historia del arte habían hallado en la sociedad que les rodeaba, una sociedad urbana consumista y defensora de lo cotidiano bajo los aspectos más banales, sus materiales creativos. Sidney Janis, el organizador de la muestra, en esa compartida vocación por la cultura urbana de europeos y norteamericanos percibió aquello que unía el arte de unos y otros: "Criado en la ciudad, el nuevo realista (*new realist*) es una especie de artista *folk* urbano [...]. Se siente atraído por las abundantes ideas y hechos cotidianos que recolecta [...] de la calle, de la máquina registradora, del salón recreativo, o de su casa". Tanto en europeos como en norteamericanos percibió además la herencia in-

cuestionable de M. Duchamp: "Duchamp ha sido el más profético de los pintores dadaístas, el que más ha influido y animado a los artistas factuales del mundo entero [...]. Los *ready mades* de Duchamp permanecen como obras visionarias, que revisten una importancia particular para los nuevos realistas y son para ellos una fuente de inspiración" (S. Janis, "On the Theme of the Exhibition", en *The New Realists*, cat. exp., 1962).

Dado el gran número de artistas concurrentes, Sidney Janis tuvo que ampliar el espacio de su galería con unos locales alquilados en un edificio colindante al de la 15 East 57th Street. Aunque las obras que se presentaron en ambos locales partían de presupuestos comunes, como el recurso al objeto cotidiano y el uso de los *mass media*, y de una imaginería evocadora de la producción de masas, lo cierto es que para cualquier espectador podía hacer evidente, por ejemplo, que las piezas de vestuario femenino de C. Oldenburg procedentes de su *The Store*, la *Still Life* n° 19 de T. Wesselmann, las series de figuras en yeso de G. Segal y las pinturas de J. Rosenquit (*I Love You with My Ford*) y de R. Indiana (*Black Diamond American Dream* n° 2) poco tenían que ver con los cuadros-trampa de D. Spoerri (*Le Parc de Marcelle*), los relieves de J. Tinguely, los envoltorios de Christo, las acumulaciones de Arman, o los collages "surrealistas-psicodélicos" de O. Fahlström.

Frente a las audaces obras de los artistas norteamericanos, audaces ya fuese por sus dimensiones, por la fuerza de sus composiciones o por una cierta y, no escondida, vulgaridad, pero en cualquier caso de diseño *clean* (limpio), las de los europeos fueron calificadas de "anticuadas" e incluso, por el ocasional uso de objetos de desperdicio, comparadas con las de los primeros neodadás de la escuela de Nueva York.

A los pop británicos, aunque mostraban un parecido acercamiento a la cultura popular que los norteamericanos, se les achacó que no renunciaban a la factura *painterly* y a la composición heredada del cubismo. La contribución de los nuevos realistas franceses fue tildada, a su vez, de "pálida, demasiado trabajada y fuertemente surrealizante". Lucy Lippard afirmó al respecto: "Los americanos toman su realidad tal cual, mientras que los europeos parecen referirse a mitologías cotidianas. Tanto por el estilo como por la forma, el artista europeo es menos agresivo que su homólogo americano; por contra, [al europeo], excepto los anglosajones de actitud *cool* (fría)

que sienten aversión por identificarse en un grupo [...], le gustan las manifestaciones y demostraciones feroces, cargadas de emoción y comprometidas [...]. La óptica parisiense es más literaria y sociológica [...], los carteles desgarrados de M. Rotella y R. Hains parecen estar más cerca de los gestos tachistas que de las prístinas superficies de las carteleras de Rosenquitt (L. Lippard, "New York Pop" en *Pop Art*, Nueva York, 1966, pp. 174-175).

Hubo, pues, una cierta unanimidad a la hora de otorgar un marcado protagonismo a los artistas norteamericanos sobre los europeos, opinión que en cierto sentido fue reconocida por P. Restany, quien afirmó que los europeos parecían "los venerables ancestros" de los artistas de Nueva York. Sin embargo, el propio P. Restany, en un artículo publicado en enero de 1963 en *Art International*, criticó a los artistas americanos no sólo por el hecho de trabajar en un estilo "moderno en apariencia y retrógrado en esencia", sino por el haber aprovechado y desarrollado sus investigaciones a partir del Nuevo Realismo francés y de su concepto de "autonomía expresiva del objeto" (P. Restany, "Le Nouveau Réalisme à la conquête de New York", *Art International*, enero 1965, pp. 33-36).

S. Janis en el catálogo de la muestra había puesto en evidencia, aparte de lo que tenían en común, lo que separaba a los diversos colectivos, llegando a cuestionar la denominación genérica de *new realists*, para calificar a todos ellos. Propuso que esta denominación se concretase a los nuevos realistas de Pierre Restany, proponiendo el término de *factual realists* para los americanos, el de pop para los ingleses y el de *polymaterialist* para los italianos. Sin embargo, el término que cuajó para calificar las obras de los artistas norteamericanos fue el de Pop Art, confirmado por los artículos publicados en *Time* ("Pop Art-Cult of the Commonplace", 3 mayo 1963, pp. 69-70) y en el *New York Times* ("Pop' Goes the New Art", 5 mayo 1963).

A pesar de que reconocieron la llegada de algo nuevo a la escena artística, la reacción de los artistas de la generación del expresionismo abstracto ante la muestra no fue por lo común positiva, como lo manifiesta el hecho de que algunos de los que trabajaban con Sidney Janis, como P. Guston, R. Motherwell, R. Gottlieb y M. Rothko, lo abandonasen por considerar que el galerista había avalado la nueva tendencia tan sólo por razones económicas. Al respecto, Thomas B. Hess, editor de *Art News* y ferviente de-

fensor del expresionismo abstracto, denunció que la muestra se había presentado "en una galería que a partir de aquel momento decidió asumir un rol en la pintura contemporánea que mostraba ciertas concomitancias con la del viejo Duvée respecto al comercio de las obras de los maestros. La fama de la galería añade un poco de adrenalina a la manifestación [...]. El punto crucial de la muestra de Sidney Janis se basa en afirmar el hecho de que lo nuevo ha llegado, y de que lo viejo hay que retirarlo" (T. B. Hess, "Reviews and Previews: New Realists", *Art News*, diciembre 1962, pp. 12-13).

Los críticos favorables a los estilos *painterly* expresionistas condenaron el Pop Art por su inclinación hacia el *kitsch*, así como por su falta de creatividad y de visión auténtica del arte y de la vida. Hilton Kramer, crítico de *Nation*, apuntó cómo el mensaje social del pop sólo servía para reconciliar al público con un universo de bienes de consumo, de banalidad y de vulgaridad: "Ahora más que nunca se hace preciso rechazar esta reconciliación si nosotros queremos defender al verdadero arte –y la propia vida– contra la bribonería de los símbolos fácticos y del comercio impúdico" (*Symposium on Pop Art*, 1962, pp. 38-39). Al cabo de diez años, en 1972, H. Kramer todavía se sentía furioso con la muestra que consideraba un verdadero desastre: "Desde los tiempos de la victoria pírrica de los prerrafaelistas en la Inglaterra victoriana, el gusto y lo estándar del arte profesional no habían caído tan bajo. Por un amplio consenso del público, la misma noción de seriedad del arte aparece



71. Andy Warhol, Close Cover Before Striking (Pepsi-Cola) (Cerrar la tapa antes de abrir- Pepsi Cola), 1962.

dañada, reducida a un nivel en el que cualquier agudeza y frivolidad insidiosas tienen el peligro de ser consideradas una actitud seria de investigación" (*New York Times*, 16 enero 1972). Por su parte S. Tillim escribió: "El comerciante Janis ha apostado por la moda pop como una cosecha de temporada y la ha confirmado como tendencia, arrinconando a sus viejos amigos expresionistas" (S. Tillim, "The New Realists", *Arts Magazine*, diciembre 1942, pp. 43-44).

Tampoco los partidarios de la pintura *post painterly* y sus exégetas, los críticos formalistas, simpatizaron en extremo con el arte pop: "Por divertido que sea —afirmó C. Greenberg— el Pop Art es más profunda y visiblemente académico que las últimas y peores manifestaciones del expresionismo abstracto" (C. Greenberg, "Counter- Avant-Garde", *Art International*, 20 mayo 1971, p. 17). Harold Rosenberg, desde las páginas del *The New Yorker* añadió: "La muestra golpea el mundo del arte de Nueva York con la fuerza de un terremoto" (H. Rosenberg, "The Art Galleries: The Game of Illusion", *The New Yorker*, 24 noviembre 1962, p. 162).

Coincidiendo con la exposición, el arte pop fue objeto de un debate no exento de controversia en el marco del *Symposium on Pop Art*, organizado por Peter Selz, director del MOMA, debate que marcó la inclinación por parte de la institución neoyorquina, hacia la expresión Pop Art en detrimento de la de *New Realism*. En el simposio, en el que se debatió la implicación de los museos en el proceso de consolidación del Pop Art, destacaron cinco visiones contrapuestas de la valoración del nuevo estilo. Henry Geldzahler, conservador del Metropolitan Museum of Art, defendió el pop declarando que "era una nueva pintura paisajística con dos dimensiones" y que ya "no se puede pintar un árbol con significado histórico: es la hora de pintar insignias". Para el ya citado H. Kramer, gran parte del éxito del pop se debía a la facilidad con que la gente podía manifestarse o hablar sobre sus propuestas: "El Pop Art —escribió— obtiene sus mezquinas victorias superponiendo dos clichés: un cliché formal sobrepuesto a uno de imagen" (H. Kramer, "Art", *Nation*, 17 noviembre 1962, p. 335). Igualmente hostil fue el planteamiento de Dore Ashton que lamentó que el "pop fuese un filón improvisado y un instrumento de arte imperfecto" (D. Ashton, "New York Report", *Das Kunstwerk*, noviembre-diciembre 1962, pp. 69-70), así como el del poeta Stanley Kunitz que afirmó que no creía que el pop dura-

ra más de nueve días. El quinto de los participantes en el coloquio, Leo Steinberg, sostuvo que el pop era un producto totalmente nuevo o mejor, un cambio de estrategia, en el sentido de que los artistas pop, en lugar de atacar los valores burgueses, se identificaban con ellos: "Nuestros ojos deberán alcanzar a ver una nueva presencia en el arte: la presencia del tema identificado con la forma" (Resumen de las ponencias e intervenciones publicadas como "A Symposium on Pop Art" en la revista *Arts Magazine*, abril 1973, pp. 37-39, 41-42).

Six Painters and the Object

1963 (14 marzo-12 junio).

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Organización: Lawrence Alloway.

Artistas: Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquitt, Andy Warhol.

Six Painters and the Object. Six More

1963 (7 julio- 25 agosto).

Los Ángeles County Museum, Los Ángeles.

Organización: Lawrence Alloway.

Artistas: Billy Al Bengston, Jim Dine, Joe Goode, Philip Hefferton, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Mel Ramos, Robert Rauschenberg, James Rosenquitt, Ed Ruscha, Wayne Thiebaud, Andy Warhol.

Tras *The New Realist*, las exposiciones dedicadas al pop norteamericano que se sucedieron a lo largo de 1963 supusieron la confirmación de su hegemonismo en la escena artística internacional. La primera y más importante de ellas fue la que Lawrence Alloway presentó en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1963. Los seis artistas seleccionados para *Six Painters and the Object*, nacidos entre 1923 y 1933, habían escogido Nueva York como lugar de residencia y trabajo,



72. Claes Oldenburg, *Soft Fur Good Humors*, 1963.

compartían “el uso de objetos extraídos de la red de comunicaciones, del arte comercial y del entorno físico de la ciudad”, y una confesada admiración por las obras de R. Rauschenberg y J. Johns.

Eran artistas que según L. Alloway “pintaban sólo lo que veían en su entorno contemporáneo” y hubieran podido suscribir, todos ellos, lo que unos meses después de la exposición J. Rosenquit escribió: “Estoy estupefacto, fascinado, excitado por el modo como las cosas nos son lanzadas en plena cara. Estamos bombardeados por la radio, por la televisión y las otras formas de comunicación visual [...] con tal fuerza y tal rapidez que la pintura [...] parece ahora un muy viejo juego [...]. La pintura es probablemente más apasionante que la publicidad; por qué no darle entonces el mismo poder, el mismo brío, el mismo impacto” (Entrevista de G. R. Swenson a J. Rosenquit, “What is Pop Art?”, 2ª parte, *Art News*, febrero 1964, p. 63).

La muestra, sin embargo, aún despertó algunas reticencias como las del crítico Stuart Preston que comentó: “Su debilidad [la del Pop Art], que le impide ser auténticamente popular, se encuentra en el hecho de que sus practicantes mejor dotados son sofisticados por necesidad. Se dice irónicamente que su público también será sofisticado y englobará tan sólo a aquellas personas que, en busca de la excitante novedad, hace poco tiempo se deleitaban con algunos absurdos estéticos, tales como los cuadros abstractos blanco sobre blanco [...]. El negro y profundo secreto del Pop Art es que es vengativamente antipopular” (S. Preston, “On Display: All: Out Series of Pop Art”, *The New York Times*, 21 marzo 1963, p. 82).

Tras su exhibición en Nueva York, *Six Painters and*



73. Tom Wesselmann, *Bathtub 3 (Tubo de baño 3)*, 1963.

the Object de L. Alloway viajó al Los Angeles County Museum of Art, en donde se incluyó una nueva sección, *Six More*, integrada por seis artistas de la costa Oeste: B. Al Bengston, J. Goode, P. Hefferton, M. Ramos, E. Ruscha y W. Thiebaud, este último el único que la crítica local, encabezada por Arthur Miller, reconoció como “un tenue hallazgo”.

The Popular Image Exhibition

1963 (abril).

Washington Gallery of Modern Art, Washington.

Organización: Alan Solomon y Alice Denney.

Artistas: Vern Blosum, George Brecht, Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquit, Andy Warhol, Robert Watts, John Weslet, Tom Wesselmann.

Popular Art

1963 (28 abril-26 mayo).

Nelson Gallery- Atkins Museum y Sales / Rental Gallery of the Friends of Art, Kansas City.

Organización: Susan C. Buckwater y Ralph T. Coe.

Artistas: Jim Dine, Myles Jensen, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Wayne Thiebaud, Andy Warhol.

"Pop! Goes the Easel"

1963 (3 abril).

Contemporary Art Museum, Houston.

Organización: Douglas McAgy.

Artistas: Vern Blosum, Jim Dine, Konrad Klapheck, Mara McAfee, Mel Ramos, James Rosenquit, Wayne Thiebaud, Jean Tinguely, Andy Warhol, Idelle Weber.

Pop Art USA

1963 (7-29 septiembre).

Oakland Art Museum, Oakland.

Organización: John Coplans.

Artistas: Jess Collins, Robert Indiana, Jasper Johns, Ray Jonhson, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Richard Pettibone, Robert Rauschenberg, Peter Saul, Ernest Trova y Andy Warhol, entre otros.

Mixed Media and Pop Art

1963 (19 noviembre-15 diciembre).

Albright-Knox Gallery, Buffalo.

Organización: Gordon M. Smith.

Artistas: George Brecht, Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquit, Lucas Samaras, George Segal y Andy Warhol, entre otros.

Un mes después de la muestra del Guggenheim, *Six Painters and the Object*, la Washington Gallery of Modern Art presentó el proyecto de Alan Solomon y su discípula Alice Denney, *The Popular Image Exhibition*, con V. Blosum, G. Brecht, J. Dine, J. Johns, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, R. Rauschenberg, J. Rosenquit, A. Warhol, R. Watts, J. Weslet y T. Wesselmann. En el catálogo, A. Solomon hizo una buena definición de lo pop y de los artistas pop: "[. . .] los artistas han recurrido a su propia sensibilidad y a sus sentimientos más personales para referirse a las manifestaciones más estú-

pidas, vulgares, dogmáticas, feas y de peor gusto que puedan encontrarse en el peor lugar de nuestra sociedad [...] Y no lo han hecho con una actitud de desprecio, ni de crítica social, ni de consciente esnobismo, sino como resultado de un compromiso afirmativo con las circunstancias presentes y con una nueva y fantástica tierra de las maravillas, que podríamos comparar a Disneylandia, lo que confirma el triunfo consciente de los recursos espirituales del hombre sobre el mundo material y racional, hasta un grado que quizá no había sido posible alcanzar desde la Edad Media".

Simultáneamente a la de Washington, la Nelson Gallery-Atkins Museum en Kansas City presentó la exposición *Popular Art*, organizada por una de las principales coleccionistas de arte pop, Susan C. Buckwa-



74. Andy Warhol entre sus esculturas de cajas Brillo el día de la inauguración de su exposición en la Stable Gallery de Nueva York el 21 de abril de 1964.



75. Jim Dine, *Angels for Lorca (Homenaje a Federico García Lorca)*, 1966. Detalle.



76. George Segal (1981).



77. George Segal, *Artist in his loft (Artista en su apartamento)*, 1969.

ter y por el conservador del museo, Ralph T. Coe. El catálogo, aparte del texto de R. T. Coe, incluía los precios de las obras: *Merce* de A. Warhol, 2. 100 dólares; *Girl with Piano* de R. Lichtenstein, 1. 800 dólares; *U. S. Flag* de C. Oldenburg, 625 dólares, etc.

El Contemporary Art Museum de Houston presentó, por su parte, "*Pop! Goes the Easel*", es decir, *El caballete se hace pop*. Aunque la muestra no suscitó polémica, sí fue objeto de recusación, por una parte de la crítica local, el texto del catálogo firmado por Douglas McGagy. En una crónica aparecida en el *Houston Chronicle*, A. Holmes valoraba el catálogo como "tal embrollo de frases llenas de trampas y juegos de palabras que apenas si se puede entrever el mensaje. Pero da igual –afirmaba A. Holes–, el Pop Art habla flagrantemente por sí mismo[...] incluso si la lata de sopa no refleja ningún punto de vista del artista, la propia ausencia de un enfoque subjetivo sobre la lata, o una yuxtaposición surrealista, es un acto de control y una poderosa muestra de banalidad. Esto es, en arte, comparable al flujo de diálogos cotidianos utilizado en las obras de teatro modernas para destacar el vacío de la vida contemporánea [...], una exposición curiosa que nos ofrece una renovación de la sensibilidad por nuestro entorno, justo cuando acabábamos de aprender a despreciarlo" (A. Holes, "O Pop, Poor Pop, McGagy's

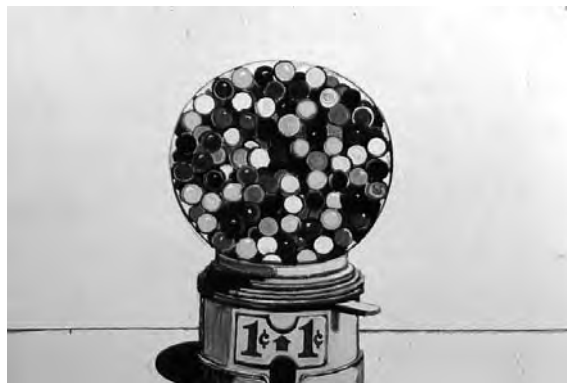
Hung you in the Museum", *Houston Chronicle*, 14 abril 1963, p. 9).

El interés por los artistas pop de la costa Oeste se pudo constatar en *Pop Art USA*, exposición celebrada en el Oakland Art Museum y organizada por el fundador de la revista *Artforum*, J. Coplans. En ella se reunieron obras de 48 artistas, algunos absolutamente desconocidos en aquellos instantes, como Jess Collins, Ray Johnson, Richard Pettibone, Peter Saul y Ernest Trova. En el texto del catálogo, J. Coplans planteó por primera vez desde una perspectiva teórica las similitudes y divergencias entre el pop de la costa Oeste y la Oeste. Para comprender las obras de la costa Oeste, y en especial, las generadas en torno a la ciudad de Los Ángeles, había que tener presente elementos como el paisaje urbano, las costumbres locales, las relaciones hombre-ciudad, la idiosincracia, el modo de vida y, en especial, las subculturas exóticas propias de la zona, como la de los *surfers* (posturas y gestos decorativos realizadas por los *surfers* en sus tablas), la de los *hot-rodgers* (autóviles trucados) y la de los *hell's angels* (ángeles del infierno).

La prensa local, atónita ante la *Cola-Cola* de A. Warhol y la *Jawbreaker Machine* de W. Thiebaud, percibió en la muestra la constatación del "fenómeno que ha hecho explosión en ambas costas, desde sus tempranos



78. Tom Wesselmann (1981).



79. Wayne Thiebaud, Jawbreaker Machine (Máquina rompemandíbulas), 1963.

comienzos con la deslumbrante visión de las ciudades americanas por parte de Stuart Davis [...] hasta las obras actuales de los artistas más famosos y sus seguidores [...]. Esperemos que algunos de nuestros artistas verdaderamente creativos sean inmunes o puedan sobrevivir a este arte destructivo para construir sobre sus ruinas y beneficiarse de su amenazadora importancia" (M. Cross, "Whatever Pop Art Is, You Cannot Ignore It", *Oakland Tribune*, 22 septiembre 1963, p. 5).

La última muestra de 1963 dedicada al Pop Art fue la que el Albright-Knox Gallery de Buffalo tituló *Mixed Media and Pop Art*. En ella se reunió la quintaesencia del pop americano a través de 60 artistas, cuyas obras, en la mayoría de los casos, formaban ya parte de los fondos del propio museo gracias a las adquisiciones realizadas por su director Gordon M. Smith con motivo de la exposición *New Forms-New Media* celebrada en 1960.

Ante tal alud de exposiciones pop organizadas por diferentes instituciones museísticas de Estados Unidos a lo largo de 1963, los partidarios del Pop Art no dudaron en manifestar que después del nacimiento del arte abstracto, o al menos de las *Women* de W. De Kooning, el pop debía considerarse como el más importante estilo revolucionario del siglo XX, tanto por sus temas como por sus novedades formales. Si los nuevos repertorios iconográficos constituían una revolución en el terreno de la imagen –afirmaban los defensores del arte pop– no menos novedosos eran los recursos formales puestos a prueba por los artistas: la planitud, la repetición y el *all over*, lo cual por otra parte enlaza la pintura pop con los planteamientos plásticos del *hard-edge* y del *color-field*, opinión ésta no compartida, eviden-

temente, por los partidarios de la *post-painterly abstraction* y por los críticos formalistas como B. Rose, M. Fried, C. Greenberg y B. Heller, organizador éste de la muestra *Toward a New Abstraction*.

Así, aunque en un principio M. Fried quedó impresionado positivamente por los bellos y vulgares iconos que A. Warhol había dedicado a Marilyn Monroe, puso en duda que esta y otras obras de Warhol perdurasen más allá que las imágenes de periódico que las inspiraban. Por su parte, C. Greenberg llegó a la conclusión de que, si bien el pop era "sabiamamente estético" y "de manifiesto buen gusto", se podía considerar más "profunda y visiblemente académico que las últimas y peores manifestaciones del expresionismo abstracto" (*Art International*, mayo 1971, p. 17). En un tono más incisivo, B. Heller consideraba que el Pop Art, que creía "inferior" en relación al arte "superior" de la abstracción *post-painterly*, constituía todo un peligro para el arte no objetivo. B. Rose tampoco se quedó corta en su valoración del pop al que, por su vulgaridad de carácter esotérico y mal gusto manifiesto, consideró el gran enemigo de la pintura *post-painterly*, una pintura, esta última, de "élite", en tanto que el Pop Art era aplaudido por un amplio público, cuya reacción positiva resultaba declaradamente desproporcionada con su importancia intrínseca. Leo Steinberg llegó a afirmar no saber si las pinturas pop eran o no eran arte, dado el peso específico desempeñado por el tema en detrimento de lo pictórico. Esta postura era compartida por la mayoría de críticos formados en el expresionismo abstracto que sostenían que la pintura pop estaba ejecutada de manera mediocre hasta el punto de que su técnica parecía tan

banal como los propios temas ("Symposium on Op Art", p. 40).

Para P. Selz, conservador del MOMA neoyorquino, quizás una de las mejores pruebas de la mediocridad del pop era su éxito, imputable a la vulgaridad de su público, los nuevos ricos: "El Pop Art –sentenció– no tardará en pasar de moda, ya que ha sustituido la estilización por el estilo, de igual modo que la promoción ha reemplazado a la convicción" (P. Selz, "Variety: Pop Goes the Artist", *Partisan Review*, verano 1963, pp. 314-316). Es decir, para P. Selz, el Pop Art, en su neutralidad, frialdad e indiferencia y en el caso de A. Warhol, supersofisticación, había ayudado a conformar "el gran sueño americano" con unas obras desnudas de crítica social, cuyo mensaje social residía precisamente en la ausencia de mensaje y que no hacían sino actuar de espejos que reflejaban la vida americana, para bien o para mal: esto dependía del punto de vista del espectador.

Como respuesta a las consideraciones de P. Selz, Susan Sontag, que iba a convertirse en la gran defensora del arte pop y que incluso fue considerada por A. Warhol como "la inteligencia más deslumbradora del año", formuló la teoría según la cual el pop, más que *kitsch*, tenía que ser identificado como *camp*, entendiendo por *camp* todo tipo de arte que trataba seriamente lo frívolo y que manifestaba una cierta inclinación por lo antinatural, el artificio y la exageración: "El verdadero mérito de estas obras –sostenía S. Sontag– no radica en el hecho de que constituyen una antología o un inventario de América, sino en que ellas reflejan una experiencia visual, una investigación [...] una visión más rigurosa y precisa" (S. Sontag, "Pop! Goes the Easel", Contemporary Art Museum, Houston, 1963, p. 12).



80. Mel Ramos,
Miss Cushion Air
(Miss Firestone)
(Miss Pneumático
-Miss Firestone),
1965.

The Popular Image

1963 (24 octubre- 23 noviembre).
Institute of Contemporary Arts, Londres.

Organización: Alan Solomon.

Artistas: Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Mel Ramos, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Wayne Thiebaud, Andy Warhol, John Wesley, Tom Wesselmann.

El año 1963 fue también el de la presentación del Pop Art americano en los circuitos artísticos europeos. En marzo de 1963 se mostraron por primera vez en la exposición *Pop Art américain* (galería Ileana Sonnabend de París) los trabajos de C. Oldenburg, J. Rosenquist, T. Wesselmann y A. Warhol, éste último con obras fechadas en 1962: *Twenty Marylins*, *Four Marilyn in colour* y *Big Torn Campbell's Soup Can*.

En octubre del mismo año, el ICA de Londres acogió una revisión de la exposición que A. Solomon, junto con A. Denney había montado en Washington, *The Popular Image Exhibition*. En la muestra londinense, A. Solomon repitió la mayor parte de artistas presentes en Washington (J. Dine, J. Johns, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, R. Rauschenberg, J. Rosenquist, J. Wesley, T. Wesselmann y A. Warhol), rechazó a V. Blosum, G. Brecht y R. Watts, demasiado involucrados en Fluxus, y presentó la obra de cuatro representantes del Pop Art de Los Ángeles: A. D'Arcangelo, R. Indiana, M. Ramos y W. Thiebaud, con el fin de dar una visión global del arte pop norteamericano. En el catálogo de la muestra A. Solomon escribió: "Ha habido una tendencia que focaliza el trabajo de los artistas [...] que usan imágenes populares (R. Lichtenstein, A. Warhol, J. Rosenquist, T. Wesselmann, etc.) sin otorgar ningún respeto al mérito de sus cuadros debido a la llamativa presencia de comics, etiquetas de latas de sopa y carteles, ya que es muy fácil encuadrarlos dentro de un estilo superficial. El hecho de que estas imágenes sean divertidas [...] tiene muy poco que ver con [...] el precario equilibrio entre la vulgar fealdad y la exquisita belleza [...] que el público en general no estaba realmente preparado para afrontar".

Con posterioridad, dos ciudades europeas, Estocolmo y Amsterdam, se convirtieron en nuevo esce-

nario del pop neoyorquino. El Moderna Museet de Estocolmo presentó *Amerikansk Pop-Kunst* (1964) que posteriormente viajó a Amsterdam, comisariada por K. G. Hulten, que no modificó los seis artistas presentados en Estocolmo: J. Dine, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, J. Rosenquitt, A. Warhol y T. Wesselmann, si bien añadió los *environments* pop de G. Segal.

Las exposiciones y la revisión histórica del Pop Art

La primera revisión histórica del Pop Art la organizó L. Alloway que repitió, aunque con importantes variantes, la exposición *Six Painters and the Object*, once años después en otra institución museística neoyorquina, el Whitney Museum of American Art. Con un carácter más didáctico y con mirada más de historiador que de crítico, L. Alloway en *American Pop Art* se propuso explicar a las jóvenes generaciones la trascendencia histórica de uno de los movimientos artísticos más genuinamente americanos, incluyendo a sus precursores, las “cabezas de fila del pop”, R. Rauschenberg y J. Johns, a J. Dine, R. Lichtenstein, C. Oldenburg, J. Rosenquitt, A. Warhol y T. Wesselmann, a representantes más jóvenes como R. Artschwager y

L. Rivers, y a algunos de los artistas pop de la costa Oeste: A. D’Arcangelo, M. Ramos y E. Ruscha.

La muestra itinerante *Pop Art in England-Beginnings of a New Figuration. 1947-63*, (Hamburgo, Munich y Nueva York, 1976) se propuso como objetivo señalar las diferencias del pop inglés respecto del americano, tanto para llegar a una interpretación diferenciada del primero como para analizar el fenómeno de su eclipsamiento ante el exotismo del pop norteamericano.

Con todo y con eso, la más completa revisión histórica del Pop Art internacional se concretó en la exposición itinerante *Pop Art*—concebida por Marco Livingstone en colaboración con Norman Rosenthal para la Royal Academy of Arts de Londres de septiembre a diciembre de 1991. Los más de 62 artistas seleccionados se agruparon en una serie de apartados en base a criterios cronológicos, geográficos y conceptuales: el pop americano (American Pop), el pop inglés (Uk Pop), el Euro Pop (desde el Nuevo Realismo al Fluxus), y el Neo Pop. El catálogo incluía textos de Dan Cameron, Constance W. Gleen, Thomas Kellein, Marco Livingstone, Sarat Maharaj, Alfred Pacquement y Evelyn Weiss. En el apartado documental, textos y declaraciones (*statements*) de los artistas, biografías, cronología de las exposiciones pop y una extensa bibliografía.

Cronología

1962: •• *The New Painting of Common Objects*, Pasadena Museum of Art, Pasadena, California, 25 septiembre-19 octubre (W. Hopps); •• *The New Realists*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 31 octubre-1 diciembre (S. Janis); •• *My Country ‘This of Thee’*, Dwan Gallery, Los Ángeles, 18 noviembre-15 diciembre (V. Dwan y J. Weber). **1963:** *Pop Art américain*, Galerie Ileana Sonnabend, París, marzo; •• *Six Painters and the Object*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 14 marzo-12 junio (L. Alloway); •• *The Popular Image Exhibition*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, 18 abril-2 junio (A. Solomon y A. Denney); •• *Popular Art*, Nelson Gallery-Atkins Museum / Sales and Ren-

tal Gallery of the Friends of Art, Kansas City, 28 abril-26 mayo (S. C. Buckwater y R. T. Coe); •• *‘Pop! Goes the Easel’*, Contemporary Art Museum, Houston, 3 abril (D. McAgy); •• *Six Painters and the Object. Six More*, Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, 7 julio-25 agosto (L. Alloway); •• *Pop Art USA*, Oakland Art Museum, Oakland, 7-29 septiembre (J. Coplans); *The Popular Image*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 24 octubre-23 noviembre (A. Solomon); •• *Mixed Media and Pop Art*, The Buffalo Fine Arts Academy, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 19 noviembre-15 diciembre (G. M. Smith). **1964:** *Amerikansk Pop-Kunst*, Moderna Museet, Estocolmo, 29 febrero-12 abril (K. G. Hulten). **1965:** *Pop Art and the American Tradition*, Milwaukee Art Center,

Milwaukee (Y. Atkinson); *The New American Realism*, Worcester Art Museum, Worcester (D. Catton Rich y M. Carey). **1969:** *Pop Art*, Hayward Gallery, Londres, 9 julio-3 septiembre (J. Russel y S. Gablik). **1974:** *American Pop Art*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 6 abril-16 junio (L. Alloway). **1976:** *Pop Art in England-Beginnings of a New Figuration, 1947-1963*, Kunstverein, Hamburgo (U. Schneedee). **1984:** *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 septiembre-2 diciembre (B. Haskell). **1990:** *High & Low: Modern Art & Popular Culture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 7 octubre 1990-enero 1991. **1991:** *Pop Art*, Royal Academy of Arts, Londres, 13 septiembre-15 diciembre 1991 (M.

Livingstone). *Itinerancia*: Museum Ludwig, Colonia, 23 enero-19 abril 1992 ; Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 junio-14 septiembre 1992. **1992**: *Hand-Painted POP: American Art in Transition, 1955-62*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 6 diciembre 1992-7 marzo 1993 (D. De Salvo y P. Schimmel); The Museum of Contemporary Art, Chicago, 3 abril-20 junio 1993; Whitney Museum of American Art, Nueva York, 16 julio-3 octubre 1993.

Bibliografía

- BANHAM, Reyner, "Who is this 'Pop'", *Motif*, invierno 1962, n° 10.
- COPLANS, John, "The New Painting of Common Objects", *Artforum*, noviembre 1962, vol. I, n° 3, pp. 26-29.
- KOZLOFF, Max, "'Pop' Culture, Metaphysical Disgust and the New Vulgarities", *Art International*, marzo 1962, vol. VI, n° 3, pp. 34-36.
- SECKLER, Dorothy Gees, "Folklore of the Banal", *Art in America*, noviembre-diciembre 1962, vol. 50, n° 5, pp. 52-61.
- SWENSON, G. R. , "The New American Sing Painters", *Art News*, septiembre 1962, vol. 61, n° 7, pp. 45-47 y 61-62.
- COPLANS, John, "Pop Art USA", *Artforum*, octubre 1963, vol. II, n° 2, pp. 27-30.
- MEYER, Leonard B. , "The End of the Renaissance", *The Hudson Review*, verano 1963, vol. 35, n° 2.
- LEVY, Mervyn, "Pop Art for Admass", *Studio International*, noviembre 1963, vol. 161, pp. 184-89.
- REICHARDT, Jasia, "Pop Art and After", *Art International*, febrero 1963, vol. VII, n° 2, pp. 42-47.
- ROSE, Barbara, "The New Realists, Neo-Dada, Le Nouveau Réalisme, Pop Art, The New Vulgarities, Common Object Painting, Know-nothing Genre", *Art International*, enero 1963, vol. VII, n° 1, pp. 22-28.
- SELZ, Peter, "A Symposium on Pop Art", *Arts Magazine*, abril 1963, vol. 37, n° 7, pp. 36-45.
- ROSE, Barbara, "New York Letter: Pop Art Revisited", *Art International*, diciembre 1964, vol. VIII, n° 10, pp. 47-51.
- SWENSON, G. R. , "What is Pop Art?", *Art News*, noviembre 1963, vol. 62, n° 9, pp. 24-27 y 61-65; febrero 1964, vol. 63, n° 2, pp. 40-43 y 62-67.
- AMAYA, Mario, *Pop as Art. A Survey of the New Super Realism*, Londres, Studio Vista, 1965.
- BECKER, Jürgen y VOSTELL, Wolf (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek, Rowohlt, 1965.
- ROSENBLUM, Robert, "Pop Art and Non-Pop Art", *Art and Literature*, verano 1965, pp. 80-93.
- RUBLOWSKY, John, *Pop Art: Images of Age American Dream*, Nueva York, Nelson, 1965.
- SANDLER, Irving, "New Cool Art", *Art in America*, enero-febrero 1965, vol. 53, n° 1, pp. 96-101.
- TILLIM, Sidney, "Further Observations on the Pop Phenomenon", *Artforum*, noviembre 1965, vol. IV, n° 3, pp. 17-19.
- AMAYA, Mario, *Pop Art. . . and After*, Nueva York, Viking Press, 1966.
- CRISPOLTI, Enrico, *La pop art*, Milán, Fratelli Fabri, 1966.
- LIPPARD, Lucy y otros, *Pop Art*, Nueva York, Praeger, 1966.
- BOATTO, Alberto, *Pop Art in USA*, Milán, Lerici, 1967 (ed. revisada, *Pop Art*, Milán, Laterza, 1983).
- KAPROW, Allan, "Pop Art: Past, Present and Future", *The Malahat Review*, julio 1967, n° 3, pp. 54-76.
- OLDENBURG, Claes y WILLIAMS, Emmet, *Store Days*, Nueva York, Something Else Press, 1967.
- FINCH, Cristopher, *Pop Art: Object and Image*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968.
- ALLOWAY, Lawrence, "Popular Culture and Pop Art", *Studio International*, julio-agosto 1969, vol. 178, pp. 17-21.
- FERRIER, Jean-Louis, *La forme et le sens. Éléments pour une sociologie de l'art*, París, Denoël, 1969.
- GABLIK, Suzi, "Protagonists of Pop: Five Interviews. Leo Castelli, Richard Bellamy, Robert C. Scull, Dr. Hubert Peeters y Robert Fraser", *Studio International*, julio-agosto 1969, vol. 178, pp. 9-12.
- RUSSELL, John, "Pop Reappraised", *Art in America*, julio-agosto 1969, vol. 57, n° 4, pp. 78-89.
- RUSSELL, John y GABLIK, Suzi, *Pop Art Redefined*, Nueva York, Praeger, 1969.
- SOLOMON, Alan, *New York: The Second Breakthrough 1959-1964*, Irvine, University of California, 1969.
- BIHALJI-MERIN, Oto, *La fin de l'Art à l'ère de la Science?*, Bruselas, La Connaissance, 1970.
- COMPTON, Michael, *Pop Art Movements of Modern Art*, Londres, Hamlyn, 1970.
- CALAS, Nicolás y Elena, *Icons and Images of the Sixties*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971.
- GELDZAHLE, Henry, "Pop Art: Two Views", *Art News*, mayo 1971, vol. 70, n° 5, pp. 30-32.
- LIPPARD, Lucy (ed.), *Dada on Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall, 1971.
- PLUCHART, François, *Pop art et Cie 1960-1970*, París, Martin-Malburet, 1971.
- ALLOWAY, Lawrence, *American Pop Art*, Nueva York, Collier Books, 1974.
- PERREAULT, John, "Classic Pop Revisited", *Art in America*, marzo-abril 1974, vol. 62, n° 2, pp. 64-68.
- WARHOL, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975 (*Mi filosofía de la A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 1993).
- KUSPIT, Donald B. , "Pop Art: A Reactionary Realism", *Art Journal*, otoño 1976, vol. 36, n° 1, pp. 31-38.
- PIERRE, José, *Pop Art: An Illustration Dictionary of Pop Art*, Londres, Methuen, 1977.
- KELLER, Jean Pierre, *Pop Art et évidence du quotidien: pour une sociologie*

- du regard esthétique*, Lausana, L'âge d'homme, 1979.
- CODOGNATO, Atilio (ed.), *Pop Art: evoluzione di una generazione*, Milán, Electa, 1980.
- WARHOL, Andy, *POPism: The Warhol '60s*, Nueva York, Hancourt Brace Javanovich, 1980.
- WARHOL, Andy y HACKETT, Paul, "In the Beginning: On the Origins of Pop Art and Other Matters", *New York*, marzo 1980, n° 13, pp. 60-62, 64-66 y 69-71.
- BOKRIS, Victor y MALANGA, Gérard, *Up-Tight. The Velvet Underground Story*, Nueva York, Quill, 1983.
- STICH, Sidra, *Made in USA. An Americanization in Modern Art, the '50s and '60s*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- WHITELEY, Nigel, "Trow-away Culture in the 1950s and 1960s", *Oxford Art Journal*, 1987, vol. 10, n° 2, pp. 3-27.
- ALLOWAY, Lawrence y otros, *Modern Dreams. The Rise and Fall and Fall and Rise of Pop*, Cambridge, Mass. , The MIT Press, 1988.
- MASHUN, Carole Anne, *Pop Art and the Critics*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Research Press, 1988.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- MAHSUN, Carole Anne (ed.), *Pop Art: The Critical Dialogue*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1989.
- LIVINGSTONE, Marco, *Pop Art: A Continuing History*, Londres, Thames and Hudson, 1990.
- MAMIYA, Chistin J. , *Pop Art and Consumer Culture American Supermarket*, Tejas, Austin University of Texas Press, 1992.
- OSTERWORLD, Tilman, *Pop Art*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- SEITZ, William, *Art in the Age of Aquarius: 1955-1970*, Washignton, Smithsonian Institution, 1992.
- ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.

Por fluxus se entiende una modalidad de arte objetual y de acción de origen norteamericano que encuentra su expansión internacional a principios de los años sesenta como un medio mezclado, en el que las artes plásticas se superponen y se encadenan con la acción, la poesía, la música indeterminada así como con la música-acción. Hay una cierta unanimidad al aceptar una deuda compartida de fluxus respecto a dadá, a M. Duchamp y a J. Cage. Más concretamente a la actitud antiarte dadá, al *ready made* de M. Duchamp y al concepto de música indeterminada así como a la voluntad de despersonalización del arte y del artista defendidas por J. Cage.

El origen del movimiento fluxus aparece ligado a un nombre, George Maciunas, y a una ciudad, Nueva York. Fue G. Maciunas quien a principios de 1961, en su galería A/G abierta en unos locales alquilados en el 354 Canal Street de Nueva York, acogió a una serie de artistas plásticos y compositores: George Brecht, Henry Flynt, Dick Higgins, Ichiyangi, La Monte Young, Jackson MacLow, Richard Maxfield, que presentaron desde performances musicales, sonoras, visuales y poéticas, hasta todo tipo de objetos encontrados. En las invitaciones que hizo imprimir G. Maciunas apareció por primera vez la palabra fluxus, como invocación al flujo de la creación, de la destrucción, y en último término, al flujo de la vida.

También en 1961, otro artista clave del incipiente movimiento fluxus, La Monte Young organizó una serie de conciertos y performances en el *loft* neoyorquino de Yoko Ono, en el 112 Chambers Street. En aquel mismo año, La Monte Young empezó a trabajar en una recopilación de textos, fotografías de objetos, partituras de música experimental que dos años más tarde, en 1963, se publicarían en el libro *An Anthology*, con maque-

ta de G. Maciunas y la colaboración, entre otros, de G. Brecht, J. Cage, W. De Maria, J. MacLow, Yoko Ono, Nam June Paik y H. Flynt. En esta compilación de textos se utilizó por primera vez el término “arte conceptual” para definir un tipo de arte “cuyo material era el concepto”.

En Europa, los inicios del fluxus coincidieron con la presencia de G. Maciunas en Wiesbaden en 1962, donde se convirtió en punto de referencia de una serie de artistas que compartían una misma inclinación por las formas de arte “no oficiales”, como eran en aquellos instantes Wolf Vostell, Ben Patterson, Emmett Williams y el coreano residente en Alemania, Nam June Paik. G. Maciunas, junto con N. J. Paik y W. Vostell,



81. Performance de Ben Vautier, Performance Living Sculpture (Performance de escultura viviente) en el Festival of Misfits de Londres, 1962.



82. Alison Knowles y Ben Vautier interpretando *Alma 1*, de Takehisa Kosugi en el Festival Fluxus, Fluxhall/ Fluxshop, Nueva York, 1964.



83. ZAJ, *Levantar los brazos*, acción de Walter Marchetti celebrada en el espacio The Kitchen de Nueva York en 1973 con las intervenciones de Esther Ferrer y Juan Hidalgo.

organizaron el primer concierto fluxus en Wiesbaden, al que siguieron otros en Copenhague, París, Düsseldorf y Niza, con la participación de W. Vostell, D. Spoerri, R. Filliou, N. J. Paik, P. Corner, B. Vautier y J. Beuys. Por su parte, D. Spoerri y R. Filliou convocaron en Londres (1962) el *Festival of Misfits* (Festival de los Inadaptados) al que concurrieron Vautier, Higgins, Knowles, Köpcke, Metzger, Patterson, Spoerri y Williams. Durante el festival, B. Vautier vivió en la ventana de la galería One durante toda una semana, en lo que fue su performance *Living Sculpture*, y N. J. Paik, aparte de componer *Young Penis Symphony*, realizó la performance *One for Violin Solo*, en el curso de la cual destruyó su violín.

En el *Festum Fluxorum Fluxus* organizado por J. Beuys en Düsseldorf en febrero de 1963, junto a intervenciones de G. Brecht, J. Cage, R. Filliou, La Monte Young, Y. Ono, N. J. Paik y W. Vostell, D. Spoerri presentó su particular homenaje a Alemania y J. Beuys realizó *Composición para dos músicos* y su primera acción importante, *Sinfonía Siberiana*, acción con referencias a la vida y a la muerte simbolizadas en tres elementos, una pizarra, una liebre muerta y un piano, acción que le valió su exclusión del fluxus oficial por parte de G. Maciunas.

Las presencias europeas de fluxus finalizaron en Niza, ciudad en la que en el verano de 1963

se desarrolló el *Festival Mondial Fluxus Art Total*, organizado por B. Vautier con la colaboración de G. Maciunas. En Niza B. Vautier, G. Brecht, La Monte Young, N. J. Paik y G. Maciunas realizaron manifestaciones en la calle y conciertos fluxus en el Hotel Scribe. En el marco de este festival, B. Vautier resumió en 12 puntos el significado, los principios y la voluntad de Fluxus: 1) una actitud frente al arte; 2) favorable a la importancia de lo no importante; 3) favorable a los detalles de la vida; 4) el único movimiento artístico capaz de morderse la cola; 5) más importante de lo que usted cree; 6) menos importante de lo que usted cree; 7) malograr un espectáculo; 8) leer el periódico de otro a través de un agujero hecho en el propio; 9) dormir y roncar durante un concierto de K. Stockhausen; 10) arrojar veinte litros de aceite sobre el escenario de Gisèle; 11) W. Vostell cuando explica historia del arte; 12) G. Brecht cuando evita la historia del arte.

La contrapartida norteamericana de los festivales fluxus europeos fue el *Yam Fluxus Festival* (1963), un conjunto de happenings, performances, danza y música con la participación, entre otros de J. Cage, R. Grooms, A. Hansen, D. Higgins y A. Kaprow, organizado por G. Brecht, el cual con sus propuestas antiarte y en su negación del objeto artístico pretendía convertir situaciones cotidianas e intrascendentes, como un

chaparrón, un estornudo o el canto de un pájaro, en una acción fluxus.

En 1964, G. Maciunas que desde el otoño de 1963 residía de nuevo en Nueva York hizo de esta ciudad escenario de una nueva efervescencia fluxus. En un viejo almacén alquilado por G. Maciunas en el 359 Canal Street, el llamado *Fluxhall/ Fluxshop*, se presentaron algunos de los conciertos (*Fluxus Concerts*), performances y proyecciones más interesantes del movimiento, entre ellas la proyección pública del film realizado por N. J. Paik *Zen for Film*, “film transparente que acumuló el tiempo del polvo y de los rayados”, según G. Maciunas. Con la llegada a mediados de año de N. J. Paik a Nueva York, tras realizar un cruce por Japón, se acentuó la reactivación de las actividades fluxus, con la organización del *New York Avantgarde Festival*, circunstancia que supuso el inicio de una estrecha colaboración entre N. J. Paik, la violoncelista Charlotte Moorman y J. Cage.

A finales de 1964, la efervescencia fluxus, que se había iniciado en enero con la aparición de la revista *V TRE*, empezó a decrecer debido sobretudo a los desacuerdos que surgieron entre algunos de sus miembros más representativos. La controversia suscitada por la presentación por parte de A. Kaprow de la obra-concierto *Originale* de K. Stockhausen en el marco del segundo *New York Avantgarde Festival* causó malestar entre algunos artistas fluxus como Ay-o, B. Vautier, H. Flynt y G. Maciunas, que reprochaban a K. Stockhausen su deuda con el jazz y su “imperialismo cultural”. Estas y otras tensiones dieron lugar a una escisión que tuvo como consecuencia una nueva modalidad de arte fluxus: el *Flux-Schisme*, con una mayor implicación en aspectos políticos y en el arte popular.

En 1966, fiel al programa fluxus, G. Brecht creó junto con el artista francés R. Filliou en Villefranche-sur-Mer, pequeña localidad de la Provenza francesa, un centro, *La Cédille qui sourit*, en realidad una galería generalmente cerrada que desplazaba su lugar de reunión al bar más próximo para la “creación permanente” bajo el lema de

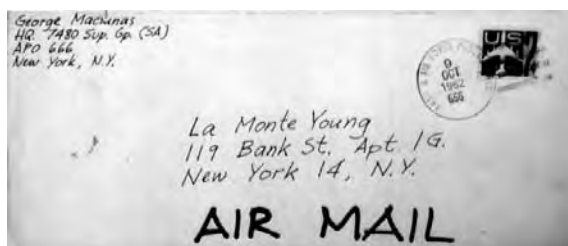
ver en la obra de arte “el acelerador de la aprehensión global del mundo en todos sus aspectos”. En 1967 la galerie Jacqueline Ranson de París convocó en la muestra *La Cédille qui sourit* a artistas de la escuela de Niza y del movimiento Fluxus.

La versión española del fluxus en la vía Zen, M. Duchamp y J. Cage se denominó ZAJ. El origen de ZAJ hay que buscarlo en el Madrid de 1964, ciudad en la que tres compositores, un italiano, Walter Marchetti, un canario, Juan Hidalgo y el madrileño Ramón Barce, a partir de una inicial manifestación de arte postal o Mail Art, “crearon/temporalizaron o decidieron la aventura ZAJ”: “¿Qué es ZAJ?: ZAJ es ZAJ porque ZAJ no es ZAJ”, afirmó J. Hidalgo en aquellos momentos; “ZAJ es como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina”, según W. Marchetti. De ahí las puntuales adscripciones de algunos creadores como Tomás Marco, José Cortés, Federico Millares o Eugenio de Vicente, entre otros.

Con el precedente de las acciones que en 1963 el argentino instalado en Madrid, Alberto Greco, realizó tanto en espacios urbanos –sus acciones *Vivo-Ditos* consistentes en dibujar círculos de tiza



84. Alberto Greco, Autorretrato Vivo-Dito, Piedad, Avila, 1963.



85. Carta de George Maciunas a La Monte Young, 1962.

en torno a paseantes anónimos— como en galerías —sirva de ejemplo su exposición individual en la galería Juana Mordó en la que presentó dos obras con la incorporación de personas: una “pipera” y un “ciego vendedor de cupones”—, el grupo ZAJ se constituyó como tal a raíz de su concierto (“Concierto de teatro musical”) celebrado el 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de la Universidad Complutense de Madrid.

En este concierto, la música se concebía como un lenguaje que no tenía por qué ser exclusivamente sonoro ni atenerse a las normas tradicionales. En los años que mediaron entre 1964 y 1972 el grupo ZAJ, con la incorporación en 1967 de Esther Ferrer que pasó a ocupar el lugar dejado por Ramón Barce, se dio a conocer básicamente a través de libros, cartones, ambientes, acciones tanto plásticas como musicales, poéticas y dramáticas que tuvieron como escenarios colegios mayores, teatros y la calle, así como por conciertos presentados en el marco de tres festivales celebrados entre 1965 y 1966: dos, en Madrid, el Festival ZAJ 1, el Festival ZAJ 2, con siete conciertos y un tercero

en Barcelona, el Festival 3, en el que aparte del grupo ZAJ concurrieron Carles Santos y el grupo OH (Paco Martínez, Juan Bober y Federico Millares). Cada uno de estos conciertos, “un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana”, suponía una sucesión de breves acciones: fragmentos cotidianos ofrecidos al público fuera de su contexto, a través de gestos, movimientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos

A partir de 1972, tras su participación en los Encuentros de Pamplona, los tres integrantes del grupo ZAJ desplazaron su atención de las acciones y los conciertos, que continuaron, sin embargo presentando en citas internacionales, a objetos de marcado carácter neodadá y a dibujos, una experimentación entre el lenguaje, la música, la poesía, en ocasiones vinculada con reflexiones filosóficas heideggerianas.

En 1989, coincidiendo con el vigésimo quinto aniversario de la formación del grupo ZAJ, éste fue objeto de retrospectivas organizadas por galerías privadas: Galería Estampa, Madrid, 1989; Galería Ciento, Barcelona, 1989. Con posterioridad, y con carácter de revisión histórica de su actividad, se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid la muestra *ZAJ (1964-1995)*, a través de un discurso expositivo estructurado en cuatro secciones: una primera, de carácter documental, con la información relativa a las acciones (fotos, programas), libros, cartones, música de Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti y las tres restantes, dedicadas monográficamente a cada uno de los artistas citados, con la inclusión de ambientes, objetos y foto-acciones realizados entre 1984 y 1996.

Las exposiciones / los festivales

Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik

1962 (1-23 septiembre).
Städtisches Museum, Wiesbaden (Alemania).

Organización: George Maciunas.

Artistas: George Brecht, Philip Corner, Robert Filliou,
Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young,
Jackson Mac Low, George Maciunas, Nam June Paik,
Emmett Williams.

El *Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik*, considerado como el primer gran festival europeo del movimiento Fluxus organizado por G. Maciunas en colaboración con N. J. Paik y W. Vostell, reunió a G. Brecht, J. Cage, D. Higgins, P. Corner, Ichihyanagi, La Monte Young, G. Maciunas, W. Vostell y E. Williams en actos o conciertos en los que las actividades se centraban en torno a fenómenos acústicos.

G. Maciunas había llegado a Alemania procedente de Nueva York sólo unos meses antes, meses en los que realizó una serie de acciones protofluxianas, como la lectura del texto “Neo-Dada in Musik, Theater, Poetry, Art”, en la galería Parnasse de Wuppertal y la participación en junio de 1962 en el *Festival Neo-Dada in der Musik*, organizado por N. J. Paik (al que conoció en Alemania Occidental) y celebrado en la Kammerspiele de Düsseldorf, en cuyos conciertos colaboraron artistas norteamericanos y europeos que luego se integrarían en Fluxus, entre ellos, G. Brecht, Caspari, G. Maciunas, N. J. Paik y W. Vostell.

El evento de Wiesbaden, que ocupó a sus participantes durante cuatro fines de semana del mes de septiembre, integró catorce conciertos de diferente índole: composiciones para piano, otros instrumentos y voz de J. Cage, P. Mercure, K. Stockhausen, etc., grabaciones musicales y fílmicas, música concreta, acciones, happenings e intervenciones de P. Corner, La Monte

Young, H. Flynt, G. Brecht, T. Takemitsu, G. Chiari, E. Williams, B. Patterson, D. Schnebel, R. Maxfield, Y. Kuri, el español Juan Hidalgo y el propio G. Maciunas, entre otros. Una de las piezas que llamó más la atención fue el *Piano Activities* de P. Corner, en la que varios miembros fluxus desmontaban un piano para su-
basta-
r más tarde sus piezas. Otra de las acciones, ya histórica, fue la realizada por N. J. Paik con el título *Zen for Head*. En ella, el artista interpretó libremente una composición de La Monte Young de 1960, con la siguiente letra: “Dibujar una línea recta y seguirla”. N. J. Paik hizo lo propio mojando su cabeza en un cubo lleno de pintura y zumo de tomate y dibujando una franja sobre papel extendido en el suelo. Esta pieza que empezó como composición, se materializó como performance para finalmente ser conservada como objeto en el museo de Wiesbaden.

En el marco del mismo festival, G. Brecht, interpretó *Incidental Music* (composición de 1961), pieza que introducía la acústica del azar como estrategia sonora. La partitura decía así: “Cinco piezas para piano que se pueden interpretar sucesivamente o simultáneamente en cualquier orden o combinación, una con otra:



86. Caja-fluxus FLUXKIT, 1964 (ejemplar de 1966).

1. El taburete del pianista se inclina desde la base de madera que descende sobre una parte del piano.

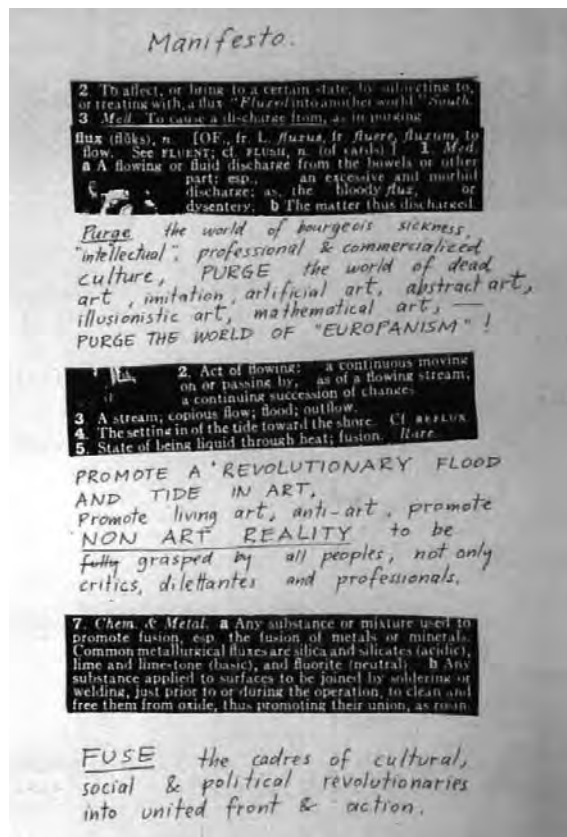
2. Dados de madera. Se coloca un dado dentro del piano, después se coloca otro encima y un tercero sobre el segundo, y así sucesivamente, uno por uno, hasta que al menos un dado cae de la columna.

3. Se fotografía la situación del piano.

4. Se dejan caer judías o guisantes crudos, uno por uno, sobre el teclado. Las semillas que quedan sobre el teclado se enganchan a la tecla o teclas más cercanas con cinta adhesiva, y

5. El taburete se coloca de manera correcta, el intérprete se sienta.

El *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* abrió el camino a otros festivales que se desarrollaron durante los dos años sucesivos en diferentes lugares de Europa: el de Copenhague, en noviembre de 1962 (*Festum Fluxorum*); el de París, en diciembre de 1962 (*Paris Fluxus Festival*), primera manifestación en Francia de Fluxus; el de Düsseldorf, en febrero de 1963 (*Festum Fluxorum Fluxus*), con música, teatro instrumental y antimúsica; el de Amsterdam, en junio de 1963 y el de Niza, *Festival Mondial Fluxus d'Art Total*, en el verano de 1963, en el que B. Vautier, con motivo de la visita de G. Maciunas presentó varias acciones en la calle distanciándose así del espacio escénico del teatro.



87. Manifiesto de George Maciunas, 1963.

88. George Maciunas interpretando la Piano Piece n. 13 (Obra para piano n° 13) de Nam June Paik en el Festival Fluxus, Fluxhall Fluxshop, Nueva York, 1964.

89. Cartel de George Maciunas para el Festum Fluxorum Fluxus de Düsseldorf, 1963.



Fluxus Year and Flux-Shoe

1972.

Universidad de Exeter, Exeter.

Organización: David Mayor.

Artistas: J. Abolins, Dietrich Albrecht, Marcel Alocco, Eric Andersen, Dana Atchey/Ace Space Company, Ay-O, Joseph Beuys, Andre Boucorechliev, Ian Breakwell, George Brecht, Bill Caglione, Ugo Carrega, Monte Cazazza, Marc Chaimowicz, Ghiuseppe Chiari, Henri Chopin, Robin Crozier, Mario Diacono, Felipe Ehrenberg, Neils Felts, Robert Filliou, Albert M. Fine, Allen Fisher, Henry Flynt, Terry Fox, Ken Friedman, Tibor Gayor, Jochen Gerz, Paul Gette, Mick Gibbs, Ludwig Gosewitz, John Gosling, Klaus Groh, Guerilla Art Action Group Myor Hayashi, Geoff Hendricks Ken Hickman, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Alice Hutchins, Joe Jones/The Tone Deaf Music Company, Hans-Werner Kalkmann, Per Kirkeby, Milan Knizak/Aktual, Addi Köpcke, Takhisa Kosugi/The Taj Mahal Travellers, Jean-Clarence Lambert, John Lennon, Elke Linker-Lucas, Carla Liss, Anna Lockeood, Anna Lovell, Gherrasim Luca, George Maciunas, Antony McCall, Barry McCallion, Tim Mancusi, Tom Marion, Joan Mathews, Harvey Matuso, Dora Maurer, David Mayor, Dick Miller, Jean-Claude Moineau, Maurizio Nannicci, Opal L Nations, Yoko Ono, Daniela Palazzolli, Alistair Park, Jim Parker, Ben Patterson, Knud Pedersen, John Plant, Jack Reynolds, Takako Saito, Carole Schneemann, Paul Sharits, Mieko Shiomi, Takahashi Shohachiro, Endre Tot, Janos Urban, Ben Vautier, Wolf Vostell, Wada, Bob Watts, Chris Welch, Yoshimasa, Zaj.

La acción-muestra de la Universidad de Exeter siguió a la que en 1970 Hans Sohm y Harald Szeemann presentaron en la Kunstverein de Colonia, *Happening & Fluxus*, un balance de las distintas actividades performativas de los años sesenta con la presencia, entre otros, de B. Vautier, J. Beuys, G. Brecht, R. Filliou, D. Higgins, A. Kaprow, Kudo, J. J. Lebel, G. Maciunas, C. Oldenburg, N. J. Paik, D. Spoerri, W. Vostell junto a los accionistas vieneses. El catálogo incluía una cronología y una bibliografía completa sobre el movimiento fluxus entre 1959 y 1970. Algunas de las acciones presentadas en Colonia, como el retrato de una vaca suspendida en el aire en un *environment* de W. Vostell y las acciones de O. Mühl y H. Nitsch, fueron objeto de gran polémica que desembocó en un buen número de incidentes.

Fue una muestra concebida como un pequeño *travelling show* (espectáculo itinerante) donde se exhibían los trabajos de artistas relacionados con el movimiento Fluxus. Esta disposición pretendía demostrar uno de los presupuestos iniciales del Fluxus, su carácter internacional. De hecho *Fluxus Year and Flux-Shoe*, la primera gran manifestación en Gran Bretaña de acciones fluxus, fue una especie de celebración del 10  aniversario de los primeros conciertos fluxus en Alemania, celebración no sin cierta crítica a la actitud fluxus. Así, Kyo-san Bajin señaló en el catálogo la "arbitrariedad" que llevó a los artistas fluxus a aceptar o rechazar a nuevos miembros entre sus filas. Muchos artistas fueron sólo aceptados en parte y algunas de sus acciones o manifestaciones se consideraron fluxus, en tanto que otras no.

Ubi Fluxus ibi motus (1990-1962)

1990 (26 mayo-30 septiembre).

Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca)
XLIV Bienal de Venecia, Venecia.

Organización: Achille Bonito Oliva y Dino di Maggio.

Artistas: Eric Andersen, Arman, John M. Armleder, Robert Ashley, Ay-o, Nanni Balestrini, Gianfranco Baruchello, Joseph Beuys, George Brecht, William S. Burroughs, Giancarlo Cardine, Claudio Costa, Philip Corner, Giuseppe Chiari, Christo, Willem de Rider, Dary Det Hompson, Braco Dimitijevic, Eric Dietman, Charles Dreyfus, Jean Dupuy, Oyvind Fahlstr m, Esther Ferrer, Albert M. Fine, Henry Flynt, Ken Friedman, Ludwig Gosewitz, Brion Gysin, Malcolm Goldstein, Al Hanse, Geoffery Hendricks, John Hendricks, Juan Hidalgo, Dick Higgins, Alice Hutchison, Dorothy Iannone, Joe Jones, Allan Kaprow, Milan Knizak, Alison Knowles, Arthur Knowles, Arthur Köpcke, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, La Monte Young, Jean Jacques Lebel, James Lee Byars, Daniele Lombardi, George Maciunas, Jackson MacLow, Valeria Magli, Walter Marchetti, Davide Masconi, Larry Miller, Peter Moore, Charlotte Moorman, Serge Oldenburg, Yoko Ono, Robin Page, Nam June Paik, Ben Patterson, Vetter Pisani, Dieter Rot, Tatakoto Saito, Tomas Schmit, Mario Schifano, Carole Sheemann, Mieko Shiomi, Gianni-Emilio Simonetti, Daniel Spoerri, Dimetrio Stratos, Anne Tardos, James Tenney, Yasunao Tone, Peter van Riper, Ben Vautier, Wolf Vostell, Yoshi Wada, Emmet Williams, Marian Zazeela.

La macroexposición *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962* se presentó como compendio de documentación sobre el movimiento Fluxus desde sus inicios en 1962 hasta la fecha de la muestra. El título escogido por el comisario Achille Bonito Oliva recogía el carácter socialmente dinámico de las propuestas fluxus en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo xx. A. Bonito Oliva justificaba en el texto de presentación de la muestra, este carácter que, además, quedaba implícito no sólo en el título sino en la inversión cronológica de las fechas del período presentado (1990-1962) que acentuaba el espíritu antihistoricista propio del fenómeno fluxus. A. Bonito Oliva, además, con *Ubi Fluxus ibi motus* quiso demostrar que el problema de la recuperación artística del objeto cotidiano no era sólo una cuestión propia de la cultura posmoderna, sino un fenómeno, el del reciclaje de lo cotidiano, extendido a lo largo del siglo xx. El objeto fluxus, según A. Bonito Oliva, se distinguía así del objeto artístico al uso por su negativa a ser una estructuración o mera construcción de la realidad y por contaminarse de la realidad de la que surgía. La imprevisibilidad formal de la obra fluxus le confería un carácter complejo y efímero como la vida misma: “Fluxus quiere salvaguardar el arte y la vida, sin separar ninguno de los dos términos”.

A. Bonito Oliva recordaba no obstante que el movimiento Fluxus, por encima de su carácter objetual, era un fenómeno artístico de acción: “Del dadaísmo nace un arte de la actitud, la necesidad del evento artístico que rompa con el binomio causa-efecto”. La actualidad efímera del objeto fluxus se amplificaba así en el evento fluxus, hasta convertir a menudo el primero en utensilio de la acción (A. Bonito Oliva, “Ubi Fluxus ibi motus”, *cat. exp.*, pp. 13-39).

Otro factor de influencia para el movimiento Fluxus que se quiso resaltar en la muestra veneciana fue el de la música contemporánea, en especial la de John Cage. De J. Cage, Fluxus heredó no sólo una concepción Zen de la actividad artística, sino también una poética del silencio: “La música no depende del sonido, sino de la voluntad del artista de considerarla como silencio”. A través del uso interdisciplinar del lenguaje, a través del uso simultáneo de pintura, escultura, poesía, música, antimúsica y acción [...] los artistas fluxus huían de un inmediato reconocimiento por parte del mercado y de la correspondiente instrumentalización que de ellos éste podía hacer. Las muestras fluxus no dejaban de ser una arqueología forzada de un fenómeno artístico de repercusiones más sociopolíticas que plásticas”.



90. John Cage, *Please Play or the Mother, the Father or the Family* (*Por favor, haced el papel de la madre, del padre o de la familia*), 1989. Obra presentada en *Ubi Fluxus ibi Motus* (1990-1962), *Bienal de Venecia*, 1990.



91. Nam June Paik interpretando la composición Zen for Head en el *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* de Wiesbaden, 1962.



92. Ben Vautier, *¿Le magasin de Ben?* (*La tienda de Ben*), 1958-1970. Obra expuesta en la *Bienal de Venecia*, 1990.

La documentación aportada por la muestra se organizó en cuatro grandes bloques. Un primer bloque (*Pre-Fluxus*) estudiaba el período 1958-1962 y a los artistas que se pueden considerar antecesores del Fluxus: algunos de los primeros trabajos de Christo como el *Wall of oil Barrels* de 1962, la colección de latas *Scatola* con *Merde d'artiste* de Piero Manzoni (1961), los *environnements* móviles de Jean Tinguely (1960), los happenings de Claes Oldenburg, Allan Kaprow y Wolf Vostell, etc. Todo ello, presentado como documento, ya fuera fotográfico o escrito.

Un segundo bloque bajo el título *Fluxus during the Collective Years (1962-1994)* recorría las acciones de los principales artistas del fluxus con textos de J. Beuys y G. Brecht, composiciones de P. Corner, gráficos de D. Higgins, fotografías de acciones de Alison Knowles, La Monte Young, G. Maciunas, Yoko Ono, B. Patterson y N. J. Paik, etc. Entre la documentación incluida en este bloque destacaba la performance *Piano Activities* de P. Corner realizada en 1962 en Wiesbaden, en la que participaron E. Williams, W. Vostell, G. Maciunas; los manifiestos tipográficos de G. Maciunas; los fotogramas de la película *nº 4 Bottom* de Yoko Ono; el assemblage de B. Vautier, *Le Magasin de Ben 1958-1970*; los carteles de los festivales de Wiesbaden, Amsterdam, Copenhagen, Düsseldorf, etc., entre un largo etcétera de imágenes y documentos sobre distintas intervenciones.

El tercer bloque de la exposición, titulado *Fluxus during Fluxus*, ordenaba las actividades de los artistas satélite del movimiento fluxus que a menudo habían sido excluidos, bien por su distancia del núcleo formado por G. Maciunas y su entorno, o por su posterior incorporación a las actividades fluxus. De entre la veintena de artistas presentes destacaban los españoles J. Hidalgo y E. Ferrer, factótums de ZAJ, C. Moorman, J. Dupuy, G. Hendrick y L. Miller, artistas todos ellos que pese a su carácter de satélite fueron vitales como puente entre el Fluxus inicial y las posteriores generaciones.

El cuarto bloque, titulado *Some Fluxus Friends*, recogía las intervenciones de artistas de los ochenta bajo la influencia fluxus, así como las colaboraciones esporádicas de los denominados por A. Bonito Oliva como *Fluxus Friends*: R. Ashley, G. Cardini, W. S. Burroughs, E. Dietman, C. Dreyfus, M. Goldstein, entre otros.

El catálogo de la muestra, escrito con una concepción internacionalista que mezclaba diferentes idiomas, se completaba con un estudio de la prehistoria del movimiento (*Pre-History*) en el que se analizaban las apor-

taciones de F. T. Marinetti y los manifiestos futuristas, las del dadaísmo, las de M. Duchamp, las de J. Cage, las E. Satie y L. Russolo, etc.

Las repercusiones de *Ubi Fluxus ibi motus* se dejaron sentir en revisiones posteriores, como la organizada por la galería Schüppenhauer de Colonia (1992) y, en especial, en la exposición itinerante *In the Spirit of Fluxus* que recorrió diferentes ciudades de los Estados Unidos y Europa entre 1993 y 1995. El movimiento Fluxus también ha sido objeto de discusión en congresos como el *Fluxattitudes Hallwalls Contemporary Arts Center*, celebrado en Buffalo en 1991.

In the Spirit of Fluxus

1993 (14 febrero-6 junio).

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.

Organización: Elisabeth Armstrong y Joan Rothfuss.

Artistas: Genpei Akasegawa, Eric Andersen, Ay-O, Jeff Berner, Joseph Beuys, Anne Brazeau, George Brecht, John Cage, Giuseppe Chiari, John Chick, Henning Christiansen, Christo, Jack Coke, Philip Corner, Anthony Cox, Willem de Ridder, Lette Eisenhauer, Esther Ferrer, Robert Filliou, Albert M. Fine, Ken Friedman, John Hendricks, Jan Herman, Juan Hidalgo, Dick Higgins, Alice Hutchins, Toshi Ichyanagi, Rolf Jährling, Joe Jones, Per Kirkeby, Milan Knížák, Alison Knowles, Arthut Koepcke, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, La Monte Young, Jean-Jacques Lebel, John Lennon, Carla Liss, George Maciunas, Larry Miller, Barbara Moore, Charlotte Moorman, Olivier Mosset, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Robin Page, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Ely Raman, Jock Reynolds, James Riddle, Takako Saito, Tomas Schmit, Carolee Schneemann, Mieko Shiomi, Daniel Spoerri, Yasunao Tone, Stephen Varble, Ben Vautier, Wolf Vostell, Yoshimasa Wada, Robert Watts, Emmett Williams.

Itinerancia: Whitney Museum of American Art, Nueva York (8 julio-10 octubre); Museum of Contemporary Art, Chicago (13 noviembre 1993-16 enero 1994); Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, Ohio (18 febrero-17 abril 1994); San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California (12 mayo-24 julio 1994); Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, California (20 agosto-16 octubre 1994); *En l'esprit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (25 noviembre 1994-29 enero 1995).

In the Spirit of Fluxus, exposición itinerante de objetos y documentos fluxus fue posible gracias a la adquisición en 1989 por parte del Walker Art Center de Minneapolis de más de quinientos libros, manifiestos, carteles, fotografías, películas, reliquias de performances, cajas etiquetadas como fluxus, así como a los préstamos documentales de la colección fluxus de Gilbert y Lila Silverman. También el Archiv Sohm de la Staatsgalerie de Stuttgart constituyó otra importante fuente de información para el proyecto.

En el catálogo de la muestra, Elisabeth Armstrong citaba como paradigmático de lo que fluxus supuso para el arte, la acción de N. J. Paik en el Städtisches Museum de Wiesbaden *Zen for Head* (1962). Esta acción planteó una serie de interrogantes que tenían que ver con el papel del arte y del artista, así como con la relación entre la acción y el objeto, el arte y la vida, “con la forma en la que se hace, se presenta y recibe el arte” y también con “los límites del arte, cómo se determinan y quién los determina” (E. Armstrong, “Fluxus i el museu”, *En l’esperit de Fluxus*, cat. exp., p. 14).

La muestra incorporó documentos, fotografías, objetos, recreación de algunas performances, filmaciones, etc., presentándolas en una especie de fluir que llenaba por completo las salas donde era mostrado el material. El espíritu de colectividad que animó el movimiento Fluxus y la libre aportación de ideas por parte de sus miembros creó una cierta contradicción a la hora de hacer museable un movimiento tan anticonvencional como el Fluxus: “Dado que Fluxus se posicionó intencionadamente fuera de la corriente principal e institucional del arte, un empeño que logró en grado extremo, puede parecer incluso irónico el hecho de presentarlo en el museo. Treinta años después los museos empiezan a formularse las mismas preguntas que plantearon los artistas del Fluxus...” (E. Armstrong, “Fluxus i el museu”, cat. exp., pp. 14-18). Algunos de los trabajos más destacables de la exposición fueron el traje de fieltro de J. Beuys, el expendedor de sellos de R. Watts, el escaparate-instalación de B. Vautier, residuo de la performance *Living Sculpture*, los instrumentos musicales de G. Maciunas, los filmes de Yoko Ono, así como los muchos residuos documentales del centenar de artistas que completaron la muestra.

Por su parte, el catálogo presentó una completa revisión del significado de Fluxus. En él, Owen Smith examinó los orígenes del Fluxus y sus deudas con M. Duchamp, J. Cage, las vanguardias de posguerra, el colectivismo, las desmercantilizaciones, etc. (O. Smith, “Fluxus, una breu història i altres ficcions”, cat. exp., p. 22). Simon Anderson situó el debate en torno a la figura de G. Maciunas y a sus idiosincráticos medios de producción. S. Anderson sugirió que las publicaciones fluxus “de múltiples y sutiles maneras, reescribieron la noción de concepción, creación y consumo” y que la historia de las publicaciones es la historia de la ideología y las actividades del grupo (S. Anderson, “Fluxus Publicus”, cat. exp., p. 38). Kristine Stiles definió la performance como el núcleo de las actividades fluxus por encima de los objetos y las publicaciones. K. Stiles evocó temas como el Body Art, la sexualidad, el racismo y el humor y, además, realizó un minucioso estudio sobre la obra de artistas como Yoko Ono. El humor, comentaba K. Stiles, fue la base de muchas de las manifestaciones fluxus y clave en la obra de G. Maciunas (K. Stiles, “Entre l’aigua i la pedra”, cat. exp., p. 62).

El artículo de Douglas Kahn examinaba la influencia sobre el Fluxus de predecesores como E. Satie, M. Duchamp, G. Apollinaire, T. Tzara y especialmente de J. Cage. Kahn centraba su análisis en los fenómenos musicales del grupo. B. Jenkins consideraba el fluxus desde una única disciplina: la actividad fílmica (D. Kahn, “L’últim: Fluxus i la música”, cat. exp., p. 100). A. Huyssen situaba el fluxus como vanguardia intermedia y de posguerra en “ese crucial espacio fluido entre modernidad y posmodernidad” (A. Huyssen, “Retorn al futur: el context de Fluxus”, cat. exp., p. 140). El catálogo se cerraba con una recopilación de escritos y documentos de artistas fluxus con la inclusión de manifiestos y esquemas de G. Maciunas, carteles de B. Vautier y textos de D. Higgins, entre otros.

In the Spirit of Fluxus en las diferentes ciudades en las que fue mostrada, entre ellas Barcelona, fue objeto de una gran atención por parte de los medios de comunicación que vieron en la exposición la asunción definitiva del fenómeno Fluxus dentro del orden museístico.

Cronología

1962: *Fluxus Internationale Festpiele Neuster Musik*, Städtisches Museum, Wiesbaden, 1-23 septiembre (G. Maciunas); *Parallele Ausführungen Neuster Musik*, Amsterdam, octubre; *Fluxus Fluxorum. Musik og anti-musik det instrumentale teater*, Iglesia Nikolai y teatro Allé Scenen, Copenhagen, 23-28 noviembre; *Festum Fluxorum. Poesie, Musique et Antimusique Evènementielle et Concrete*, American Student Center, París, 3-8 diciembre; *Festival of Misfits*, Gallery One / Institute of Contemporary Art, Londres, 23 octubre-8 noviembre (D. Spoerri). **1963:** *Festum Fluxorum Fluxus. Musik and Antimusik das Instrumentale Theater*, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, 2-3 febrero (J. Beuys); *Festival Mondial Fluxus Art Total*, Hotel Scribe y otros lugares de la ciudad de Niza, 25 julio-3 agosto (B. Vautier y G. Maciunas). **1964:** *Fluxus, Réalité* (concierto), Théâtre de l'Artistique, Niza, 24 enero; *Festival Fluxus* (12 conciertos), Fluxhall/Fluxshop, 359 Canal Street, Nueva York, abril-mayo (G. Maciunas); *Première Festival de la Libre Expression*, Centre culturel américain, París, 25-30 mayo (J. J. Lebel). **1965:** *2º Festival de la Libre Expression*, Centre culturel américain, París, 17-25 mayo (J. J. Lebel). **1967:** *Fluxus / Art Total* (concierto), Galleria d'Arte Moderna, Turín, 26-28 abril (B. Vautier y U. Nespolo); *La Cédille qui sourit*, Galerie Jacqueline Ranson, París. **1970:** *Happening & Fluxus*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 6 octubre 1970-6 enero 1971 (H. Sohm y H. Szeemann). **1972:** •• *Fluxus Year and Flux-Shoe*, Universidad de Exeter, Exeter (D. Mayor). **1974:** *Fluxus/ éléments d'information*, Arc 2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París (Ch. Deyfrus). **1979:** *Fluxus-Fluxus International & Co*, Ville de Liège, Lieja. *Itinerancia:* Galerie d'art contemporain des musées de Nice, Niza, 5 julio-23 septiembre; Musée Rath, Ginebra, 6 marzo-20 abril (B. Vautier y G. di Maggio). **1981:** *Fluxus, etc.* Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills, MI. **1982:** *Young Fluxus*, Committee for

the Visual Arts and Artists Space, Nueva York (K. Friedman, F. Peter y E. Brown). **1983:** *Fluxus, etc. / Addenda I: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Nueva York (J. Hendricks); *Fluxus, etc. / Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Baxter Art Gallery, Pasadena, California, 28 septiembre-30 octubre (J. Hendricks); *1962-Wiesbaden Fluxus 1982: Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen*, Harlekin Art, Wiesbaden (R. Block). **1988:** *Fluxus. Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 17 noviembre 1988-10 marzo 1989 (C. Phillpot y J. Hendricks); *Fluxus: o del "principio d'indeterminazione"*, Studio Leonardi-Unimedia, Génova. **1989:** *Happenings & Fluxus*, Galerie 1900-2000, Galerie du Genie y Galerie de Poche, París (Ch. Dreyfus). **1990:** •• *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Ex Granai della Republica alle Zitelle (Giudecca), Bienal de Venecia, Venecia, 26 mayo-30 septiembre, (A. Bonito Oliva y G. di Maggio); *Fluxus S. P. Q. R.*, Adriano Parise, Verona; *Fluxus Subjektiv*, Galerie Krinzinger, Vienna. **1992:** *Fluxus Da Capo: 1962 Wiesbaden 1992*, Nassauischer Kunstverein, Kulturamt der Landeshauptstadt Wiesbaden (R. Block); *Fluxus Virus 1962-1992*, Galerie Schüppenhauer, Colonia. **1993:** •• *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 14 febrero-6 junio (E. Armstrong y J. Rothfuss). *Itinerancia:* Museum of Modern Art, Nueva York, 8 julio-10 octubre; Museum of Contemporary Art, Chicago, 13 noviembre-16 enero 1994; Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, Ohio, 18 febrero-17 abril 1994; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, 12 mayo-24 julio 1994; Santa Barbara Museum of Art, Santa Bárbara, California, 20 agosto-16 octubre 1994; *En l'esprit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 25 noviembre 1994-29 enero 1995. **1994:** *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 9 noviembre 1994-23 enero 1995 (J. de Loisy). **1996:** *ZAJ (1964-1995)*, Museo

Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23 enero-21 marzo (J. A. Sarmiento).

Bibliografía

- YOUNG, La Monte (ed.), *An Anthology*, Nueva York, La Monte Young y Jackson Mac Low, 1963.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964.
- HIGGINS, Dick, *Jefferson's Birthday/ Postface*, Nueva York, Something Else Press, 1964.
- JOHNSTON, Jill, "Fluxus, Fluxus", *Village Voice*, junio 1964, p. 7.
- BECKER, Jürgen y VOSTELL, Wolf, *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: eine dokumentation*, Reinbek, Rowohlt, 1965.
- HANSEN, Al, *A Primer of Happening & Time/Space Art*, Nueva York, Something Else Press, 1965.
- KULTERMANN, Udo, *Art & Life*, Nueva York, Praeger, 1971.
- MAYOR, David y EHRENBERG, Filipe (eds.), *Fluxshoe Add End A.*, Devon, (Inglaterra), Beau Geste Press, 1973.
- HENRI, Adrian, *Total Art: Environments, Happenings, and Performance*, Nueva York, Praeger, 1974.
- POINSOT, Jean-Marc, "Fluxus: un art de l'événement", *Art Press*, diciembre-enero 1975, nº 15, pp. 14-17.
- WICK, Reiner, *Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis: Happening, Fluxus, Aktionen* (Tesis), Colonia, Facultad de Filosofía, 1975.
- CAGE, John, *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles*, París, Belfond, 1976.
- MARTIN, Henry, *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, Milán, Multiple Edizioni, 1978.
- SCHILLING, Jürgen, *Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben?*, Lucerna y Frankfurt, J. C. Bucher, 1978.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance, Art: Live Art 1909 to the Present*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1979.
- CAVALIERE, B. , "Flux-Concert: The Kitchen, New York", *Flash Art*, junio-julio 1979, nºs 90-91, p. 49.

- RESTANY, Pierre, "Georges Maciunas: l'archiviste et le catalyseur d'une situation, celle des années 60", *Domus*, enero 1979, n° 590, pp. 51-54.
- RUHÉ, Harry, *Fluxus. The Most Radical and Experimental Art Movement of the Sixties*, Amsterdam, "A", 1979.
- AUSLANDER, Philip, *A History of Fluxus Performance*, Nueva York, Hunter College, The City University of New York, 1980.
- LEVE, Manfred, *Aktionen. Vernissagen. Persone die Rheinische Kunstszenen der 50er und 60er Jahre Eine Fotodokumentation*, Colonia, Rheinland-Verlag, 1982.
- MOORE, Barbara, "Maciunas: a Finger in Fluxus", *Artforum*, octubre 1982, vol. 21, n° 2, pp. 38-45.
- MOORE, Peter, "Fluxus Focus", *Artforum*, octubre 1982, vol. 21, n° 2, pp. 33-37.
- HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus etc. / The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*, Nueva York, Ink &, 1983.
- HERZOGENRATH, Wul, *Nam June Paik, Fluxus video*, Munich, Verlag Sike Schreiber, 1983.
- DREYFUS, Charles, "Fluxus", *Kanal Magazine*, noviembre 1984, n° 7, pp. 58-59.
- VOSTELL, Wolf, "Fluxus", *Opus International*, verano 1985, n° 98, pp. 10-17.
- MÜLLER, Maria, *Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966*, Essen, Verlag Die Blaue Eule, 1987.
- VAUTIER, Ben, *La Vérité de A à Z*, Toulouse, Arp, 1987.
- FRANK, Peter, "Fluxus is Dead! Long Live Fluxism", *Contemporanea*, septiembre-octubre 1988, vol. 1, n° 3, pp. 75-77.
- HENDRICKS, Jon, *Fluxus Codex*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1988.
- ALOCCO, Marcel y otros, *Fluxus à Nice*, Niza, Z'editions, 1989.
- ANDERSON, Simon, "Flux Hunting", *Performance Magazine*, verano 1989, n° 58, pp. 11-21.
- ALTSHULER, Bruce, "Fluxus redux", *Arts*, septiembre 1989, vol. 64, n° 1, pp. 66-70.
- JOHNSTON, Jill, "A Fluxus Funeral", *Art in America*, marzo 1989, vol. 77, n° 3, pp. 42-47.
- LIU, Catherine, "Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection", *Artforum*, mayo 1989, vol. 27, n° 9, pp. 34-35.
- FAUST, Gretchen, "Fluxus & Co", *Arts Magazine* marzo 1990, vol. 64, n° 7, p. 119.
- FRIEDMAN, Ken (ed.), *The Fluxus Performance Workbook*, Trondheim El Djarrida, 1990.
- DENSON, G. Roger, "Fluxus Closing In", *Art News*, enero 1991, n° 1, p. 157.
- HARRIS, Melissa, "Fluxus Closing In", *Artforum*, enero 1991, vol. 29, n° 5, pp. 128-129.
- WILLIAMS, Emmet, *My Life in Flux-and ViceVersa*, Stuttgart, Hansjörg/Mayer, 1991.
- ROSE, Matthew, "Fluxus Redux", *The Connoisseur*, enero 1992, n° 222, p. 94.
- SANDFORD, Mariellen R. (ed.), *Happenings and Other Acts*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995.
- AA.VV., *Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*, Stuttgart, Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen, 1995.

En plena vigencia del informalismo europeo, las renovadas experiencias de voluntad constructivista y geométrica encontraron un primer apoyo en la galerista parisiense Denise René, que en la temprana fecha de 1955 y en la muestra titulada *Le Mouvement* reunió a artistas de dos generaciones que de una u otra manera habían mostrado o mostraban interés por el concepto de movimiento en el arte: Marcel Duchamp, Alexander Calder, Egill Jacobsen, Victor Vasarely, Pol Bury, Jaacov Agam y Jesús Rafael Soto.

Este interés se fue desarrollando a lo largo de la segunda mitad de los años cincuenta dando lugar al arte que fue calificado de cinético, arte que no tardó en protagonizar exposiciones que a partir de 1960 se multiplicaron en distintas ciudades europeas y norteamericanas: *Kinetische Kunst* (Zurich y Londres, 1960); *Bewogen Beweging* (Amsterdam, Copenhague y Estocolmo, 1961), *Nove Tendencije 2* (Zagreb, 1963), *Movement* (Hannover Gallery, Londres, 1964), etc. Esta progresiva presencia del arte cinético en los circuitos expositivos culminó en 1964 con las muestra presentadas en Londres: *Kinetic Art*, en el Center for Advanced Creative Studies y *Art in Motion*, en el Royal College of Art, así como con la sección que la Documenta III de Kassel dedicó a la luz y al movimiento, *Licht und Bewegung*, la cual supuso el afianzamiento internacional del arte basado tanto en el movimiento real (arte cinético en sentido estricto) como en el virtual (arte óptico).

En 1964, en el escenario artístico neoyorquino también se hizo patente, a la vez que el fin de la hegemonía del Pop Art, la irrupción de una praxis artística relacionada con los fenómenos de la pura visualidad, la psicología gestáltica y la interactividad del color. William Seitz, en la muestra *The Responsive Eye* celebrada en el MOMA

(1965) delimitó el territorio del arte llamado óptico u Op Art, que a partir de los efectos fisiológicos de la visión creaba una ilusión de movimiento constante. Este interés por el movimiento virtual dio lugar a trabajos sobre distintos efectos y fenómenos ópticos: el efecto *moirée*, el efecto Rubin, el efecto de la curva de Gaussian, el fenómeno de la cascada, con capacidad de provocar una respuesta óptica, fisiológica y psicológica en el espectador, etc.

En aquel mismo año, las distintas modalidades óptico-cinéticas, que se convirtieron en el nuevo estilo “a la page” tanto en el campo de las artes plásticas como en el de la moda, protagonizaron otra importante exposición en Buffalo, *Kinetic and Optical Art Today*, en la que estuvieron presentes los móviles, es decir, aquellas obras cuyo movimiento era producido por fuerzas naturales como el viento y las máquinas con movimiento programable bien a través de motores eléctricos o mediante fuerzas electromagnéticas, dándose, sin embargo, especial relevancia a las obras en las que el movimiento era producto de los efectos de la luz.



93. Nicolas Schöffer, Lux II (Luz II), 1957-1965.

A partir de entonces, el luminismo, fuese el de las obras luminotécnicas o el de las luminodinámicas, como los *musiscopios* y los *teleluminoscopios* de Nicolas Schöffer, fue objeto de tratamiento específico en diversas exposiciones: *KunstLichtKunst* (Eindhoven, 1966), *Sound Light Silence: Art That Performs* (Kansas City, 1966), *Focus on Light* (Trenton, 1967), *Lumière et Mouvement* (París, 1967), *Light-Motion-Space* (Minneapolis, 1967) y *Light: Object and Image* (Nueva York, 1968).

George Rickey, en uno de los primeros estudios históricos sobre las tendencias ópticas y cinéticas, *Constructivism. Origins and Evolution*, (Nueva York, 1967), constató que éstas, fuesen fruto consciente o inconscientemente de la identificación con los principios del constructivismo, debían explicarse como contestación a los estilos expresionistas que habían estado en boga en los años cincuenta y al arte informal que a principios de los años sesenta dominaba el panorama internacional.

Las exposiciones

Le Mouvement

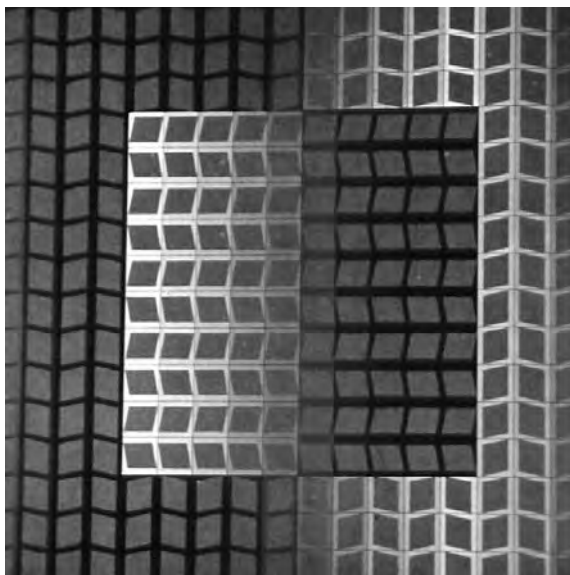
1955 (abril).
Galerie Denise René, París.

Organización: Denise René
Artistas: Iacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Egill Jacobsen, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely, Victor Vasarely.

El término cinético se incorporó al léxico artístico a raíz de la exposición *Le Mouvement* organizada por la galería Denise René de París (1955), primera manifestación colectiva y primer manifiesto *de facto* de la tendencia cinética. Además de Marcel Duchamp, convocado en calidad de precursor del movimiento por su *Desnudo bajando la escalera* y por sus discos rotatorios (*Rotorrelieves*), los artistas seleccionados presentaron obras que investigaban el movimiento real superando de esta manera el constructivismo estático enraizado en Piet Mon-

drian. En *Le Mouvement*, I. Agam mostró pinturas transformables, constituidas por un tablero agujereado en el que introducía clavijas que el espectador podía cambiar y mover libremente, creando así nuevas imágenes. P. Bury presentó sus *Plans mobiles o Multiplans*, móviles de formas geométricas simples (cilindros, cubos, bolas de acero o cobre pulido), accionados por motores eléctricos disimulados en los zócalos, que se movían con extrema lentitud. De A. Calder se mostraron nuevas versiones de sus *Stables*, formas figurativas inmóviles y de sus *Moviles*, obras con movimiento real producido por el aire ambiente. Jean Tinguely expuso sus primeras esculturas-relieve consistentes en estructuras geométricas accionadas por motores eléctricos.

El movimiento virtual dominaba los relieves de J. R. Soto basados en la repetición de elementos geométricos (varillas blancas verticales y paralelas) sobre fondos monocromos, y muy especialmente las obras del húngaro Victor Vasarely que desde 1944 exponía en la galería Denise René en París. En *Le Mouvement*, V. Vasarely presentó dos composiciones con planos transparentes escalonados en profundidad que determinaban variaciones superficiales y cuyo movimiento era sugerido por la ilusión óptica que producían las formas cromáticas pintadas en ellos. Con motivo de esta exposición, V. Vasarely publicó el *Manifiesto Amarillo* en el que abogaba por una plástica bi, tri y multidimen-



94. Victor Vasarely, Zett-Kek, 1966.

95. Iacov Agam, Métamorphose (Metamorphosis), 1957.

sional, apta para reflexionar sobre los conceptos de recreación, manipulación y expansión y dar así una verdadera alternativa a la “pintura de caballete”.

La crítica de la época acogió favorablemente este tipo de obras, valorando especialmente la convergencia de la creación artística con la investigación científica. Así, Louis-Paul Favre (“Le Mouvement”, *Combat*, 18 mayo 1955) aplaudió la incorporación del movimiento en las artes visuales, puesto que ello significaba que el artista, el hombre creador iba abandonado su carácter de mago o de demiurgo y se adentraba en la senda de la jerarquía de lo científico: “Ahora se impone ir más allá de nuestras costumbres, es hora de superar nuestros gestos habituales en favor de la magia del movimiento”.

En abril de 1976 la galería Denise René que en 1964 había presentado *Mouvement 2*, conmemoró el 20 aniversario de *Le Mouvement*, en la muestra *Le Mouvement: Paris avril 1955*, en la que estuvieron presentes obras de los mismos artistas que habían configurado la muestra de 1955: I. Agam, P. Bury, A. Calder, M. Duchamp, E. Jacobsen, J. R. Soto, J. Tinguely y V. Vasarely.

Las actividades llevadas a cabo por la galería Denise René a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta fueron conmemoradas y analizadas en profundidad en la exposición *Carte blanche à Denise René. Aventure géométrique et cinétique* celebrada en el Paris

Art Center (1984). En la muestra, que presentó una recreación de *Structures-L'art abstrait constructif des pionniers à nos jours* (1961), se puso especial énfasis en las actividades desarrolladas en torno al *Groupe de recherche d'art visuel*, creado en 1960.

Groupe de recherche d'art visuel

1961.

Galerie Denise René, París.

Organización: Denise René

Artistas: Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yraval (Jean Pierre Vasarely).

Desde su constitución en París en 1960, el *Groupe de recherche d'art visuel* (GRAV), partiendo de las ideas de V. Vasarely, pero asumidas en un trabajo en equipo, aglutinó las propuestas más comprometidas del arte cinético. En 1961 el grupo se presentó por primera vez en público en la galería Denise René, coincidiendo con la publicación de la que iba a ser la primera de una larga serie de reflexiones teóricas (*Assez de mystifications*, 1961) sobre un arte que defendía el abandono de las nociones tradicionales de pintura y escultura en aras de un nuevo tipo de objetos cercanos al *environnement*. En la exposición, los integrantes del grupo: Julio Le Parc, Horacio García-Rossi, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein e Yraval, mostraron obras limítrofes entre el movimiento real y el virtual, potenciadoras de lo múltiple y programable que en último término buscaban cuestionar y transgredir las relaciones habituales entre el arte, el artista y la sociedad.

En 1962, la galería Denise René editó un folleto en el que se resumían las ideas básicas que habían inspirado y guiado al *Groupe de recherche d'art visuel*: “Transformar las relaciones convencionales artista-sociedad basadas en la idea del artista único y aislado, y reducir la actividad artística a una simple actividad del hombre; eliminar la categoría de obra de arte; crear obras multiplicables; buscar nuevas categorías de realización más allá del cuadro y de la escultura; liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de apreciación producidas por el esteticismo tradicional; trans-



96. Jean Tinguely, *Cyclograveur* en la exposición *Le Mouvement dans l'art en el Moderna Museet de Estocolmo*, mayo-septiembre 1961.

formar la relación obra-ojo, eliminando los valores intrínsecos de la forma estable y reconocible [...] para desplazar la función del ojo [...] hacia una nueva situación visual basada en el campo de la visión periférica y la inestabilidad”.

Entre 1961 y 1968, año éste último de su disolución, el GRAV participó en numerosas exposiciones centradas en la cuestión del movimiento y la luz, entre ellas *Labyrinthe III: Groupe de recherche d'art visuel- Paris* (1965) que supuso su irrupción en el panorama artístico neoyorquino.

Bewogen Beweging

1961 (10 marzo-17 abril).
Stedelijk Museum, Amsterdam.

Organización: K. G. Pontus Hulten, William Sandberg, Daniel Spoerri y Jean Tinguely.
Artistas: Iacov Agam, Pol Bury, Carlos Cruz-Díez, Marcel Duchamp, Egill Jacobsen, Julio Le Parc, Heinz Mack, François Morellet, Otto Piene, Jesús Rafael Soto, Daniel Spoerri, Takis, Jean Tinguely, Luis Tomasello, Victor Vasarely, grupo N, grupo T, entre otros.

En 1961, las corrientes constructivistas protagonizaron dos destacadas exposiciones internacionales: *Nove Tendencije*, presentada en la Galería Suvremene Umjetnosti de Zagreb y *Bewogen Beweging*, exposición itinerante que tras su inauguración en Amsterdam se presentó en Estocolmo (Moderna Museet) y en Copenhague (Louisiana Museum).

Bewogen Beweging, comisariada por un equipo coordinado por Pontus Hulten reunió los siete artistas que participaron en *Le Mouvement* (I. Agam, P. Bury, M. Duchamp, E. Jacobsen, J. R. Soto, J. Tinguely y V. Vasarely) además de J. Le Parc y F. Morellet, miembros del GRAV, y L. Tomasello y C. Cruz Díez. También se incluyó el trabajo colectivo de diversos grupos que trabajaban en el campo de lo cinético: el grupo N y el grupo T.

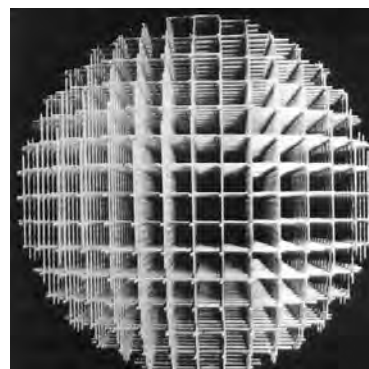
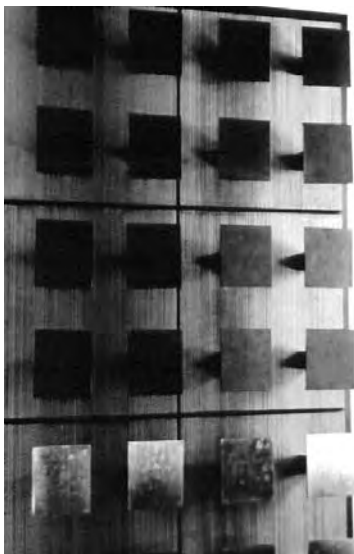
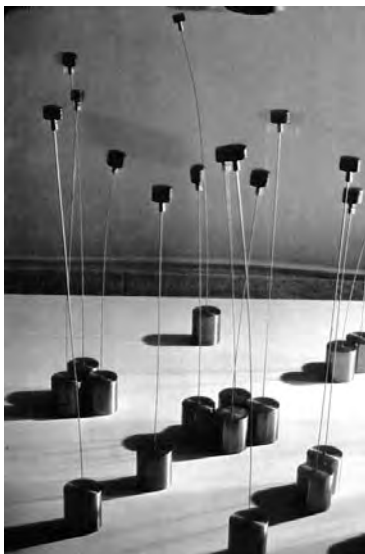
El grupo N (Enne) de Padua estaba integrado, entre otros, por Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Lando y Manfredo Massironi, artistas que se autoconsideraban diseñadores experimentales y de-

fensores de un trabajo en el que investigación e ideología tenían que estar indisolublemente unidos. Entre las obras del grupo N presentes en *Bewogen Beweging* destacaron piezas realizadas con plásticos y metales accionadas por motores en las que el espacio circundante, gracias a los rayos de luz de colores cambiantes que lo invadía, era un elemento decisivo para establecer las relaciones obra-espectador. Por su parte, el grupo T de Milán presentó un conjunto de relieves relacionados con lo óptico a partir de la teoría de la Gestalt.

La crítica centró, sin embargo, su atención en la sección monográfica integrada por 28 esculturas de J. Tinguely, y sobre todo en el *Étude n. 2 pour une fin du monde*, una máquina autodestructiva de carácter irónico concebida con todo tipo de materiales: hierros, ruedas de bicicleta, etc. También despertaron interés, aparte de las *Télé lumières* de Takis, artista griego escasamente vinculado al cinetismo, las obras del joven D. Spoerri. Gran amigo de J. Tinguely, coorganizador con éste de la muestra del Stedelijk y fundador en 1959 de la Société MAT (*Multiplication d'Art Transformable*) para la edición de obras cinéticas a precios asequibles, D. Spoerri concebía la idea de fijar sobre un soporte “situaciones de objetos” según el azar, disposiciones que dos años más tarde darían lugar a los *Tableau-Pièges*. Más desapercibida pasó la serie de *Multiplans* de P. Bury, obras dotadas de un movimiento extremadamente lento, lo que hacía que lo dinámico se convirtiera visualmente en estático, y los cuadros-trampa, de F. Morellet, particiones aleatorias de cuadrados negros y blancos sobre superficies cuadradas según las cifras pares e impares del número “pi”.

La exposición de Amsterdam, que después se exhibió en Estocolmo y en Copenhague, marcó el inicio de un reconocimiento generalizado de las tendencias cinéticas y ópticas que culminaría en 1964 en la sección *Licht und Bewegung* de la Documenta III de Kassel y dos años después en la XXXIII Bienal de Venecia, que concedió el Gran Premio de Pintura a Julio Le Parc.

En esta línea de reconocimientos, la Kunsthalle de Berna inauguró el 3 de junio de 1965 una exhaustiva exposición agrupando las diversas manifestaciones del arte del movimiento y de la luz. En *Licht und Bewegung*, *Kinetische Kunst* estuvieron presentes casi todos los artistas europeos, así como diversos grupos, entre ellos el GRAV, el grupo Zéro y el Equipo 57, que en aquellos años trabajaban en torno al cinetismo. La muestra posteriormente fue presentada en Bruselas, Baden-Baden, Düsseldorf y París.



97. Takis, Champs magnétiques (*Campos magnéticos*), 1969.

98. Jesús Rafael Soto, Vibración, 1965.

99. François Morellet, Sphère-trame (*Esfera-trama*), 1962.

The Responsive Eye

1965 (febrero).

The Museum of Modern Art, Nueva York.

Organización: William C. Seitz.

Artistas: Isaac Agam, Joseph Albers, Max Bill, Enrico Castellani, Carlos Cruz-Díez, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Kenneth Noland, Larry Poons, Ad Reinhardt, Bridget Riley, Jesús Rafael Soto, Frank Stella, Luis Tomasello, Victor Vasarely, entre otros.

En 1962, William C. Seitz, conservador del Museum of Modern Art de Nueva York, empezó a preparar la que iba a convertirse en la más ambiciosa muestra internacional del conjunto de corrientes abstractas y constructivistas europeas y norteamericanas pertenecientes al ámbito de lo cinético y de lo óptico.

La exposición del MOMA y las muestras más modestas como *Color Dynamism. Ten and Now* (East Hampton Gallery), *Vibrations Eleven* (Marta Jackson Gallery), *Impact* (Green Gallery), *Abstract Trompe L'Oeil: Five Painters Who Lead and Mislead the Eye* (Sidney Janis), que la habían precedido en las primeras semanas de 1965 supusieron el fin de la hegemonía pop “ayer aún el último grito –según el magazine *New York*– que ya se había convertido en un viejo juego”.

Con el fin de poner frente a frente las aportaciones europeas y las norteamericanas, además de analizar su reacción ante los estilos gestuales y tachistas precedentes, W. C. Seitz, estructuró la exposición en seis secciones: 1) la imagen color (*The Color Image*) con los representantes de la abstracción *post-painterly* Ellsworth Kelly, Morris Louis y Kenneth Noland; 2) la pintura invisible (*Invisible Painting*) con Ad Reinhardt; 3) las pinturas ópticas (*Optical Paintings*) con Anuszkiewicz y Larry Poons; 4) las pinturas en blanco y negro (*Black and White*) con V. Vasarely y B. Riley; 5) el pattern moiré (*Moiré Pattern*), con Michael Kidner; y 6) los relieves y construcciones (*Reliefs and Constructions*) con J. Le Parc, entre otros.

En el texto del catálogo, W. C. Seitz distanció el trabajo de los escultores, es decir, las construcciones cinéticas resueltas a base de elementos recortados (en madera, plástico o metal) y reducidos a lo esencial, evitando las libres modulaciones de formas y tonos, del de los pintores op que desde una concepción más precisa del arte utilizaban puntos, bandas y líneas repartidas con escasas variaciones por toda la superficie del cuadro como si éste se tratase de un diagrama científico. De todos modos, el propio W. C. Seitz matizó que esta diferenciación era mucho más evidente entre los artistas europeos, interesados en la ciencia y en la tecnología, que en los americanos, volcados en preocupaciones más de tipo cromático y compositivo:

“Los artistas europeos –escribió W. C. Seitz– en lugar de crear una obra de arte única y subjetiva, se esfuerzan en realizar [...] un arte que es una afirmación del mundo tecnológico moderno”.

La respuesta de la crítica neoyorquina ante la exposición del MOMA fue diversa y en todos los casos contundente y enérgica en su apoyo o rechazo a las obras. Por una parte los críticos de la prensa no especializada como *New York Times*, *New York Herald Tribune* y *Life* mostraron desde un primer momento no sólo su acuerdo sino una gran fascinación por la muestra, vislumbrando en ella una “sana reacción contra el culto de la personalidad propia del expresionismo abstracto y una renovación del interés por las disciplinas científicas”. Para los defensores de las nuevas corrientes, al dar éstas prioridad a la percepción, a la experiencia visual y a los procesos de la visión, incluyendo la fisiología, liberaban al arte de la psicología y de la autobiografía.

La mayoría de críticos de revistas especializadas, entre ellos Thomas B. Hess, de *Art News* y Rosalind Krauss y Lucy Lippard de *Art International*, fueron, por el contrario, implacables, en su crítica contra la nueva moda y la cuestionaron desde diversas perspectivas. Para L. Lippard (“New York Letter”, *Art International*, marzo 1965, p. 50) la estimulación del ojo no era sino una agresión estúpida: “El Op Art –escribió– se apoya en una consideración específicamente técnica de las teorías del color y de la forma, en un contexto de abstracción geométrica o *hard edge*, lo que da lugar a superficies respetablemente ostentosas, pero nada más T. B. Hess atacó la orientación visual del Op Art, y manifestó su incredulidad ante las referencias de éste a la tecnología y su desconfianza hacia su supuesta conciencia sociopolítica, afirmando que, en cualquier caso, un arte que se creyera portador de mensaje social no hacía sino traicionar el verdadero arte superior. Pero tampoco era este el caso, puesto que si el artista op gozaba de tanta aceptación por parte de la sociedad, si dialogaba tan estrechamente con el público y atraía a las masas, era por su conformismo social y por poner la tecnología al servicio de las masas, cediendo así a las presiones de la sociedad y de las modas (T. B. Hess, “You Can Hang It in the Hall”, *Art News*, abril 1965, pp. 42-43 y 49-50).

Barbara Rose llegó, si cabe, más lejos en sus críticas al Op Art tachándolo de “kitsch [...] pobre en contenidos y rico en técnica, arte decorativo que quiere provocar el coqueteo para así despertar al público hastiado

de los museos” (“Beyond Vertigo: Optical art at the Modern”, *Artforum*, abril, 1965, p. 31). Para los seguidores de las ideas formalistas de C. Greenberg, resultaba desconcertante y exasperante el hecho de mezclar en un mismo saco el trabajo de los pintores *post-painterly* americanos con los op europeos practicantes de una pintura apoyada en un contraste de valores blanco y negro conformador de un especie de *trompe l’oeil* táctil, que la convertía en un arte académico y caduco. A los ojos de los seguidores de C. Greenberg, el único y verdadero arte óptico era el del *color-field*, aquél que exploraba y precisaba un modo de visión cuyos precursores habían sido J. Pollock y B. Newman.

Aparte del hecho de que el Op Art fuera denostado por un cierto sector de la crítica de arte neoyorquina que lo llegó a considerar provinciano y menor, en Europa la tendencia óptico-cinética, como se ha mencionado con anterioridad, tuvo un indudable reconocimiento en la Bienal de Venecia de 1966 al ser otorgado su Gran Premio de Pintura a J. Le Parc, y no a H. Frankenthaler, E. Kelly, R. Lichtenstein o J. Olitski que exponían en el pabellón norteamericano.

Directions in Kinetic Sculpture

1966 (18 marzo - 1 mayo).

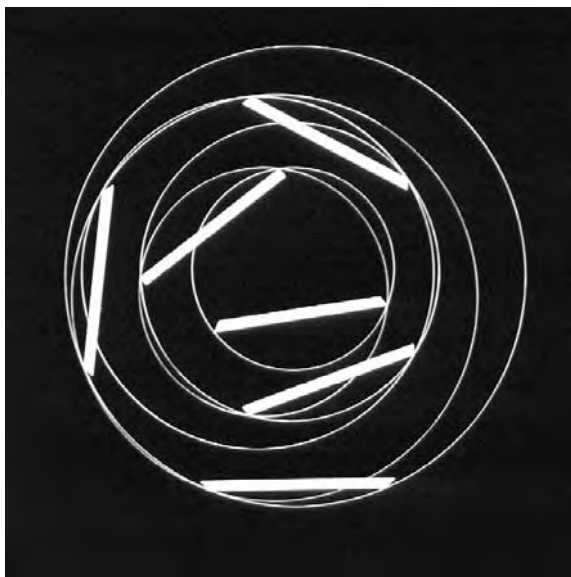
University Art Museum, Berkeley, University of California.

Organización: Peter Selz.

Artistas: Fletcher Benton, Davide Boriani, Robert Breer, Pol Bury, Gianni Colombo, Gerhard von Graevenitz, Hans Haacke, Harry Kramer, Len Lye, Heinz Mack, Charles Mattox, George Rickey, Takis, Jean Tinguely.

Itinerancia: Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara (5 junio-10 julio 1966).

En *Directions in Kinetic Sculpture* Peter Selz congregó a catorce artistas norteamericanos y europeos, algunos de ellos de renombre, como Pol Bury, Takis y Jean Tinguely, otros, como Fletcher Benton, Davide Boriani, Robert Breer, Gianni Colombo, Gerhard von Graevenitz, Hans Haacke, Harry Kramer, Len Lye y Heinz Mack relativamente desconocidos, además del escultor George Rickey, autor del texto del catálogo, en el que



100. Max Bill, *Desarrollo de un triángulo equilátero en un octógono regular: variación 5 y variación 13*

trazó un recorrido histórico del arte cinético, desde sus orígenes hasta su consolidación como movimiento internacional.

La exposición de Berkeley se ciñó exclusivamente a las manifestaciones de arte cinético, aquellas en las que el artista se valía del movimiento sin renunciar al espacio y al tiempo, a veces con la ayuda del espectador que era invitado a mover el objeto en cuestión alterándose así la relación objeto-espectador, a veces con la ayuda de la ciencia, aunque de manera distinta a como lo hacían físicos y matemáticos: “Los motores eléctricos se pueden utilizar –escribió G. Rickey– para abrir mundos escondidos utilizando métodos increíbles, no mecánicos, que es una cosa muy distinta de un movimiento motorizado utilizado únicamente como intensificador, lo cual puede resultar muy aburrido”.

En su estudio sobre el cinetismo, G. Rickey agrupó a J. Tinguely, H. Kramer y R. Breer en una misma línea de trabajo: “Los tres componen un mundo figurativo subjetivo con imágenes asociativas que provienen del mundo humano, a pesar de que utilizan formas abstractas”. De J. Tinguely, afirmó: “Puede ser adorado, es un mecánico muy activo con un repertorio limitado que se adapta muy bien a sus obje-

tivos, que no son la forma ni tan siquiera el movimiento en sí mismo. Lo importante es el objeto que pone en movimiento en un todo intrínseco [...] J. Tinguely lleva al espectador dentro del teatro porque es el propio J. Tinguely el que se expone en el escenario”.

Los demás artistas –según G. Rickey– se distanciaban de los tres mencionados por el hecho de que eran no objetivos: “Hacen objetos en los que siempre domina alguna manifestación que proviene de la naturaleza: el magnetismo, el fluir del agua o las leyes de la casualidad [...], se esconden y dejan que la naturaleza hable por ellos. Sus obras presentan más que explicar, y contrariamente a las obras de A. Calder o H. Kramer, todo parece ordenado, preciso, preconcebido, cuando explotan las posibilidades de la naturaleza [...] expresan también de una manera muy cautelosa la casualidad”.

Esta casualidad explicaba algunos de los trabajos incluidos en la exposición. Las esculturas impulsadas por motor de G. von Graevenitz, D. Boriani, G. Colombo y P. Bury, que, en contraste con las de J. Tinguely, presentaban, al decir de Rickey, “impulsos desprogramados y casualidades programadas. Para H. Haacke el agua y el viento son azarosos por naturaleza. El uso de elementos idénticos de manera repetitiva por parte de G. von Graevenitz enfatiza el papel de la casualidad, que da con elementos idénticos una identidad visual a cada movimiento en el tiempo, de la misma manera que una página de un libro [...] es diferente de la siguiente[...] La casualidad -sigue comentando G. Rickey- no es la única sustancia de la que está hecho el arte. A menudo aparece con otros ingredientes. Takis y D. Boriani, por ejemplo, en sus trabajos magnéticos utilizan una fuerza oculta de la naturaleza suficientemente fuerte para contradecir nuestra experiencia común de la realidad”.

Otras propuestas quedaban más alejadas de la casualidad. Los objetos tridimensionales de H. Mack, con efectos de superficie en los que se servía de una oscilación pendular entre el movimiento y la luz, partían de la luz natural y de las leyes de refracción, reflexión y sus distintas variaciones, así como de la contradicción creada entre espejos y lentes. La obra de P. Bury con sus movimientos lentos contrastaba con la de L. Lye, que llenaba el aire con el *contrapposto* más violento, aunque las dos, en su conjunto, representasen los límites físicos del movimiento. El alemán H. Haacke presentó una especie de fuente cuya fun-

ción era utilizar el agua para dibujar en el interior de espacios cerrados. Según G. Rickey en las obras de éste último no se trataba solamente de aislar la acción del exterior. En ellas “era necesaria la presencia de las paredes para hacer la acción desde dentro, pero para que ésta se pueda llevar a cabo es obligado que las paredes sean transparentes”.

A modo de conclusión, G. Rickey formuló la siguiente reflexión: “Normalmente se dice que las ten-

dencias del constructivismo, del arte óptico o cinético y la pintura geométrica *hard edge* son únicamente experimento y método, y eliminan la personalidad creativa del artista por el hecho de que descansan en las ciencias o en las matemáticas. De todas maneras, sería muy difícil encontrar una evidencia más fuerte de la personalidad distintiva de los artistas que no fuese ésta. La naturaleza se convierte en un aliado del artista y no en un sustituto”.

Cronología

1955: •• *Le Mouvement*, Galerie Denise René, París, abril. **1960:** *Miriorama*, Galeria Pater, Milán; *Motus*, Salon Azimuth, Milán; *Kinetische Kunst*, Kunstgewerbe Museum, Zurich, mayo. **1961:** *Nove Tendencije*, Galeria Suvremene Umjetnosti, Zagreb. •• *Groupe de recherche d'art visuel*, Galerie Denise René, París; •• *Bewogen Beweging*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 10 marzo-17 abril (K. G. Pontus Hultén); *Structures. L'art abstrait constructif des pionniers à nos jours*, Galerie Denise René, París, diciembre 1961-febrero 1962 (M. Seuphor). **1962:** *Tentoonstelling Nul*, Stedelijk Museum, Amsterdam, febrero (W. Sandberg). **1963:** *Nove Tendencije 2*, Galeria Suvremene Umjetnosti, Zagreb. **1964:** *Movement*, Hannover Gallery, Londres; *Bewegung*, Gimpel-Hanover Gallery, Zurich; *Kinetic Art*, Center for Advanced Creative Studies, Londres; *Art in Motion*, Royal College of Art, Londres; *Nouvelles tendances: propositions visuelles du mouvement international*, Musée des Arts Décoratifs, París, abril-mayo (M. Faré); *Mouvement 2*, Galerie Denise René, París, 15 diciembre 1964-28 febrero 1965 (J. Cassou). **1965:** •• *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, Nueva York, febrero (W. C. Seitz); *Labyrinthe III: Groupe de recherche d'art visuel-París*, The Contemporaries, Nueva York, 27 febrero-30 marzo; *Art and Movement*, Royal Scottish Academy, Edimburgo; *Kinetik und Objekt*, Staatsgalerie, Stuttgart; *Licht und Bewegung*, *Kinetische Kunst*, Kunsthalle, Berna, 3 junio-5 septiembre; *Perpetuum*

Mobile, Galeria L'Obelisco, Roma; *Zero, Nineteen Hundred and Sixty Five (Nul, negentienhonderd Vijfen zestig)*, Stedelijk Museum, Amsterdam (W. Sandberg), *Kinetic and Optical Art Today*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (G. Smith). **1966:** •• *Directions in Kinetic Sculpture*, University Art Museum, Berkeley. Universidad de California, 18 marzo-1 mayo (P. Selz); *KunstLichtKunst*, Stedelijk Museum, Eindhoven, 25 septiembre-4 diciembre (F. Popper); *Sound Light Silence: Art That Performs*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (R. T. Coe). **1967:** *Focus on Light*, New Jersey State Museum, Trenton (L. Lippard); *Lumière et Mouvement*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París (F. Popper); *Light-Motion-Space*, Walker Art Center, Minneapolis. **1968:** *Light: Object and Image*, Whitney Museum of American Art, Nueva York (R. Doty); *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, Nueva York, 25 noviembre 1968-9 febrero 1969; University of St. Thomas, Houston, 25 marzo-18 mayo; San Francisco Museum of Art, 23 junio-24 agosto 1969 (K. G. Pontus Hultén). **1970:** *Software*, Jewish Museum, Nueva York (J. Burnham y T. H. Nelson). **1976:** *Le Mouvement: Paris avril 1955*, Galerie Denise René, abril. **1977:** *Aspects historiques du constructivisme et de l'art concret*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 3 junio-28 agosto (D. Marchesseau y G. Fabre). **1983:** *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Palazzo Reale, Milán, 4 noviembre 1983-24 febrero 1984 (L. Ver-

gine); *Electra, l'électricité et l'électronique dans l'art du xx siècle*, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, París, 10 diciembre 1983-5 febrero 1984 (F. Popper). **1984:** *Carte blanche à Denise René. Aventure géométrique et cinétique*, Paris Art Center, París, 16 mayo-28 julio (A. Glibota).

Bibliografía

- ASHBY, W. Rose, *An Introduction to Cybernetics*, Londres, Methuen University Paperbacks, 1956.
- PASK, Gordon, *An Approach to Cybernetics*, Londres, Hutchinson, 1961.
- McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.
- ALBERS, Josef, *Interaction of Color*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1963 (*La interacción del color*, Madrid, Alianza Forma, 1979).
- HALAS, John, “Kinetics and Automated Movement”, *Ark*, primavera 1964, n° 35, pp. 18-21.
- GREGORY, Albert, *Construction, Color and Moiré*, Nueva York, Wittenborn, 1965.
- KEPES, Gyorgy (ed.), *The Nature and Art of Motion*, Nueva York y Londres, Studio Vista, 1965.
- KRAUSS, Rosalind, “Afterthoughts on ‘Op’”, *Art International*, junio 1965, vol. IX, n° 6, pp. 75-76.
- ROSE, Barbara, “Beyond Vertigo: Optical Art at the Modern”, *Artforum*, abril 1965, vol. III, n° 8, pp. 30-33.

- TILLIM, Sidney, "Optical Art: Pending or Ending?", *Arts Magazine*, enero 1965, pp. 16-23.
- BANN, Stephen, GADNEY, Reg y POPPER, Frank, *Four Essays on Kinetic Art*, Londres, Motion Books, 1966.
- CARRAHER, Ronald, y THURSTON, Jacqueline, *Optical Illusions and the Visual Arts*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1966.
- GOLDIN, Amy, "A Note on Opticality", *Arts Magazine*, mayo-junio 1966, pp. 53-54.
- SELZ, Peter, *Directions in Kinetic Art*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- COMPTON, Michael, *Optical and Kinetic Art*, Londres, Tate Gallery, 1967.
- ELLUL, Jacques, *The Technological Society*, Nueva York, Alfred Knopf, 1967.
- LANGSNER, Jules, "Kinetics in Los Angeles", *Art in America*, mayo-junio 1967, vol. 55, n° 3, pp. 107-109.
- POPPER, Frank, *Naissance de l'art cinétique*, París, Gauthier-Villars, 1967.
- RICKEY, George, "Origins of Kinetic Art", *Studio International*, enero 1967, vol. 173, p. 67.
- SEITZ, William C., "The New Perceptual Art", *Vogue*, 15 febrero 1967, pp. 79-80, 142 y 143.
- SELZ, Peter, "The Berkeley Symposium on Kinetic Sculpture", parte 1, *Art and Artists*, febrero 1967, pp. 26-31; parte 2, marzo 1967, pp. 46-49.
- PIENE, Nan R., "Light Art", *Art in America*, mayo-junio 1967, vol. 55, n° 3, pp. 24-47.
- PIENE, Otto, "The Proliferation of the Sun: On Art, Fine Arts, Present Art, Kinetic Art, Light Art, Scale, Now and Then", *Arts Magazine*, verano 1967, pp. 24-31.
- RICKEY, George, *Constructivism*, Nueva York y Londres, Braziller y Studio Vista, 1967.
- BRETT, Guy, *Kinetic Art, the Language of Movement*, Londres, Studio Vista, 1968.
- BURNHAM, Jack, *Beyond Modern Sculpture*, Nueva York, George Braziller, 1968.
- HILL, Anthony, D. A. T. A. *Directions in Art, Theory and Aesthetics*, Londres, Faber, 1968.
- KIRBY, Michael, "The Experience of Kinesis", *Art News*, febrero 1968, vol. 67, n° 2, pp. 42-45 y 52-53.
- REICHARDT, Jasja, "Cybernetic Serendipity", *Studio International*, noviembre 1968, vol. 177, p. 220.
- SHARP, Willoughby, *Kineticism*, Nueva York, Kineticism Press, 1968.
- AA. VV., "GRAV", *Leonardo*, enero 1969, vol. 2, n° 1, pp. 99-100.
- PAROLA, René, *Optical Art*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1969.
- SCHÖFFER, Nicolas, *La Ville Cybernétique*, París, Tchou, 1969.
- SPIES, Werner, *Vasarely*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1969.
- STEIN, Joël, "Dissolution du GRAV", *Leonardo*, julio 1969, vol. 2, n° 3, pp. 295-296.
- BARRETT, Cyril, *Op Art*, Londres, Studio Vista, 1970.
- BIHALJI-MERIN, Oto, *La fin de l'Art à l'ère de la Science?*, Bruselas, La Connaissance, 1970.
- FOUCAULT, Michael, *The Order of Things*, Nueva York, Pantheon Books, 1970.
- HALAS, John y MANVELL, Roger, *Art in Movement: New Directions in Animation*, Nueva York, Hastings House, 1970.
- METZGER, Gustav, "Kinetics", *Art and Artists*, septiembre 1970, pp. 22-25.
- SCHÖFFER, Nicolas, *Le Nouvel esprit artistique*, París, Denoël, 1970.
- SLADE, Richard, *Geometrical Patterns*, Londres, Faber & Faber, 1970.
- VERGINE, Lea, "Les Groupes gestaltiques", *Opus International*, marzo 1970, n° 16, pp. 24-29.
- BARRETT, Cyril, *An Introduction to Optical Art*, Londres, Studio Vista, 1971.
- BURNHAM, Jack, *The Structure of Art*, Nueva York, George Braziller, 1971.
- TOVEY, John, *The Technique of Kinetic Art*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1971.
- BENTHALL, Jonathan, *Science and Technology in Art Today*, Londres, Thames and Hudson, 1972.
- KLUVER, Billy, MARTIN, Julie y ROSE, Barbara, *Pavillion by Experiments in Art and Technology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1972.
- BÉRTOLA, Elena de, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- DAVIS, Douglas, *Art and the Future*, Nueva York, Praeger, 1973.
- LANCASTER, John, *Introducing Op Art*, Nueva York, Watson-Guptill, 1973.
- DAVIS, Douglas, *Art and the Future*, Nueva York, Praeger, 1974.
- KRANZ, Stewart, *Science & Technology in the Arts: A Tour Through the Realm of Science / Art*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1974.
- MALINA, Frank J. (ed.), *Kinetic Art, Theory and Practice: Selections from the Journal Leonardo*, Nueva York, Dover, 1974.
- MUSSA, Italo, *Gruppo Enne*, Roma, Bulzoni, 1976.
- TUCHMAN, Maurice, *Art & Technology: A Report of the Art & Technology Program at the Los Angeles County Museum of Art 1967-71*, Nueva York, Viking, 1976.
- KALLARD, Thomas, *Laser Art & Optical Transforms*, Nueva York, Optosonic, 1979.
- XURIGUERA, Gérard "Le groupe de Recherches d'Art Visuel", en "Art Cinétique" (n° especial), *Cimaise*, enero-febrero-marzo 1983, n°s 162-163, pp. 93-97.
- VERGINE, Lea, *Arte Programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Milán, Gabriele Mazotta, 1984.
- TÜRR, K., *Op Art: Stil, Ornament ider Experiment ?*, Berlín, Gebr. Mann Studio, 1986.
- RÖTZER, Florian, "Technoimaginäres -Ende des Imaginären? I, *Kunstforum*, noviembre-diciembre 1988, n° 97, pp. 67-74.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- RÖTZER, Florian, "Technoimaginäres -Ende des Imaginären?" II, *Kunstforum*, enero-febrero 1989, n° 98, pp. 54-59.
- LOVEJOY, Margot, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, 1992.
- POPPER, Frank, *L'Art à l'âge de l'électronique*, París, Hazan, 1993.

Tras unos primeros intentos de renovación por parte de los grupos El Pórtico, Dau al Set y Escuela de Altamira, para el arte español los años cincuenta supusieron una apertura en el orden político y social, el inicio de la recuperación de la modernidad y un matizado cosmopolitismo que coincidió con la eclosión de dos movimientos ilustrativos de las distintas vías de la abstracción de la época, la informal y la constructiva. Si el *art autre* de Michel Tapié y el expresionismo abstracto norteamericano sirvieron de referente a la generación de informalistas de Barcelona y Madrid, el arte concreto, el constructivismo heredero de *Abstraction-Creation* y *Cercle et Carré* y el arte óptico y cinético fueron estímulo de otro sector de vanguardistas españoles cuya opción geométrico-constructivista se forjó entre Córdoba, ciudad en la que en los años 1953-54 entraron en contacto con Jorge de Oteiza que se encontraba allí realizando un mural bajo la dirección del arquitecto Rafael de la Hoz, y París.

Fue en torno a J. Oteiza que se constituyó en Córdoba el grupo Espacio (1954) casi con los mismos artistas –José Duarte, Juan Serrano, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Cuenca– que, desplazados a París, formaron en 1957 el Equipo 57. Si bien los aspectos de formación de este grupo restan algo oscuros, lo cierto es que a raíz de su primera exposición en el Café Le Rond Point de la capital francesa, los artistas mencionados firmaron un texto a modo de manifiesto, en el que partieron de algunos párrafos extraídos de la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* de J. Oteiza, lo que motivó la separación de Oteiza del proyecto inicial del equipo: “Se adelantaron sin consultarme –comentó en su momento J. Oteiza–, con un manifiesto incluyendo mi firma y textos míos; me indignó este compor-

tamiento precipitado y tonto, rompí con ellos, no volví a ver a los andaluces”. (Declaraciones de J. Oteiza a Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, 1978, p. 356). Lo cierto es que el magisterio por un lado de J. Oteiza y sus teorías sobre el espacio y, por otro, la información recibida en un París dominado por la idea constructiva, forjaron esta primera generación de artistas españoles interesados en una renovación del lenguaje plástico en relación al problema de la interactividad espacial y, a la vez, involucrados en cuestiones de orden ideológico y social.

El Equipo 57 nació para propiciar una obra colectiva, un trabajo en equipo lejos del individualismo y la subjetividad defendidos por el informalismo, un movimiento ideológicamente reaccionario, según la opinión de los miembros del Equipo; la nueva obra debía seguir los dictados de la razón, una razón compartida que hacía del arte no un capricho, un goce o un placer hedonista sino un medio de investigación. Lo que defendían pues los componentes del Equipo 57 era el arte como investigación científica, como teorema, como resultado de un método riguroso y consensuado en equipo. Una obra de arte no para minorías, no fruto de la especulación, sino asequible por su precio a una gran mayoría: 500 pesetas por un *gouache*, 3.000 por un lienzo, 11.000 por un mural y entre 4.000 y 6.000 pesetas por una escultura en piedra artificial.

Uno de los aspectos que más interesó al Equipo 57 fue la teoría de la interactividad del espacio plástico, entendiendo por interactividad la interpretación de la continuidad dinámica del espacio: “La dualidad forma/espacio es reducida a un ente único: el espaciocolor en bidimensión y el espaciomasa en tridimensión [...]. En la in-

teractividad son fundamentales: la unidad y la continuidad. Los elementos característicos de ambos son: las Zonas de Inflexión y las Zonas de Incidencia" (Equipo 57, *Manifiesto estético sobre la "Interactividad del espacio plástico"*, Sala Negra, Madrid, septiembre, 1957).

Si la teoría de la interactividad no dio todos los frutos que cabía esperar, mayor interés tuvieron los planteamientos sociales de la pintura que el Equipo 57 expuso de una manera pormenorizada en sus manifiestos: "El arte como un superproducto flota sin poder arraigarse en semilla fructífera de bienes comunes. Ante tal situación, no se trata de cambiar o renovar la forma, ni de mantener los conceptos tradicionales de arte y de artista, como se han conservado hasta hoy a través de un romanticismo más o menos velado, sino de renovar los conceptos que se tienen del arte y plantearse el problema desde su base, desjerarquizando las actividades artísticas y alcanzando para éstas su naturaleza de medios de investigación objetiva, creando su propia terminología y superando definitivamente el papel de vehículo de la expresividad del individuo para vincularse a la vida como un medio más de conocimiento y como un factor positivo para la evolución de la sociedad" (Equipo 57, "Idea y Plan", *Acento Cultural* n° 8, mayo-junio 1960).

Paralelamente a la actividad del Equipo 57 y coincidiendo con la consolidación internacional de las corrientes ópticas y cinéticas, una serie de figuras aisladas ayudaron a mantener viva la llama de lo constructivo y analítico en oposición a lo informal en el seno del arte español del momento. Entre ellas, el ya citado Jorge de Oteiza que trabajaba en sus series experimentales, fruto de la concreción de su Propósito Experimental y que en 1957 fue objeto de un importante reconocimiento internacional al recibir el Premio de Escultura en la IV Bienal de São Paulo; Eusebio Sempere que forjó su obra en el París de los años cincuenta, ciudad en la que en 1955 expuso sus *Relieves Lumínicos Móviles* en el salón de *Realités Nouvelles* y publicó el *Manifiesto sobre la luz artificial*, y Francisco Sobrino, residente desde 1959 en París, don-

de participó activamente en la fundación del *Groupe de Recherche d'Art Visuel*.

En este orden de cosas, un nuevo grupo de orientación constructivista, el grupo Parpalló en su primera exposición en Valencia (1956) puso de manifiesto la necesidad de aunar esfuerzos entre pintores, escultores, arquitectos y diseñadores, creadores en definitiva, que sintiesen la trascendencia del arte como enriquecimiento de la experiencia emocional. Los fundadores del grupo, los pintores Manolo Gil, "Monjalés" y Joaquín Michavila, y el escultor Andreu Alfaro, con las incorporaciones puntuales de Eusebio Sempere, Manuel H. Mompó, Albalat, el escultor Salvador Soria y el crítico Vicente Aguilera Cerni, plantearon no sólo la necesidad de reactivar la mortecina y desertizada vida artística y cultural valenciana, sino la de buscar un lenguaje acorde con la época, sin renunciar al pasado pero sin abdicar tampoco de un futuro todavía por conquistar.

Para ello, y aparte de participar en diversas exposiciones, expresaron sus ideas en dos publicaciones: la titulada *Parpalló* y la revista *Arte Vivo*. Con motivo de la segunda entrega de *Arte Vivo*, que coincidió con la celebración de su tercera exposición en el Salón Dorado del Palau de la Generalitat de Valencia, el grupo insistió en la necesidad de fomentar las relaciones entre la plástica, la arquitectura y el mundo de las ideas para contribuir así a la entereza del individuo disperso por las contradicciones de su entorno, aceptando los hechos configuradores del tiempo presente, desde la máquina a la nueva noción del espacio y del tiempo: "Creemos que es imposible partir hoy de principios meramente formalistas. O nos llenamos de contenido, cumpliendo una función social indeclinable, o renunciamos a nosotros mismos [...] Arquitectos, decoradores, pintores, escultores y escritores tenemos el deber de inquirir la esencia de una nueva integración de las artes, contribuyendo así a la posibilidad de una vida plena y armoniosa" ("Editorial", *Arte Vivo*, segunda entrega, Valencia, julio 1957).

Al grupo Parpalló se debió la iniciativa de la organización de la exposición *Arte Normativo Es-*



101. Jorge de Oteiza, *Desocupación de la esfera*, 1957.

pañol (Valencia, 1960) que no sólo contribuyó a la consolidación de las tendencias constructivistas autóctonas, sino que supuso la normalización de un nuevo término, el de *arte normativo*. Dicha muestra reunió, aparte de los trabajos del grupo, que dentro de un general eclecticismo se movían en una abstracción analítica, los del grupo Córdoba, los del Equipo 57 y los de dos personalidades independientes: Manuel Calvo y José María de Labra. Más que las obras en sí, lo más interesante fue el carácter programático de la muestra y los distintos posicionamientos teóricos a los que dio pie. En este orden de cosas, los críticos Antonio G. Pericás y Vicente Aguilera Cerni, acuñaron el concepto de arte normativo que, en las antípodas del arte informal, reclamaba para sí una larga herencia desde el movimiento *Arts and Crafts*, la *Deutscher Werkbund*, la Bauhaus, los CIAM, el constructivismo, el neoplasticismo, el concretismo, y que potenciaba el diseño como máximo creador del entorno del individuo que incluía el urbanismo, la arquitectura, la pintura y la escultura.

Según Antonio G. Pericás, había que primar el experimento y la construcción así como anular el viejo divorcio entre la ciencia del arte y la ética, entre la obra artística y el hombre (*"Arte Normativo"*, *Acento Cultural*, nº 8, Madrid, mayo-junio 1960). Más concreto en sus planteamientos, Vicente Aguilera Cerni, en el texto "Primera Pan-



102. Miembros de Equipo 57 en Troldehøj (Dinamarca).

carta para el Arte Normativo" (*Cuadernos de Arte y Pensamiento*, nº 4, Madrid, noviembre 1960) hablaba del normativismo como el nuevo signo de la época, un signo al que se adscribían desde el grupo R, el Equipo 57, el grupo Parpalló, el grupo Córdoba, el grupo Espacio, el grupo Funcionalista, Jorge de Oteiza, Néstor Basterrechea, Pablo Palazuelo, José M^a de Labra, Manuel Calvo y Martín Chirino, artistas que trabajaban primando el proceso sobre el resultado, la experimentación por encima de toda otra consideración, la "normatividad ética de los actos".

En esta línea de trabajo, en 1968 los pintores valencianos, Joaquín Michavila, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino y José M^a Yturralde se unieron en el grupo Antes del Arte con el fin de establecer una metodología científica y un arte de carácter objetivo. Tras una primera exposición en Valencia, en abril de 1968, el grupo fundacional, al que se unieron Tomás Marco, Eduardo Sanz y Jordi Teixidor, con motivo de su segunda muestra en la madrileña galería Eurocasa (*"Experiencias ópticas perceptivas estructurales"*) redactó un texto en el que se sentaban las bases de un normativismo defensor de un proyecto artístico relacionado con los análisis científicos y las leyes de la percepción visual.

La expresión "antes del arte" significaba prescindir de lo ya elaborado, neoconstructivismos y neogeometrismos incluidos, y situarse en la bús-

quedaba de problemas primarios. Según V. Aguilera Cerni “[había que] rastrear el camino que va de la ciencia al arte. ¿Es un largo camino? A veces lo es; en otras ocasiones, las distancias desaparecen. El único modo indiscutiblemente positivo de abordar la cuestión consiste en ilustrar con ejemplos los comportamientos, procesos, fenómenos, etc., que se hallan en la base misma de la fenomenología artística, pero limitando tales ejemplos a sus conexiones con la ciencia”. (Aguilera Cerni, “Antes del arte: una hipótesis metodológica”, Madrid, Galerías Arte Eurocasa, 1968, p. 2 y ss.).

Los miembros del grupo forjaron de esta manera su nueva gramática artística en contacto con la óptica, con las leyes de la Gestalt, con los problemas derivados de la percepción visual, pero en ningún caso bajo un punto de vista doctrinario o dogmático: “Se trata –afirmó V. Aguilera Cerni– de ofrecer ejemplos que permitan ilustrar ciertos comportamientos básicos, útiles en cuanto datos para comprender los fundamentos reales de la comunicación operada por las artes visuales o en cuya composición intervienen factores visivos tales como la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño industrial. El método consiste, sencillamente, en la presentación de algunos fenómenos o ejemplos, facilitando, en la medida de lo posible, el establecimiento de relaciones primarias, la búsqueda de fundamentos elementales ofreciendo variantes en ciertos casos”. Entre estos ejemplos V. Aguilera Cerni citaba concretamente tres: a) los relacionados con el funcionamiento de la visión, según variantes formales, cromáticas o combinadas (como la figura radial de McKay, y los efectos de profundidad y relieve); b) los relacionados con el comportamiento de la percepción, como las figuras imposibles (practicadas asiduamente por José M^a Yturralde); c) los relacionados con ejemplos de índole estructural, entendiendo por estructuras las cons-

trucciones de configuración simétrica, para que de este modo el público pudiera tomar conciencia de sus propias percepciones y reacciones.

En este ambiente creativo, en 1968 se formó en Barcelona el grupo MENTE (Muestra española de nuevas tendencias estéticas) con el objetivo de integrar las distintas artes y establecer un diálogo entre el arte y la cotidianeidad, haciendo del arte una trasposición estética del mundo contemporáneo. Entre 1968 y 1970 se llevaron a término cuatro muestras del grupo en las ciudades de Barcelona (MENTE 1), Rotterdam (MENTE 2), Santa Cruz de Tenerife (MENTE 3) y Bilbao (MENTE 4).

Daniel Giralt-Miracle, en el catálogo de la muestra de Rotterdam presentaba MENTE como una agrupación de todos aquellos artistas que, por el interés de su obra o por el valor de sus investigaciones, merecían entrar en contacto con el público y pedirle su participación. Entre la abultada nómina de artistas y grupos participantes en las distintas convocatorias de MENTE destacaron José Luis Alexanco, Elena Asins, José Duarte, Equipo 57, Luis Lugán, Jordi Pericot, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, José M^a Yturralde, los arquitectos Ricardo Bofill, Antonio Fernández Alba, y los críticos Vicente Aguilera Cerni, Daniel Giralt-Miracle y Eduardo Westerdhal.

En 1969, el crítico Cesáreo Rodríguez Aguilera, junto con el pintor rumano Pic Adrian, avaló la muestra *Tendencia Esencialista* como un retorno al orden, como un nuevo rigor clasicista, después del barroquismo del informalismo y del tachismo, como una reivindicación de un realismo esencialista, metafísico, universal y total. En esta única muestra participaron los escultores Andreu Alfaro, Amadeo Gabino, los pintores José María Labra, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Salvador Victoria, Fernando Zóbel y el artista y crítico catalán Luis Bosch Cruañas.

Las exposiciones

Peintures

1957 (junio).
Café Le Rond Point (Bvd. Montparnasse), París.

Artistas: Ángel Duart(e), José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano.

Equipo 57

1959 (2-10 abril).
Club Urbis, Madrid.

Artistas: Juan Cuenca, Ángel Duart(e), José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano.

Equipo 57

1957 (julio).
Galerie Denise René, París.

Artistas: Ángel Duart (e), José Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano y Francesco Marino di Teana.

Equipo 57. Homenaje a Velázquez

1960 (16-31 mayo).
Sala Darro, Madrid.

Artistas: Juan Cuenca, Ángel Duart(e), José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano.

Equipo 57. Exposición homenaje al pintor danés Richard Mortensen

1957 (22-29 noviembre).
Sala Negra, Madrid.

Artistas: Francisco Aguilera Amate, Néstor Basterrechea, Luis Aguilera Bernier, Juan Cuenca, Ángel Duart(e), José Duarte, Agustín Ibarrola, Francesco Marino di Teana, Juan Serrano y Thorkild Hansen.

Equipo 57

1958 (abril).
Museo Thorvaldsen, Copenhague.

Artistas: Luis Aguilera Bernier, Juan Cuenca, Ángel Duart(e), Agustín Ibarrola, Juan Serrano, y dos miembros de la Escuela Experimental de Córdoba, Segundo Castro y Alejandro Mesa (invitados por el Equipo 57).

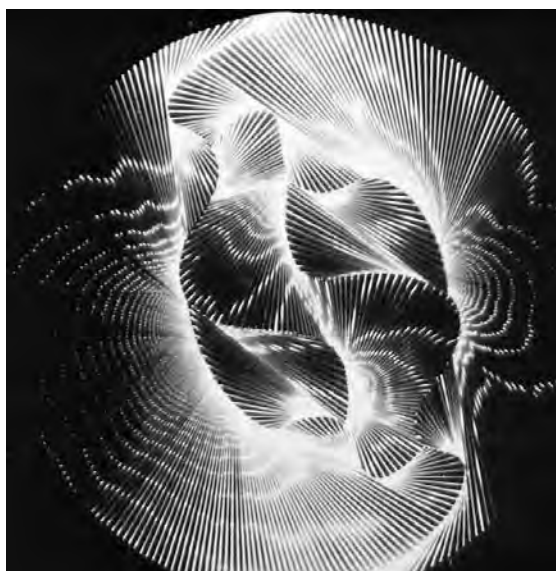
El encuentro en el Café Le Rond Point entre cinco artistas españoles: José Duarte y Juan Serrano, llegados de Córdoba a París en 1956, y Agustín Ibarrola y Ángel Duarte ya residentes en París (Juan Cuenca nunca abandonó Córdoba) constituyó el acta de constitución del Equipo 57 que, fiel a la ideología del concretismo, se propuso la tarea de reivindicar un arte universal, inteligible para todos con el reto, además, de asumir una función social.

Esta primera exposición integrada por obras todavía realizadas individualmente coincidió con la presentación de un primer manifiesto redactado en francés y titulado *CONTRA. Los salones "capillas". Los marchantes "especuladores". Los premios "organizados". Las críticas "venales"*. En este manifiesto, los cinco artistas (aún sin utilizar el nombre de Equipo 57), tras identificar al informalismo como propio de una burguesía liberal, de un gusto pasajero y frívolo, y de arremeter contra el sistema del mercado del arte, reclamaron una revolución "la más grande que jamás haya habido en toda la historia" así como una toma de conciencia estética de la colectividad, "una forma de salud universal cuando el hombre es devorado por el paisaje que él mismo ha creado". Tras



103. Equipo 57, Sin título, 1961.

104. Ángel Duarte, Composición, 1961.



acusar la corrupción artística en que estaba sumido el momento presente (incluyendo marchantes, falsas exposiciones internacionales, exposiciones tendenciosas y localistas, salones, como el de Mayo y *Réalités Nouvelles*, revistas de arte, premios, críticos, etc.), los firmantes del manifiesto hicieron una llamada a los artistas e intelectuales del mundo entero, a todos aquellos que sintieran la necesidad de una solución colectiva, de un trabajo en equipo, de una colaboración interdisciplinar entre plásticos, arquitectos, escultores, pintores de todos los países, unidos por un verdadero espíritu de colaboración (*Manifiesto*, Café Le Rond Point, París, junio 1957).

La exposición casi improvisada del Café Le Rond Point tuvo una espectadora de excepción, Denise René, que cedió los espacios de su galería para repetir la misma selección de obras exhibidas en el Café, a las que se añadieron esculturas de Francesco Marino di Teana. La muestra se acompañó de un breve catálogo-invitación con una nota biográfica de cada uno de los participantes. Tal como afirma S. Marchán “fue con el grupo de Denise René, entre cuyos artistas figuraban Dewasne, Deyrolle y los extranjeros C. Domela, J. Gorin, Jacobsen, Mortensen y Vasarely, con el que más se identificó el Equipo 57 y del que más influencias recibió, en especial la de artistas no franceses, en concreto de la “escuela nórdica”, capitaneada por Richard

Mortensen” (S. Marchán Fiz, “El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia”, *Equipo 57*, cat. exp., Madrid, 1993, p. 27).

Fue precisamente a R. Mortensen a quien el Equipo 57, de vuelta a España, dedicó la primera exposición en la Sala Negra de Madrid. En esta muestra, titulada *Exposición homenaje al pintor danés Richard Mortensen*, a los iniciales componentes del grupo, que presentaron tanto obras individuales como realizadas en equipo (cuadros al óleo sobre lienzo, pinturas industriales sobre táblex, gouaches sobre papel, dibujos a tinta china), se unieron otros artistas interesados en poéticas constructivistas y geométricas: Néstor Basterrechea, el danés Thorkild Hansen, Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier y Francesco Marino di Teana. Si bien en alguno de ellos se podía constatar una cierta influencia del cubismo analítico y sintético de inspiración maquinista, la mayoría se mostraban cercanos a una abstracción geométrica en la línea del Matisse abstracto, de A. Herbin, de A. Magnelli, de R. Mortensen y en especial de las esculturas dinámicas de J. Oteiza.

Como factor común se podría citar la aceptación de una abstracción en la que los planos de color homogéneo y puro, que se recortaban y se encontraban en un procedimiento cercano al collage, atemperaban la severidad racional de las tendencias constructivistas, introduciendo un cierto dinamismo en espacios domi-

nados por las diagonales, los pliegues y los múltiples puntos de fuga y desplazamientos.

Tal como se desprende de la lectura del *Manifiesto estético sobre la interactividad del espacio plástico*, redactado en Córdoba y publicado con motivo de la muestra madrileña, la filosofía de trabajo del Equipo 57 parecía posponer los aspectos sociales ante los puramente experimentales. Este texto, al igual que hicieron los de las vanguardias cubista, suprematista y constructivista, reconocía el cubo, un cuadrado-cubo visto en dos dimensiones, como un desplegable que al rechazar la volumetría que todavía se advertía en los trabajos de R. Mortensen, valoraba únicamente la autonomía del plano, de la superficie liberada del dinamismo a través de los pliegues: “En la interactividad del espacio plástico, la forma, el color, la línea y la masa no existen como elementos independientes y autónomos [...]. Espaciocolor, espacioidensidad, revelados por su mismidad activa. Expresados en sus elementales naturalezas, con diferencias de tipo mecánico y no cualitativo. Espacio-presencia, y no espacio-consecuencia, que es objetivo y condicionado al tiempo. Ni el espacio inerte, cinético; sensación móvil sin posibilidad dinámica. Prescindamos del vacío –creado por una forma flotante– por la imposible interactivación entre dos elementos de diferente naturaleza. La ficción plástica –efectos de tipo óptico– no tiene justificación estética. La obra posee su ecuación exacta, su lógico razonamiento. La metafísica no es base para desarrollar una teoría estética. Los conceptos de distancia, cantidad y compensación, son sustituidos por la creación de zonas

de máxima y mínima actividad, presiones espaciales, pasos y canales de succión [...]. La interactividad no es un sistema, sino el único punto de partida para la interpretación plástica de la dinámica espacial. En la interactividad se establece la relación: causa = consecuencia = continuidad dinámica del espacio” (Equipo 57, *Interactividad del espacio plástico*, Córdoba, España, septiembre 1957).

Estas y otras reflexiones sobre la interactividad del espacio plástico aparecían acompañadas de dibujos y esquemas, resultado de sus investigaciones en pintura que profundizaban en la estructura conceptual de este problema al tiempo que rechazaban cualquier posible relación con planteamientos de tipo cinético.

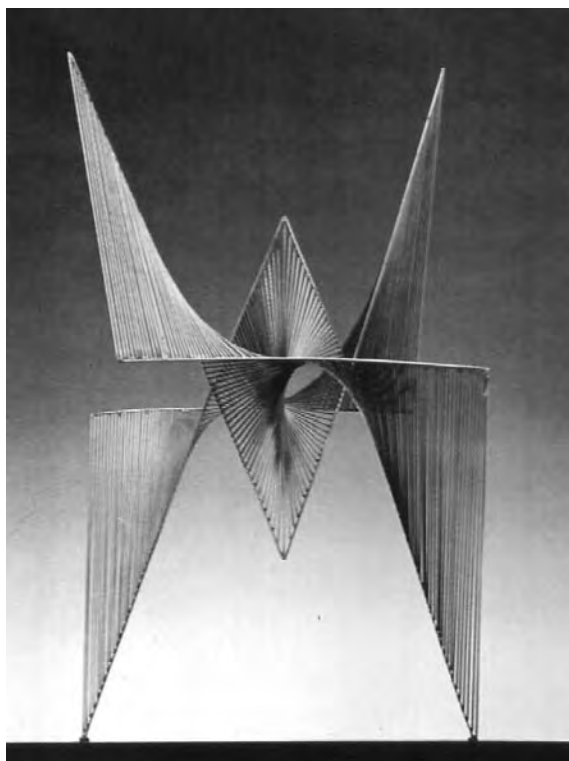
Similares conceptos sirvieron de guión a las dos conferencias pronunciadas por miembros del Equipo 57 y publicadas a multicopista con motivo de una nueva exposición celebrada en 1958 en el Museo Thorvaldsen en Copenhague, ciudad en la que los miembros del grupo residieron un tiempo invitados por R. Mortensen. En un breve texto publicado a modo de catálogo, el Equipo 57, al tiempo que vinculaba la expresión del espacio plástico al dinamismo y a los contrastes dinámicos, especificaba su método de trabajo en común con el siguiente proceso: a) discusión; b) investigación del problema planteado; c) desarrollo del mismo, y d) actuación. Durante su estancia de cinco meses en Dinamarca, Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano, Juan Cuenca, Luis Aguilera, Segundo Castro y Alejandro Mesa, en sus trabajos experimentales colectivos partieron de la teoría de la interactividad apli-

105. Jorge de Oteiza, Construcción vacía con tres unidades positivo-negativo, 1957.



106. Exposición del Equipo 57 en el Museo Thorvaldsen en Copenhague, abril 1958.





cada a la escultura y se interesaron por extrapolar las investigaciones pictóricas en esculturas de escayola, masas semiorgánicas a base de superficies cóncavas y convexas.

De vuelta a Córdoba, el Equipo 57 extrapolar su teoría de la interactividad al campo de la arquitectura, considerando espacios arquitectónicos que no necesariamente debían ser reales y, por tanto estar contruidos, al tiempo que establecía nuevos vínculos entre el arte y la ciencia. Sus investigaciones sobre paraboloides hiperbólicos y superficies de doble curvatura, aparte cuadros, esculturas y curiosas estructuras hechas de rejillas de alambre, vacías o cubiertas de escayola, se expusieron por primera vez en 1959 en el Club Urbis de Madrid. En esta ocasión, la respuesta de la crítica fue más entusiasta que en anteriores citas, aunque en ningún caso unánime. José María Galván, el organizador de la muestra, pronunció una conferencia sobre "Interactividad del espacio plástico", seguida de un coloquio sobre "El concepto de espacio en las artes plásticas". Dado el cariz ideológico de algunas de las in-



107. Equipo 57, Proyecto Monumento a Averroes, 1960.

108. Los miembros del Equipo 57. De izquierda a derecha: Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano y Pepe Duart. París, 1957.

tervenciones, no pudo llevarse a término la segunda de las conferencias programadas, la del crítico Antonio G. Pericás, que al igual que Vicente Aguilera Cerni, fue uno de los principales valedores de la obra del Equipo 57.

Tras la exposición del Club Urbis, el Equipo 57 presentó su obra en la madrileña Sala Darro, en la que sería una de las últimas comparecencias públicas antes de su disolución en 1961. En ella concibió un homenaje a Velázquez "el pintor que dentro de la tradición española ha indagado más conscientemente en una analítica del espacio". En este marco, el Equipo 57 hizo público un segundo manifiesto sobre la interactividad del espacio plástico, redactado con anterioridad (1959), en el que proyectaba un nuevo tipo de obras aplicables a objetos de uso diario, como el mobiliario, y por otro lado al urbanismo. En él, el Equipo 57 resumía su posición respecto al arte y al artista y fijaba los precios de venta de su obra, prácticamente a precio de coste.

A principios de los años sesenta el Equipo 57, era un grupo reconocido internacionalmente y sus pro-

puestas empezaban a cotejarse con las ópticas y cinéticas. Los intereses de los miembros iban, no obstante, por otros derroteros. El inicio de su actividad como diseñadores de mobiliario partiendo de sus trabajos sobre superficies curvadas aplicados a la escultura y a la arquitectura, propició el fin del trabajo colectivo. Tras una muestra en Córdoba en mayo de 1961 y otra en Zurich en los meses de marzo-abril de 1962, el Equipo 57 se disolvió y algunos de sus miembros, ante el auge del realismo social, se integraron en el movimiento de Estampa Popular.

En 1966 se presentó una muestra retrospectiva organizada por Ángel Duarte en las galerías Aktuel de

Ginebra (enero-febrero) y Berna (marzo-abril), ante las que la crítica local reconoció una obra deudora de los presupuestos del arte concreto de honda raigambre en aquel país gracias a la figura pionera de Max Bill.

Una exhaustiva revisión histórica del Equipo 57 y de sus actividades fue presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en septiembre de 1993. Tal como afirmó la entonces directora del Centro, María Corral, el objetivo de la muestra, una reconstrucción parcial de la trayectoria del Equipo 57, fue trazar un corte perpendicular en la historia del arte español con este breve, dinámico y olvidado capítulo, mostrando las experiencias y los resultados del grupo.

Cronología

1953: *Primer Congreso de Arte Abstracto*, Santander, 1-10 agosto. **1956:** *Arte Abstracto Español*, Instituto Iberoamericano, Valencia; *Grupo Parpalló*, Ateneo Mercantil, Valencia, 1-11 diciembre. **1957:** *Grupo Parpalló*, Cercle Maillol, Barcelona, 8-17 mayo; *Grupo Parpalló*, Palau de la Generalitat, Valencia, 14-30 junio; •• *Peintures. Equipo 57*, Café Le Rond Point, París, junio; *Equipo 57*, Galerie Denise René, París, julio; •• *Equipo 57. Exposición homenaje al pintor danés Richard Mortensen*, Sala Negra, Madrid, 22-29 noviembre. **1958:** *Grupo Parpalló. Homenaje a Manolo Gil*, Ateneo de Madrid, Valencia, 14-25 enero; •• *Equipo 57*, Museo Thorvaldsen, Copenhague, abril; *Grupo R*, Galerías Laietanas, Barcelona, junio; *Grupo Parpalló*, Centro de estudios norteamericanos, Valencia, junio-julio. **1959:** •• *Equipo 57*, Club Urbis, Madrid, 2-10 abril; *Grupo Parpalló*, Sala Gaspar, Barcelona, octubre-noviembre. **1960:** *Arte Normativo Español*, Ateneo Mercantil, Valencia, marzo; *Equipo 57. Homenaje a Velázquez*, Sala Darro, Madrid, 16-31 mayo. **1966:** *Equipo 57*, Galerie Aktuel, Ginebra, enero-febrero; *Equipo 57*, Galerie Aktuel, Berna, marzo-abril. **1968:** MENTE 1, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, abril; *Antes del Arte*, Colegio de Arquitectos, Valencia, abril-mayo;

Antes del Arte, Galería Eurocasa, Madrid, octubre. **1969:** *Antes del Arte*, Sala As, Barcelona, febrero; *Tendencia Esencialista*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, marzo (C. Rodríguez Aguilera); MENTE 2, Rotterdam, mayo; MENTE 3, Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife. **1977:** *Forma y medida en el arte español actual*, Salas de la Dirección General del Patrimonio, Madrid, octubre. **1978:** *Otra dimensión*, Galería Theo, Madrid-Barcelona. **1991:** *Grupo Parpalló. 1956-1961*, Sala Parpalló. Diputación de Valencia, Valencia, enero (P. Ramírez). **1993:** *Equipo 57*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 setiembre-8 noviembre; *Itinerancia*: Sala Rekalde, Bilbao, marzo-abril 1994; Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, mayo-junio 1994; Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, septiembre-octubre 1994; Musée d'Art et d'Histoire, Cholet (Francia), octubre-noviembre 1994 (M. González Orbegozo).

Bibliografía

OTEIZA, Jorge de, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1952.
– *Propósito experimental*, São Paulo, Bienal, 1956.
AGUILERA CERNI, Vicente, “Arte Nor-

mativo español, primera pancarta de un movimiento”, *Cuadernos de arte y pensamiento*, 1960, n° 4, pp. 43-55.
EQUIPO 57, “Idea y Plan (manifiesto)”, *Acento Cultural*, mayo-junio 1960, n° 8, pp. 58-61.
EQUIPO CÓRDOBA, “Proceso y concepción artística”, *Acento Cultural*, mayo-junio 1960, n° 8, pp. 56-57.
GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, *Arte normativo español*, Valencia, Parpalló, 1960.
– “Arte Normativo”, *Acento Cultural*, mayo-junio 1960, n° 8, p. 37.
MORENO GALVÁN, José María, *La Nueva objetividad*, Madrid, Darro, 1960.
– “El Equipo 57”, *Acento Cultural*, mayo-junio 1960, n° 8, pp. 46-49.
EQUIPO 57, “Acerca de un panorama actual del arte en España”, *Acento Cultural*, abril 1961, n° 11, pp. 54-56.
GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, “El arte normativo y la disolución de la pintura”, *Acento Cultural*, Suplemento quincenal, junio 1961, n°s 31-34, pp. 5-10.
MORENO GALVÁN, José María, “El normativismo no es un clasicismo”, *Acento Cultural*, Suplemento quincenal, junio 1961, n°s 31-34, pp. 1-4.
APOLLONIO, Umbro, “Sobre el factor cinético en el arte contemporáneo”, *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, octubre-noviembre-diciembre 1962, s.p.

- BILL, Max, *Equipo 57*, Zurich, Galería Suzanne Bollag, 1962.
- MORENO GALVÁN, José María, "Epístola moral... los estilos de la construcción", *Artes*, 23 abril 1962, n° 18, s.p.
- "Testimonios de un debate actual", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, enero-febrero-marzo 1963, n° 2, pp. 33-36.
- ARGAN, Giulio Carlo, "Temas y problemas del arte actual", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, abril 1965, n°s 7-8, pp. 3-10.
- EQUIPO 57, "Interactividad del espacio plástico", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, abril 1965, n° 7-8, pp. 49-52.
- POZAS, Mariano, "Panorama de la pintura española", *Realidad*, 1965, n° 6, pp. 116-124.
- BOZAL, Valeriano, "Constructivismo y realismo", *Artes*, marzo 1966, n° 74, pp. 7-13.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "El llamado Op-art o el arte en movimiento", *Arquitectura*, abril 1966, n° 88, pp. 49-53.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *El arte impugnado*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.
- MARCHÁN FIZ, Simón, "El arte óptico y la estética de la visibilidad", *Revista de Ideas Estéticas*, julio-agosto-septiembre 1969, n° 107, pp. 215-237.
- MORENO GALVÁN, José María, *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, Magius, 1969.
- BOZAL, Valeriano, *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1970.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *Crónica del arte contemporáneo*, Barcelona, Ariel, 1971.
- MELIÁ, Josep, "El arte cinético o el camino hacia la ciudad geométrica", *Gazeta del Arte*, abril 1973, año 1, n° 1, p. 9.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetivo al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1974 (Madrid, Akal, Arte y Estética, 1986).
- BARROSO, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979.
- CLAVER, Isabel (ed.), "Equipo 57: dibujos y manifiestos", *Separata*, primavera 1979, n° 2, pp. 58-65.
- BONET, Juan Manuel, "El arte abstracto español (1920-1960)", epílogo de la edición española del libro de BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto 1900-1960*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 247-288.
- JULIÁN, Inmaculada, "El Equipo 57", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1982, vol. 8, pp. 42-53.
- PLAZY, Gilles, "Equipo 57", *Cimaise*, 1983, n° 167, pp. 63-74.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Madrid, Itsmo, 1982.
- PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis, *Equipo 57*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.
- GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal, Arte y Estética, 1985.
- JULIÁN, Inmaculada, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- EL PASO, *Cartas. 1957-1959*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1987.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1939-1990). Summa Artis. Historia General del Arte, XXXVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (ed. actualizada, 1995).
- AA. VV., *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Entre 1960 y 1965, la reacción contra la hegemonía del expresionismo abstracto y del informalismo, así como del pop y del Nuevo Realismo francés sembró un complejo entramado de tendencias colectivas y opciones individuales.

En Gran Bretaña, paralelamente a respuestas individuales como la de F. Bacon, coetánea al informalismo, sobresale la de la escuela figurativa británica, la Escuela de Londres, en la que participaron pintores como Lucien Freud, Alex Katz, Alfred Leslie, Alice Neel, Ronald B. Kitaj, Michael Andrews, Frank Auerbach y Leon Kossoff, algunos de ellos convertidos a la figuración tras un período abstracto y practicantes de un realismo próximo al de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) alemana, del que no excluían ninguno de los temas de la vida cotidiana, vistos, sin embargo, desde la perspectiva de los géneros de la historia del arte (desnudo, retrato, paisaje, naturaleza muerta, etc.).

En el ámbito germánico, los pintores Decker Asmus, Peter Nagel, Nikolaus Stortenbecker y Dietmar Ullrich suscribieron el manifiesto *Der Neue Realismus* al tiempo que fundaban en Hamburgo (1964) el grupo Zebra con presupuestos opuestos a los del arte informal y el expresionismo abstracto. Próximos también a la Nueva Objetividad, dichos pintores plantearon a través de imágenes cercanas a las de la prensa una crítica mordaz a la sociedad de los años sesenta.

En Francia, el concepto de Nueva Figuración surgió en 1962 a raíz de dos exposiciones celebradas en la galería Mathias Fels de París aupado por Michel Ragon, autor del prefacio del catálogo de la segunda de las muestras. La Nueva Figuración acotó un camino que tendía a borrar los límites entre la figuración y la abstracción, y que contaba entre sus precedentes con el grupo

Cobra y con los ambiguos discursos de J. Dubuffet, J. Fautrier y W. De Kooning.

La Nueva Figuración fue un nuevo episodio figurativo posterior al informalismo que no sólo se aprovechó de muchos de sus recursos sino que se valió de la subjetividad del artista y de su presencia activa en el mundo de los objetos para transformarlos, metamorfosearlos y deformarlos con el fin último de proyectar el mundo del sujeto, de lo espiritual, en el objeto. En el conflicto permanente que el artista establece siempre con su entorno, la Nueva Figuración apostó por una cierta vena de humor y de ironía, alejada del dramatismo existencialista y no exenta de motivos grotescos y en ocasiones agresivos y nihilistas (reproducir el objeto negándolo al mismo tiempo).

Con estas premisas, en 1961, el crítico francés Jean-Louis Ferrier presentó en la galería Mathias Fels la exposición *Une nouvelle figuration*, en la que reunió a un grupo de artistas de generaciones y adscripciones diversas, algunos surgidos del informalismo, como J. Dubuffet, J. Fautrier, K. Appel, A. Jorn y Corneille, otros practicantes de una neofiguración expresionista como F. Bacon, Maryan, A. Saura, E. Baj, P. Rebeyrolle y B. Lindström.

En las pinturas de los miembros del grupo Cobra: K. Appel, A. Jorn y Corneille, las figuras emergían de la gestualidad, siendo consecuencia de una acción pictórica y en ningún caso excusa para ésta. F. Bacon asombró por sus figuras deformes que se proyectaban y fundían en el espacio-entorno. Las obras de A. Saura, expresionistas figuras con varios ojos e hipersexuadas, esperpentos gritadores y gesticulantes, cabezudos, enanos, tontos y leprosos, eran un buen ejemplo de cómo se podían superar las teorías del *art autre* de Tapié desde una renovada atención por las raíces humanas y por el tronco de la historia



109. Richard Avedon, Retrato de Francis Bacon, París, 11 de abril de 1979.



110. Alex Katz, The Black Dress (*El vestido negro*), 1960.



111. Francis Bacon, Number VII from Eight Studies for a Portrait (*Número VII para 8 estudios de un retrato*), 1953.

y la sociedad de la que formaba parte la actividad artística: “La imagen –afirmó el propio A. Saura en la revista *Acento Cultural*– ha podido ser para mí un soporte estructural para no caer en el caos, pero ahora creo firmemente que ella puede llevar en sí un ataque a la sociedad y una actitud moralista, o bien responder a una visión nueva del hombre en su contexto actual, sin que esta aparición de un contenido menos hermético tenga necesariamente que suponer un retroceso o una aceptación de contactos literarios o anecdóticos”. (A. Saura, “Notas para una discusión sobre el arte actual”, *Acento Cultural*, nº 12, 1961, p. 5).

La nómina de artistas convocados en *Une nouvelle figuration* se amplió en su edición de 1962, *Nouvelle figuration II*. En el texto del catálogo, Michel Ragon apuntaba que las obras seleccionadas presentaban una sensibilidad figurativa fría y distanciada, claramente opuesta a la del pop norteamericano. Lo que tenían en común las obras de Adami, Arroyo, Baj, Erró, Klasen, Monory, Stämpfli, Télèmaque, etc., generalmente acrílicos de grandes formatos, era el manifestar la relación

existente entre las realidades cotidianas y las mitologías derivadas de ellas, así como del diálogo de la actividad humana con los *mass media*, con lo político e incluso con lo imaginario.

En 1964, el crítico Gérauld Gassiot Talabot planteó un nuevo discurso figurativo a partir del cuestionamiento de las estéticas pop vinculadas al imperialismo americano. Con el claro propósito de clarificar la aportación de algunos artistas y de poner de manifiesto las diferencias respecto a figuraciones como las de Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Francis Bacon, Paul Rebeyrolle o Peter Saul, G. Gassiot Talabot defendió una pintura narrativa (“es narrativa –escribió– toda obra plástica que se refiera a una presentación figurada en la duración por su escritura y por su composición, sin que haya que hablar propiamente de una historia”), de contenidos y de géneros, fuese el desnudo en el caso de Cueco y Fromanger, fuese la figura femenina extraída del mundo del cine, la publicidad o la historia del arte, en el caso de Gasiorowski, Klasen, Raysse, Malaval y Monory. Esta nueva pintura, de superficies lisas, iconografía de

lo cotidiano y contenido social se presentó en *Mythologies quotidiennes* (1964), exposición en la que la crítica del momento vio la confirmación de la nueva figuración europea, una figuración por completo ajena a la del Pop Art norteamericano: “Los europeos –escribió G. Gassiot Talabot en la presentación de la exposición– orientan sus búsquedas sometidos a las exigencias de un trabajo solitario paralelamente al despliegue de la escuela americana sostenida por el concierto de las galerías”.

De hecho, lo que realmente diferenciaba las figuraciones europeas de las norteamericanas era una cuestión de orden iconográfico, y el distinto tratamiento asignado al tema y a la imagen. Las imágenes de la Figuración Narrativa de G. Gassiot Talabot, derivadas de la Nueva Figuración, lejos de ser un simple, cuando no loatorio, registro de las imágenes de la sociedad de consumo, asumieron una función crítica de denuncia y de implicación en el discurso histórico.

Esta relación entre arte e ideología contestataria se acentuó en las muestras *La Figuration narrative dans l'art contemporain* (1965), y *Le monde en question (ou 26 peintres en contestation)* (1967), en la que participaron 26 artistas comprometidos con la revolución cubana y con la Cruz Roja norvietnamita. El nuevo lenguaje figurativo de G. Aillaud, A. Recalcati, E. Arroyo, H. Cueco, M. Parré, P. Stämpfli, Erró, P. Klasen, V. Adami, L. Golub y el Equipo Crónica fue, efectivamente, ganando en implicación social, asumiendo actitudes críticas radicales que en el marco del Mayo francés del 68 se concretaron en la creación del “Atelier Populaire de Beaux Arts” y que con posterioridad dieron lugar a muestras de claro matiz político como *Salle rouge pour le Vietnam* (1969), organizada por el Salón de la Joven Pintura, ejemplo de una experiencia de trabajo colectivo en los talleres de Bellas Artes, y *Police et Culture I y II* (1969 y 1970), con trabajos más políticos que artísticos: “La guerra del pueblo –se podía leer en el texto del catálogo de *Salle rouge*– es el único aspecto en común que une estos cuadros”. Un nuevo camino en el ámbito de la nueva figuración eu-

ropea lo abrieron en el año 1969 los pintores Joël Kermarrec y Jacques Poli y el crítico Pierre Gaudibert haciéndose eco del texto publicado unos años antes por Pierre Bourdieu, *L'image de l'image* (1966) en el que el sociólogo francés examinaba y reflexionaba sobre la multiplicación de las imágenes y su utilización cada vez más aséptica y neutral por parte de la obra de arte: “La imagen de la imagen –escribía P. Bourdieu– impone su fuerza, habla para no decir nada, es decir, para decir que no hay nada que decir[...]”. En base a este discurso se montó la exposición *Distances* que reivindicó un cierto distanciamiento entre la imagen y sus inmediatos significados, una distancia crítica como forma de autocritica y también como un método de acercamiento a los planteamientos puramente abstractos. Artistas como Wolfgang Gäfgen y Bernard Moninot pusieron su conocimiento del oficio al servicio de motivos tan aparentemente neutros como una sábana blanca o el escaparate de un almacén, es decir, objetos sin aparente significación social representados ilusionísticamente. Otros artistas presentes en *Distances* como Joël Kermarrec, Gérard Titus-Carmel, Valerio Adami y Hervé Télémaque mostraron la distancia que separaba una representación artística de su modelo real, intentando mostrar así la pérdida de la función representativa en el campo del arte.

A modo de revisión del movimiento, en 1977, G. Gassiot-Talabot presentó en el ARC la muestra *Mythologie quotidienne II*, con la presencia, entre otros, de V. Adami, G. Aillaud, E. Arroyo, Erró, L. Cremonini y L. Chacallis. En el catálogo se podía leer: “Contra el gesto apropiativo de los nuevos realistas que conduce no únicamente a las imágenes sino también a los objetos de esta sociedad, los defensores de la Nueva Figuración no han querido ser ambiguos: han hablado de la *horrorosa tautología*. Al icono pop, hierático, matisiano, los nuevos pintores opusieron, en efecto, una imagen en ocasiones menos delicada pero más permeable a los sentidos. Una imagen que adoptaba los procedimientos propios de los medios de expresión narrativos”.

Las exposiciones

Mythologies quotidiennes

1964 (julio-octubre).

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París.

Organización: Marie-Claude Dane, François Mathey, François Wehrlin, Gérard Gassiot-Talabot, Peter Foldes, Bernard Rancillac y Hervé Télèmaque.

Artistas: Valerio Adami, Gilles Aillaud, François Arnal, Eduardo Arroyo, Berni, Bettencourt, Leonardo Cremonini, Henri Cueco, Dado, Erró, León Golub, Jacques Monory, Michelangelo Pistoletto, Bernard Rancillac, Jean-Pierre Raynaud, Martial Raysse, Niki de Saint-Phalle, Hervé Télèmaque, Jan Voss.

Como reacción al arte informal, al Pop Art norteamericano, así como a ciertos aspectos planteados en el seno de la escuela de París, como el abuso de la filosofía de testimonio y la hipervaloración del objeto propio de las prácticas de los nuevos realistas, en la primera mitad de la década de los sesenta se dio un paso adelante en el discurso figurativo al abogar por una crítica a la sociedad de consumo y a sus productos. Con una actitud y una posición de rechazo al optimismo razonable de aque-

llos que proclamaban y sostenían que el realismo tenía su ley fundamental en la objetivación de lo representado y la defensa de un arte narrativo identificado e integrado con lo real, la exposición *Mythologies quotidiennes* congregó a “ciertos artistas europeos [que] –según G. Gassiot-Talabot– sienten la necesidad de dar cuenta de una realidad cotidiana, cada vez más compleja y rica, que mezcla los juegos urbanos, los objetos sagrados de una civilización volcada al culto a los bienes de consumo, con los gestos brutales de un orden fundado sobre la fuerza y la astucia, el impacto de los anuncios, los movimientos y las aglomeraciones que traumatizan a diario al hombre moderno. Estos artistas tienen en común el haberse negado a ser testigos mudos e indiferentes a quienes la realidad se imponía por su propia inercia, por su ubicuidad y su presencia obsesionante. Todos han intentado dar de ella una relación que preservase el sabor, el particular encanto, el poder de seducción de todo lo que fuera confidencia o grito, exaltación o requisitoria. No debe sorprendernos que la mayor parte de nuestros artistas se hayan quedado en un testimonio burlón o acusador”.

En *Mythologies quotidiennes*, la asociación entre el mito y lo cotidiano significaba, tal como había apuntado diez años antes Roland Barthes en su *Mythologies*, que no solamente había que constatar lo cotidiano, sino descifrarlo, de igual manera que se hacía con un mito. *Mythologies quotidiennes*, inaugurada casi simultáneamente que la Bienal de Venecia de 1964, que concedió el Gran Premio de Pintura al norteamericano Robert Rauschenberg, reivindicó también un hecho diferencial, más de orden ideológico que estético. Así y frente

112. Jacques Monory, *Mesure n. 5 (Medida n° 5)*, 1972.



113. *L'atelier populaire des Beaux Arts, Paris*, mayo 1968.



a “la irrisión estática del pop americano”, que se imponía arropada por el poder del dólar y por las galerías, la figuración narrativa aparecía como la alternativa de los artistas europeos para sacar a la luz una realidad cotidiana no en estado bruto sino filtrada por la ideología.

Respecto al impacto del Pop Art norteamericano en los jóvenes pintores de la Escuela de París, *Mythologies quotidiennes* que coincidió más o menos en el tiempo con la serie de exposiciones que la galería Ileana Sonnabend dedicó a R. Rauschenberg, J. Dine, B. Chamberlain, J. Rosenquitt, A. Warhol y R. Lichtenstein, ayudó a clarificar la situación y a dejar constancia tanto de las repulsas y negaciones hacia lo pop como de las adhesiones a éste. En palabras de G. Gassiot-Talabot, la demonología sexual de Bettencourt, los collages premonitorios de Requi-chot, influidos por la publicidad de los productos alimenticios, las páginas de seriales de Arnal, el realismo novelesco de Berni, así como el arte practicado por los artistas más jóvenes: Télèmaque, Rancillac, Raysse, Arroyo, Voss, Buri, Klasen, Raynaud y Monory ponían de manifiesto la existencia de personalidades creadoras al margen de la superficialidad creativa y deudora de modas de los artistas pop (G. Gassiot-Talabot, “Mitologías cotidianas. La figuración narrativa. La pintura política”, en *El arte de nuestro tiempo. Corrientes figurativas desde 1945*, Al-Borak, Madrid, 1972, p. 270).

En la segunda muestra organizada por G. Gassiot-Talabot sobre la cuestión figurativa, *La figuration narrative dans l'art contemporain*, el crítico francés defendió la figuración narrativa como un método de apropiación global de la realidad sometiéndola a su propia clave de



115. Bernard Rancillac, *Peinture* (Pintura), 1965.

desciframiento y haciendo la necesaria filtración para que, entre esa realidad y la obra existiese una distancia, un hiato, una trasposición. En el texto del catálogo, G. Gassiot-Talabot propuso tres tipos de categorías creativas dentro del ámbito de lo figurativo. La primera de ellas, la continua, agrupaba a pintores que aportaban una relación de continuidad respecto a ciertos acontecimientos (Foldes, Nikos, Voss, Rancillac, Baruchello, Simonetti). La segunda, la de yuxtaposiciones temporales, actuaba a partir de una narración por episodios, tal como venían practicando el Equipo Crónica y el llamado Gru-

114. Erró, *Planescape*, 1970.



116. Eduardo Arroyo, *Españate Miró (Miró refait)*, 1967.



po de París (Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati) que en una serie de ocho cuadros titulada *Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, incluía citas, parodias y evocaciones de tres obras claves de M. Duchamp: el *Desnudo*, el *Urinario* y *La novia*. Cuestionado por los tres autores que se autorrepresentaban como asesinos, M. Duchamp era “puesto al desnudo” e incluso arrojado escaleras abajo.

La tercera de las categorías era la constituida por los artistas Tisserand, Boshier, Malaval, Arnal, Gerchman, Novelli y Lemaitre, que entendían la narración “como metamorfosis”, en tanto en cuanto lo que contaban era la transformación de un objeto en otro, un “desplazamiento de la composición según un itinerario, una interiorización en lo más profundo del lienzo”. El cuadro, lejos de aprehenderse de un solo vistazo, invitaba a que, siguiendo las indicaciones del pintor, el espectador dejase vagar su mirada por él.

Tras estas muestras, la exposición *Bande dessinée et figuration narrative* (París, 1967) abrió un nuevo capítulo en el estudio de la narración pictórica que hizo posi-

ble una renovada valoración de la propia imagen, tanto en lo relativo a su estructura como a sus convenciones constructivas.



117. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, *La fin tragique de Marcel Duchamp* (*El fin trágico de Marcel Duchamp*), 1965. Tela nº 6.

Cronología

1961: *Une nouvelle figuration*, Galerie Mathias Fels, 8 noviembre-8 diciembre, París (J. L. Ferrier). **1962:** *Nouvelle figuration II*, Galerie Mathias Fels & cie, 1 junio-1 julio, París. **1964:** *20e Salon de Mai*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París; •• *Mythologies quotidiennes*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, julio-octubre (G. Gassiot-Talabot). **1965:** *Un groupe 1965*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París (R. Héron de Villefosse); *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, Galerie Creuze, París, 1-29 octubre (G. Gassiot-Talabot). **1967:** *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée des Arts Décoratifs, París, abril (G. Gassiot-Talabot); *Le monde en question (ou 26 peintres en contestation)*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, verano (G. Gassiot-Talabot). **1969:** *Salle rouge pour le Vietnam*, ARC/Musée d'art modetrne de la Ville de Paris, París, 17 enero-23 febrero; *Distances*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris,

París, 20-31 marzo (P. Gaudibert). **1977:** *Mythologie quotidienne II*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 28 abril-5 junio (G. Gassiot-Talabot). **1979:** *Tendences de l'art en France 1968-1978. Les parti-pris de G. Gassiot-Talabot*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 1979 (S. Pagé). **1984:** *The Ward Won Image: Traditional Method and Subject in Recent British Art*, Tate Gallery, Londres (R. Morphet). **1987:** *A School of London. Six Figurative Painters*, The British Council, Londres. **1991:** *From Bacon to Now: The Outsider in British Figuration*, Palazzo Vecchio, Florencia (K. Patrick). **1995:** *From London. Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, Kitaj*, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo, 1 julio-5 septiembre (R. Calvocoressi).

Bibliografía

AA. VV., *Art et contestation*, Bruselas, La Connaissance, 1968.
GASSIOT-TALABOT, Géraud, *Art and*

Confrontation. France and the Arts in the Age of Change, Londres, Studio Vista, 1970.

MULLER, Johann Heinrich, “Kunst und Politik”, *Magazin Kunst*, enero 1970.
BONET, Juan Manuel, “De la narration de combat a l’ironie sur l’art”, *L’Art Vivant*, febrero 1971, pp. 4-5.
CLAIR, Jean, *Art en France. Une nouvelle génération*, París, Chêne, 1972.
GASSIOT-TALABOT, Géraud, “Mythologies quotidiennes. Figuration narrative, Peinture politique”, en *L’Art depuis 45*, Bruselas, La Connaissance, t. II, 1970, pp. 273-279.
PARENT, Francis & PERROT, Raymond, *Le salon de la jeune peinture. Une histoire 1950-1983*, París, J. P. Montreuil, 1983.
MILLET, Catherine, *L’art contemporain en France*, París, Flammarion, 1987.

En los primeros años de la década de los sesenta, la escena artística española favoreció la irrupción de nuevas opciones, en su mayoría figurativas, que supusieron un intento de superación tanto de los modelos expresionistas y dramatizados de El Paso, como de los más distanciados y fríos del arte normativo. Esta vuelta a la figuración se canalizó en diferentes vías: la que enlazaba con los postulados de la Nueva Figuración; la que apostaba por un enraizamiento social y populista de la praxis pictórica, es decir, la de Estampa Popular; la que volvía los ojos a la realidad con una mirada crítica conformada en lo pop, y la vía anclada en la tradición del realismo de la escuela española protagonizada esta última por el grupo de realistas en torno al clan de los López, los pintores Antonio López García, Amalia Avia, Isabel Quintanilla y María Moreno y los escultores Julio López Hernández y Francisco López Hernández.

Juan Barjola, Francisco Somoza, Ángel Orcajo, Óscar Estruga, Martín Sáez, el grupo Hondo, integrado por Juan Genovés, Fernando Migóni y José Paredes Jardiel y con posterioridad el grupo Nuevo Espacialismo, con Alfonso Fraile, Ángel Medina, José Vento y José Martín-Caro fueron los principales representantes de la vía neofigurativa que, sin romper del todo con ciertas prácticas informalistas, en especial las deudoras de la pintura de acción, se identificó con los figurativismos expresionistas internacionales, desde los de W. De Kooning, H. Platschek, K. Appel y J. Dubuffet hasta los de la Nueva Figuración de F. Bacon.

Si los componentes del grupo Hondo trabajaron sobre todo la figura sin renunciar del todo a las experiencias informalistas, en las obras de algunos pintores neofigurativos como A. Fraile,

J. Martín Caro, A. Medina y J. Vento, la figura cedió todo su protagonismo ante el espacio. J. M^a Moreno Galván, en un artículo publicado en 1964, intuyó ya este interés por el espacio por parte de algunos de los miembros fundadores del grupo Hondo ("Otra vez sobre la nueva figuración", *Artes*, n^o 47-48, Madrid, 23 enero 1964), si bien fue Zora Tyler quien lo concretó en una exposición presentada en la galería Bique de Madrid (otoño, 1964) que después pasó a Estados Unidos.

Bajo el título de Nuevo Espacialismo –*New Spanish Spatialism*– los críticos Venancio Sánchez Marín y Ángel Crespo presentaron los trabajos de A. Fraile, J. Martín-Caro, A. Medina y J. Vento, si bien matizando sus diferencias individuales. Según A. Crespo, mientras la pintura de J. Vento obedecía a esquemas claramente ortogonales siguiendo la lección dejada por P. Mondrian, y la de J. Martín-Caro mostraba una concepción próxima al poscubismo, A. Fraile y



118. Portada del catálogo de la exposición New Spanish Spatialism, Madrid, otoño, 1964.

A. Medina, sin renunciar a este rigor compositivo, trataban la composición y la perspectiva clásicas, es decir las relaciones espaciales (el espacio como una emanación de la figura, como una especie de apéndice de ésta) con una mayor libertad e incluso gestualidad: “Su conocimiento del ámbito espacial –escribió Á. Crespo en el catálogo de la exposición– es el que ahora les permite embarcarse en una aventura de felices augurios. No nos contradecimos al admitir un espacio irracional, pero con voluntad de forma o, por mejor decir, un espacio subordinado a las figuras frente a un espacio determinante. Creemos en la razón, pero también en el instinto y, sobre todo, recordamos la genial frase de Picasso, según la cual ‘todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos ayuda a comprender la verdad, al menos la verdad que, como hombres, somos capaces de comprender’” (A. Crespo, *cat. exp.*, s.p.).

Paralelamente a estas experiencias neofigurativas se desarrollaron las opciones del realismo crítico-social. Éstas fueron anticipadas en cierta medida por el pintor José Ortega en la exposición *El destajo* presentada en 1957 en la galería Alfíl de Madrid. En ella J. Ortega no sólo propuso un nuevo realismo sino una nueva teoría sobre éste en la que se articulaban el elemento social y el individual, afirmando el carácter social del artista y reivindicando una

realidad interpretada y enjuiciada por éste y proyectada hacia una mejor comprensión de la vida y del hombre. Esta teoría inspiró a los pintores-grabadores realistas que se reunieron bajo el nombre genérico de Estampa Popular y el particular de cada una de las regiones en las que la tendencia se afianzó.

En su primera exposición, celebrada en la galería Abril, Estampa Popular de Madrid reunió, bajo el liderazgo de J. Ortega, a una serie de grabadores que practicaban un expresionismo social muy simplificado, en parte debido a la técnica que utilizaban –grabados en linóleo y madera esquemáticos y lineales–, cuya temática estaba centrada en las duras condiciones de vida del campesinado y del proletariado. Dos años después, una exposición en la galería Quixote de Madrid reunió a los miembros de Estampa Popular de Madrid con los recién constituidos grupos de Andalucía y del País Vasco, a los que se sumaron, más por la militancia y el sentido testimonial que por el carácter plástico de su obra, A. Saura, A. Ibarrola y J. Duarte. Según palabras de A. Ibarrola: “Había que tener como base el sentido de militar contra el fascismo, de militar democráticamente desde la profesión, es decir, procurando hacer un arte de denuncia y de testimonio, con símbolos o con imágenes que permitiesen dar esa visión del arte y de la cultura con sentido oposicional [...]”. (Declaraciones de A. Ibarrola a J. Angulo Barturen, *Ibarrola, ¿un pintor maldito?*, San Sebastián, 1978, p. 64).

Si el campesino, el jornalero, el campo y el trabajo agrícola constituyeron el principal motivo de reflexión y de denuncia social de los grabadores de los grupos de Madrid y de Andalucía, los integrantes de Estampa Popular del País Vasco: Agustín Ibarrola, María Dapena, Dionisio Blanco, Ramón Carrera y los poetas Sabino de la Cruz y Vidal de Nicolás se centraron, sobre todo, en el mundo de la industria pesada, de la minería, de la pesca y del proletariado habitante de las sórdidas y grises ciudades de la ría bilbaína: “Un felicísimo encuentro geográfico –es-



119. José Ortega, *Rebelión de los campesinos*, 1961. Detalle.

cribió Vidal de Nicolás en el catálogo de la primera muestra colectiva que el grupo realizó en San Sebastián en 1962— reúne hoy en el mismo objetivo de exaltación humana al pintor de la gravedad campesina que es José Ortega y a los pintores de la seriedad metalúrgica y marinera que son Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Dapena. Desde el centro de España, armadas sus manos de cardos y flores de jara, y sedientos de agua y de justicia, vienen los hombres de Ortega a reunirse al pie de los cubilotes de fundición y de las jarcias de las barcas de pesca, con los hombres y las mujeres de Ibarrola y Blanco y de Dapena, armados también con la sabiduría popular y la fraternidad [...]. Los hombres de Ortega sudan sangre entre los trigos y la áspera hostilidad de una tierra de escaso pan y mucho sufrimiento; los de Agustín Ibarrola se queman el cuerpo delante de los hornos de acero, y se desuellan las manos manejando remos y tenazas; los de Dionisio Blanco se asoman diariamente a su tragedia con los ojos bien abiertos; los de María Dapena, echan cuentas de todo cuanto se les debe, en el fondo de los fogones y en la bronca fraternidad de las tabernas”. (Vidal de Nicolás, *cat. exp.*).

Aunque Estampa Popular de Cataluña se creó en 1962, su primera exposición como tal se celebró en la galería Belarte de Barcelona en 1965 con la participación de F. Artigau, E. Boix, M. Girona, R. Llimós, J. Guinovart, C. Mensa, J. Niebla, A. Ràfols-Casamada, J. M. Subirachs, y F. Todó. En el catálogo, textos firmados por J. M. Castellet, C. Rodríguez Aguilera, F. Vallverdú, F. Candel y J. Corredor-Matheos matizaron el carácter específico de Estampa Popular de Cataluña, acen- tuando sus vínculos con el arte popular catalán y reconociendo la dificultad de hacer llegar el arte contemporáneo a la mayoría social: “Con Estampa Popular Catalana —escribió F. Vallverdú— unos cuantos artistas conscientes de la tarea a que el momento histórico obliga se abren a los sectores más amplios de nuestra sociedad y en especial a la clase obrera para hacerlos participar de sus descubrimientos, y se abren igualmente



120. Carteles de Boix-Armengol-Heras para la exposición en la Sala Mateu, Valencia, 1965.

121. Los miembros del Equipo Crónica: Rafael Solbes y Manuel Valdés.

a las comarcas con un diseño de integración nacional”.

También desde la reivindicación de unas bases diferenciales se gestó Estampa Popular de Valencia, que en su primera exposición en octubre de 1964 presentada en el Seminario Metropolitano de Valencia agrupó el trabajo de Anzo, R. Marí, M. Martí, R. Solbes, J. A. Toledo y M. Valdés, artistas unidos por su común toma de posición frente al problema de la indiferencia creciente con que el gran público recibía las manifestaciones artísticas contemporáneas. En el texto de presentación de la muestra, Tomás Llorens reivindicó para el nuevo arte un contenido ético y una opción objetivadora e incluso satírica, y en ningún caso lírica, encomiástica o simbólica. Según T. Llorens, el grupo Estampa Popular de Valencia, en su deseo de incidir

122. Juan Genovés,
Postimágenes,
1969.



de manera directa en situaciones reales vividas por el público, tenía que aprovechar los mecanismos de comunicación social por medio de imágenes visuales como la publicidad, el cine, la TV, la prensa gráfica. T. Llorens proponía, pues, un artista interesado en la realidad exterior y más vinculado con la información que con la expresión: “Utilizando las imágenes de los medios de comunicación de masas, los artistas de Estampa Popular pretenden hacer, sobre el plano de la consciencia ética, lo que el Pop Art trata de hacer sobre el plano sentimental de lo inconsciente” (T. Llorens, “Estampa Popular de Valencia”, *Aulas*, 1965, n^{os} 26-27).

La heterodoxia de Estampa Popular de Valencia y su desviación de los estrictos presupuestos de un arte social y militante, explica el decantamiento de algunos de sus miembros fundadores y de otros artistas del momento hacia opciones plásticas que, aun en el seno del realismo, manifestaban una mayor predisposición hacia una crítica más global y menos partidista de la sociedad. Así, y simultáneamente a la presentación de la primera muestra de Estampa Popu-

lar de Valencia, un grupo de jóvenes creadores: Rafael Solbes, J. Antonio Toledo y Manolo Valdés se unieron para firmar un texto programático o manifiesto en el que defendían la idea de trabajar colectivamente, aunque no en grupo sino en equipo, para dar respuesta a través de imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas, a los problemas que aquejaban a la sociedad española.

De esta manera nació el Equipo Crónica, como “conjunto de trabajo, colaboración y experimentación, como medio de reivindicar un trabajo en equipo superador de la mitología del individualismo, de la expresión subjetiva como intencionalidad de la actividad artística”. En el manifiesto programático, los tres artistas citados propugnaban la *crónica de la realidad* partiendo de los mismos presupuestos que el realismo social pero utilizando sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visuales características del momento contemporáneo: “Para nosotros, Crónica de la Realidad significa objetivación y realismo de los datos utilizados, así como objetivación y tipificación de los conjuntos. Es decir, realismo en lo particular, dando carácter interpretativo a las series. La serie es para nosotros un medio idóneo de unir lo particular con el desarrollo dinámico y dialéctico de lo general [...]. El Equipo Crónica propugna la *crónica de la realidad* como vehículo intencional para dar a la pintura una finalidad elevada, una razón de ser en nuestra sociedad y en el marco histórico de los valores positivos contemporáneos”. (“Equipo Crónica”: Solbes-Toledo-Valdés *Manifiesto programático*, 1964, s.l., s.e., s.a.).

Entre los objetivos del Equipo Crónica, tal como en 1965 expusieron R. Solbes y M. Valdés, tras la separación de J. A. Toledo, la búsqueda de la objetividad a través del realismo y la serialización era sin duda prioritario. Según R. Solbes y M. Valdés, la objetividad se debía conseguir tanto por la utilización de estilos convencionales no artísticos (imágenes publicitarias, comics, prensa gráfica, etc.) como por las deformacio-

nes, lo cual implicaba no sólo la eliminación de las características personales, sino la eliminación de la interpretación subjetiva de los objetos artísticos (V. Bozal, *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, 1970).

Si bien el Equipo Crónica nació amparado en una tradición realista autóctona, recibió influencias de diversos pintores realistas europeos (R. Hamilton, P. Blake, Kitaj, D. Hockney, J. Tilson, A. Jones, Erró, Fahlström, Adami, Baj, G. Richter, P. Klasen) y, en especial, la de los del llamado grupo de París, integrado por Gilles Aillaud, Antonio Recalcati y Eduardo Arroyo que en aquellos mismos años practicaban el trabajo colectivo en obras seriadas con un fuerte componente narrativo: "El primer trabajo común del que tuvimos noticia –según afirmaciones de R. Solbes y M. Valdés– consistió en la realización conjunta de una serie de cuadros sobre una narración de Gustave Flaubert. Aquel trabajo suponía no únicamente una intención compartida, sino también un análisis previo y un planteamiento metodológico, por más rudimentario que fuese [...]. Posteriormente, el grupo de París realizó otra serie de obras con el título *Vivre et laisser mourir*, trabajo que si cabe nos resultó más sugerente, ya que el planteamiento, intencionadamente escandaloso, suponía un claro enfrentamiento con las neovanguardias oficiales y oficiosas que habían triunfado en América y empezaban a hacerlo en Europa, en las cuales se reconocía a Marcel Duchamp como el gran *maître à penser* del arte contemporáneo". (Equip Crònica, "Dades sobre la formació de l'Equip Crònica", en *Equip Crònica 1965-1981*, 1989, pp. 18-19).

Desde 1966, año de sus primeras exposiciones monográficas, celebradas en Bilbao (*Equipo Crónica de la realidad*, sala Miqueldi) y en Sevilla (*Equipo Crónica*, galería La Pasarela), hasta 1981, fecha de su disolución obligada por la muerte de R. Solbes, el Equipo Crónica se volcó, partiendo de la cita fragmentaria, una cita culta y no exenta de compromiso, en una lectura crítica de la historia del arte y de las representaciones

simbólicas del poder, sin excluir una mirada sobre la realidad política española.

Auspiciado por Eduardo Arroyo, se integró fácilmente en el discurso internacional de las neofiguras de los años sesenta. De ahí también su participación en muestras colectivas como el *XVI Salon de la Jeune Peinture* (París, 1965), del que E. Arroyo formaba parte del comité organizador. En esta exposición, el Equipo Crónica compartió espacio con los artistas ingleses del Pop Art, con los alemanes del grupo Spur, con el propio E. Arroyo y con una serie de artistas franceses (G. Aillaud, H. Cueco, M. Parré, A. Recalcati y G. Tisserand) representantes de diferentes corrientes de la figuración crítica.



123. Equipo Realidad, *La Alfombra mágica*, 1969.

Participó asimismo en el XVIII Salon de la Jeune Peinture (París, 1967) junto a BMPT, E. Arroyo, H. Cueco, R. Malaval, A. Recalcati, F. Rouan, Sarkis, H. Têlêmaque y C. Viallat, y en exposiciones temáticas como *Bande dessinée et figuration narrative* y *Le monde en question*, organizadas por el crítico G. Gassiot-Talabot en 1967, *Kunst und Politik* (Karlsruhe, 1970) y en la sección organizada por J. L. Pradel. “Instrument critique d’un système global visible” la *Mythologie quotidienne II* (1977).

Con un posicionamiento no lejano al del Equipo Crónica, los artistas catalanes Carlos Mensa, Armand Cardona Torrandell y Francesc Artigau desarrollaron un lenguaje realista y testimonial, que el crítico Vicente Aguilera Cerni denominó Crónica de la Realidad a raíz de una exposición presentada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1965 en la que, además de los mencionados, participó el Equipo Crónica, entonces aún integrado por Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manolo Valdés. En el concepto de Crónica de la Realidad encajó también el trabajo de otro equipo, el Equipo Realidad, constituido en Valencia en 1966 y formado por los pintores Jorge Ballester y Joan Cardells, los cuales pretendían por medio de un lenguaje hiperrealista, expresar las “situaciones medias alienantes del hombre actual”.

Hasta 1977, año de su disolución (en 1976 el fotógrafo Enrique Carrazoni sustituyó a Joan Cardells) los integrantes del Equipo Realidad, próximos al Equipo Crónica en sus propósitos iniciales pero con unos planteamientos críticos más ambiguos y no exentos de una cierta voluntad antiestética, estuvieron presentes en un buen número de exposiciones en las que presentaron diversas series: *Hogar, dulce hogar*, *Del Antiguo y Ropajes*, *Retrato de un retrato del retrato de un retrato*, y *Hazañas bélicas* o *Cuadros de Historia*.

La neofiguración enraizada en el pop y en cierta medida en el hiperrealismo tuvo también uno de sus principales focos en tierras valencianas. En 1964, año de la primera exposición de Estampa Popular Valenciana y de la constitución del Equipo Crónica, tres alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Manuel Boix, Artur Heras y Rafael Armengol, partiendo de los recursos iconográficos, formales y expresivos del pop inglés y en menor medida del norteamericano, plantearon una actitud crítica tanto en relación a la situación sociopolítica española como respecto al contenido doctrinal de las vanguardias internacionales. La influencia de éstas y su deseo de superar, descontextualizar y manipular la “academia”, es decir la formación recibida en la Escuela de San Carlos, fue lo que llevó a M. Boix, A. Heras y R. Armengol, que nunca dejaron de firmar individualmente sus obras, a excepción de uno de sus primeros trabajos, el *Tríptico Monoteísta*, a practicar una figuración casi fotográfica, crítica siempre, a veces irónica a veces ácida, basada en imágenes de la historia del arte y del entorno inmediato, un entorno tanto rural como urbano.

Tal como afirmó J. F. Yvars en la presentación de la retrospectiva *Boix, Heras, Armengol* en el IVAM (Valencia, 1995), “los tres artistas plantearon en común, aunque con una estilística distinta, una alternativa clara y rotunda: adaptar las formulaciones de la vanguardia internacional a nuestra realidad social y política. Así, investigaron la iconografía y las técnicas que definieron al Pop Art, la gran apuesta visual de esos años, para estructurar audazmente un nuevo realismo, una nueva figuración, que evidenció tanto su compromiso político como la opción inequívoca por el arte moderno en sintonía con las propuestas internacionales” (J. F. Yvars, Prólogo a la exposición *Boix, Heras. Armengol*, p. 3).

Las exposiciones

Grupo Hondo

1961 (diciembre).
Sala Neblí, Madrid.

Grupo Hondo

1963 (mayo-junio).
Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid.

Una de las primeras experiencias colectivas reivindicadoras de la vuelta a la figuración como alternativa posinformal fue la protagonizada por el grupo Hondo que en sus dos años de existencia realizó dos exposiciones en Madrid, la primera en la Sala Neblí (1961) y la segunda en la Sala de la Sociedad Española de Amigos del Arte (1963). En el catálogo de la exposición de la primera de ellas, el crítico y poeta Manuel Conde, tras señalar la caducidad del informalismo y la necesidad de encontrar una dicción pictórica que recuperase la vinculación con lo humano, presentó a los tres miembros del grupo, Juan Genovés, Fernando Mignoni y José Paredes Jardiel, a los que se añadió el artista chileno Gastón Orellana, como representantes de un “realismo interior” empeñados en la tarea de soslayar tanto el concepto de figuración como el de abstracción así como de dar vida a unas formas en función de una razón vital: “Arte es ruptura, necesidad de cambio, negación de lo conseguido inmediatamente antes. Persistencia, también, de ciertas leyes mágicas de difícil hallazgo y de imposible definición [...]. Ese rompimiento con formas tradicionales, la búsqueda incesante de otros modos de expresión constituyen, sin duda, afirmaciones esenciales de la capacidad de creación del hombre[...]. Los ismos últimos y las reacciones que han provocado han sido, desde luego, valiosos auxiliares del espíritu, pero también barreras psicológicas para el libre desarrollo de la creación estética”.

En el catálogo de la exposición, además del texto de M. Conde, se incluyeron escritos de los propios artistas en los que desde sus vivencias personales narra-

ban la experiencia de recuperar la pintura figurativa tras un duro enfrentamiento con la poética informalista. En tal sentido, para J. Genovés, que evolucionó rápidamente hacia un realismo crítico no exento de influencias pop, era necesario hallar la huella de la figura humana en medio de la madeja incomprensible e inexplicable del arte informal.

J. Paredes Jardiel, quizás el más próximo al arte de F. Bacon, reconocía que como espectador del arte informal y del expresionismo abstracto había recibido su impacto técnico y la libertad que ofrecían sus experiencias, en tanto que G. Orellana afirmaba: “Ya no me sirve el signo, lo informe, ni la forma visual, y más aún, me hastía el espectáculo, el grito, la pintura de acción”.

Con motivo de su segunda y última exposición, los miembros del grupo Hondo, a los que se unieron los pintores José Vento y Carlos Sansegundo, firmaron un texto en el que, al tiempo que reivindicaban la presencia del hombre “ante su disparate, su horror, su cordura, su fealdad, su miedo, su obsesión, su maldad, su misterio y su no entender nada de nada”, proponían adentrarse en sus interioridades, en “su manicomio interior, [en] toda su verdad”. Las obras de arte no debían dejar impasible al espectador; debían provocarle un desasosiego, un efecto perturbador que lo arrancase de su cómodo letargo, del rutinario tópico de la vida moderna, una vida “tan perfectamente construida que está secando al hombre”.

Uno de los críticos más entusiastas con la Nueva Figuración, Venancio Sánchez-Marín, aplaudió la iniciativa de la exposición y la valoró como reacción contra el cansancio y el aburrimiento provocado por la reiteración de las abstracciones informalistas. Según su parecer, los integrantes del grupo Hondo aportaban al panorama del arte español del momento obras con argumento que favorecía la comunicación de la pintura con el hombre y con el arte en general, unas obras que renunciaban a la pureza pero que ganaban en seducción y, además, sintonizaban con las inquietudes de la época.

V. Sánchez-Marín matizaba en cualquier caso que, más que narrar, lo que los nuevos figurativos proponían era argumentar, argüir, para lo cual incorporaban los matices del pensamiento humano a las soluciones estéticas, sin renunciar a las citas literarias, así como a una cierta vena de humor e incluso al absurdo: “Más que un modo de pintar es un modo de pensar lo que refleja este conjunto de interesantes ar-

tistas jóvenes españoles. Detrás de sus obras están la literatura de Kafka, el teatro de Ionesco y Beckett, las barbas del existencialismo y la crisis cultural de Occidente. Todos los tópicos y todas las realidades del pensamiento de hoy [...] La nueva figuración –la zona del expresionismo figurativo en que se desenvuelve el grupo Hondo– es, en cierto modo, más informal que el propio informalismo. Mas su desdén por las formas no es estético, sino social” (V. Sánchez-Ma-rín, *Goya*, nº 34, mayo-junio 1963).

Crónica de la Realidad

1965 (10-22 junio).

Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona.

Organización: Vicente Aguilera Cerni y Cesáreo Rodríguez Aguilera.

Artistas: Francesc Artigau, Armand Cardona Torrandell, Carlos Mensa y el Equipo Crónica (Rafael Solbes, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo).

Vicente Aguilera Cerni fue uno de los primeros críticos en anunciar, en el texto “Prólogo a la Crónica de la Realidad” incluido en el catálogo de la exposición *Crónica de la Realidad*, el nacimiento de una nueva vía de realismo social basada en la crónica de la realidad aunque desvinculada del tipo de obra (grabado) más frecuente en los miembros de Estampa Popular. Esta vía era la que representaban un grupo de artistas catalanes y el Equipo Crónica valenciano.

Cesáreo Rodríguez Aguilera presentó a Francesc Artigau, Armand Cardona Torrandell y Carlos Mensa como artistas que habían sabido interpretar bajo un criterio entre irónico y lírico el pop norteamericano. F. Artigau lo hacía en sus caricaturas de personajes de la alta sociedad catalana; C. Mensa, buscando constantes referencias a situaciones vividas por el público y utilizando distorsiones para representar a personajes de una sociedad en decadencia, rodeada por una parafernalia de ornamentos (trajes, peinados, etc.), y A. Cardona Torrandell, tras superar una inicial etapa abstracta e informal, a través de anécdotas

que exponían tanto su actitud de crítica social como su voluntad de cronista de la realidad.

Del Equipo Crónica que había entrado en contacto con el grupo de artistas catalanes a raíz de la exposición *España libre. Esposizione d'Arte Spagnola Contemporanea* presentada en cinco ciudades italianas (Rímmini, Florencia, Ferrara, Reggio Emilia, Venecia), del 1 de agosto de 1964 al 15 de mayo de 1965), V. Aguilera Cerni destacó sobre todo su metodología revolucionaria: “Lo insólito, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, es la constitución de un equipo colectivizado para hacer pintura figurativa [...] De ahí que la primera aportación del Equipo Crónica, como manifestación típica y germinal de la crónica de la realidad, consista en ofrecer un modelo de actuación colectiva, de comportamiento socializado, que implique un método activo radicalmente innovador. Su acción desmitificadora comienza justamente destruyendo el mito hasta ahora intangible –al menos entre pintores– de la creación individual [...]”.



124. *Equipo Crónica*, El día en que aprendí a escribir con tinta de la serie Negra, 1972.

Equipo Crónica. Policía y Cultura

1971 (noviembre)
Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares,
Barcelona.

Equipo Crónica. Serie negra

1972 (10 enero-5 febrero)
Galería Juana Mordó, Madrid.

Equipo Crónica. Retratos, bodegones y paisaje

1973 (10 mayo -9 junio)
Galerie Staedler, París.

Equipo Crónica. Antológica

1975 (abril-mayo)
Centro de Arte M 11, Sevilla.

Equip Crònica. La partida de billar

1978 (febrero-marzo).
Galería Maeght, Barcelona.

Equipo Crónica. Paisajes urbanos

1979 (octubre-noviembre).
Galería Juana Mordó, Madrid.

Equipo Crónica. Los viajes. Crónica de la transición

1981 (noviembre-diciembre)
Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid.

Tras participar en una exposición colectiva que recorrió diversas ciudades italianas, el Equipo Crónica dio a conocer sus trabajos de los años 1964-66, trabajos plagados de imágenes tratadas con tintas planas y dibujo despersonalizado extraídas de los medios de comunicación y en los que la crítica vio un acercamiento a los procedimientos y resultados del pop americano, en Bilbao (sala Miquel, 1966) y Sevilla (galería La Pasarela, 1966).

Entre 1967 y 1971, época en la que se consolidó su lenguaje, el Equipo Crónica llevó a cabo un promedio de dos exposiciones al año, fuese en España (San Sebastián, Barcelona, Valencia, Bilbao, Cuenca) fuese en el extranjero (Milán, Colonia, Berlín), en las que exhibió las series *La recuperación*, *Guernica 69* y *Autopsia de un oficio*, fruto de la confrontación entre la historia de la pintura y la cultura de masas y en las que la narratividad iba perdiendo progresivamente relevancia en aras de un tratamiento pictoricista de las imágenes.

En 1971, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares presentó la que suele considerarse la serie más ambiciosa del Equipo Crónica, *Policía y Cultura*, pintada entre finales de 1970 y la primavera de 1971. Estaba formada por 13 cuadros de idéntico formato (200 × 200 cm) con un complejo planteamiento de recursos: revisión y aprovechamiento del lenguaje plástico de series anteriores; apropiacionismo que incluía referencias al pop, al expresionismo, al dadaísmo y al surrealismo; replanteamiento del concepto de narratividad sin los parámetros de orden y de secuencia; replanteamiento del concepto de lectura de la obra, con la desaparición de la misma puesto que no había linealidad en la secuencia de los cuadros y tampoco en los distintos fragmentos de cada uno de ellos, etc.: “se radicaliza el lenguaje –escribieron R. Solbes y M. Valdés–. Pretendemos hacer balance de las experiencias de trabajo anterior [...] ¿Cuál es la relación entre arte y sociedad? Entre los intentos de dar respuesta a esta pregunta se puede inscribir la problemática que abordamos en la serie *Policía y Cultura*. Para nosotros, en este momento dicha respuesta es radical. La interrelación de ambos fenómenos es real y compleja [...]. No consideramos la actividad artística como una actividad autónoma, pero ello no quiere decir que pensemos que el conocimiento de dicho fenómeno pueda explicarse exclusivamente en función del entorno en que se produce. Estos paralelos son tan mecanicistas como frecuentes [...]. La actividad artística posee leyes que le son propias, y para nosotros, sólo del conocimiento de estos mecanismos del lenguaje en cada caso concreto, así como del análisis del medio donde se producen, lugar y tiempo también concretos, se podrán extraer respuestas productivas”.

En su primera muestra en Madrid (Galería Juana Mordó, 1972) el Equipo Crónica expuso la *Serie negra* (1971-72), inspirada en la literatura y en el



125. *Equipo Crónica, Equipo Crónica, serigrafía, 1976.*

cine, que señaló su punto de madurez artística con una mayor complejidad de formas y composiciones y, a su vez, de contenido literario en las imágenes y sus asociaciones. En la introducción del catálogo escrita por R. Solbes y M. Valdés se leía: “En un primer estadio se sitúa la violencia y la acción que la iconografía del film negro americano y de la novela policiaca poseen y que tanta influencia han ejercido en nuestra generación [...]. Otro de los aspectos que la serie contiene es la referencia al interrogante sobre la propia actividad creadora, al proceso mismo de esta convención llamada pintura. En tercer lugar, el tema hace referencia a los años de posguerra, vagamente recordados a través de imágenes típicas de aquel período [...]. Estos tres aspectos se articulan en el todo del cuadro y conservan, por otra parte, su autonomía. El tono empleado es autobiográfico, de ahí su carácter subjetivo e íntimo, como memorizado”.

Hasta 1981, el Equipo Crónica llevó a cabo gran número de exposiciones destacando su primera individual en la Galería Staedler de París en 1973 con la serie *Retratos, bodegones y paisajes* ejecutada entre 1972 y 1973 y la *Antológica* en el Centro de Arte M-11 de Sevilla (1975), con la presentación de las series: *El Cartel* (1973), *Oficio y oficientes* (1973-74) y *La subversión de los signos* (1974). La galería Maeght de Barcelona acogió en 1978 la serie *La partida de billar* que, al decir de V. Bozal, permitía una lectura en términos de juego y desenfado, disipando el vacío, las reticencias y la incompreensión de anteriores series más comprometidas políticamente como *Variaciones sobre un parredón*, presentada en la galería Juana Mordó (1976),

e incluso su polémica participación en la Bienal de Venecia de 1976.

Al respecto revistió especial significado la exposición organizada por la galería Juana Mordó de Madrid en 1979, en unos momentos en los que los críticos y los artistas españoles rechazaban el arte politizado y reivindicaban un retorno a la pintura, a la “pintura-pintura”, a la “pintura ante todo”. A pesar de que en la serie protagonista de la exposición, *Paisajes urbanos*, el Equipo Crónica se explayó en ciertos recursos pictóricos (el uso del óleo en detrimento del acrílico) y en situaciones que más que narrar historias expresaban sentimientos (un paseante sin rumbo fijo por las afueras de una ciudad) fue objeto de acerbados comentarios críticos, entre ellos los de Ángel González que, tras ver en el trabajo del Equipo una vía sin solución de continuidad, desaprobó el abandono de la pintura mecanizada, neutra e impersonal de su producción anterior y la adopción de métodos tradicionales que conllevaban la copia o la reproducción de técnicas tan dispares como las de Picasso, el Greco y F. Bacon: “Al entremezclar aquellos fragmentos, el Equipo Crónica no sólo ha corrido el riesgo de su verosimilitud, sino también de su congruencia dentro del conjunto. Porque antes, cuando componía sus puzzles, estaba combinando simulacros estereotipados, gráfica e iconográficamente de obras ya existentes, que interpretaba a su antojo con el propósito de crear una imagen nueva y razonable cuya congruencia formal dependía de las técnicas de manipulación de las imágenes originales y no de esas imágenes por sí mismas. Ahora, por el contrario, la manipulación se reduce estrictamente a recortar y a montar los recortes. ¿Con qué resultado? Imagínese lo que resultaría, por ejemplo, de barajar las páginas de *La isla del tesoro*, el *Fedro*, *Madame Bovary*, y los *Principia Mathematica*, y se hará una idea”. (Á. González, “Equipo Crónica: la pérdida de estilo”, *El País*, 3 noviembre 1979).

Tras *Paisajes urbanos* que con posterioridad se exhibió en la galería Maeght de Barcelona (1981), una nueva exposición del Equipo Crónica con las que serían sus dos últimas series, *Los viajes* y *Crónica de la transición*, se presentó en las Salas de la Biblioteca Nacional en Madrid durante los meses de noviembre y diciembre de 1981. Con la muerte de Rafael Solbes el día antes de la inauguración se cerró la obra del Equipo Crónica al tiempo que se iniciaba la trayectoria individual de Manolo Valdés.

Aparte de la exposición dedicada a la obra gráfica y múltiples (*Equipo Crónica: obra gráfica y múltiples 1965-1982*) organizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1988), la más completa revisión histórica del Equipo Crónica, aunque centrada únicamente en su pintura, se llevó a cabo en *Equip Crònica 1965-1981*, muestra comisariada por Tomás Llorens y presentada en 1989 en el IVAM valenciano, en la Casa de la Caritat de Barcelona y en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Equipo Realidad

1973

Galería Punto, Valencia y Galería Ynguanzo, Madrid.

A pesar de que el Equipo Realidad comenzó a participar en exposiciones en 1967, año de su fundación, no fue hasta 1972 cuando intensificó su actividad expositiva coincidiendo con el inicio de su trabajo en series en las que asimiló e incorporó determinadas influencias pop. Las series, realizadas al óleo sobre tela a diferencia de sus primeros trabajos que eran acrílicos sobre tabla, tomaron como punto de referencia situaciones cotidianas, fuese por ejemplo el interior de hogares de clase media española en *Hogar, dulce hogar*, cuyas imágenes procedían de catálogos y revistas de decoración e interiorismo, o el interior de un aula de la asignatura Dibujo del Antiguo y de Ropajes de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en *Del Antiguo y Ropajes*, crítica irónica de los academicismos pictóricos.

Otras series, en cambio, se inspiraron en aspectos de la historia del arte, como *Retrato de un retrato del retrato de un retrato*, reflexión sobre los procesos pictóricos de un género ya del todo codificado (el retrato) en su relación con los procesos imperfectos de la reproducción fotográfica, no tratando sólo de “retratar la imagen de ciertas apetencias prefabricadas de un tipo concreto de individuo sino de desmitificar, localizar y definir ciertas propuestas de comportamiento”.

En su primera exposición en la galería Punto de Valencia (1973), que supuso el inicio de una fructífera relación entre el equipo y la galería, aparte de obras de las series comentadas, se presentaron algunas de una nueva serie, *Hazañas bélicas* o *Cuadros de Historia* que

también aquel año fue mostrada en la galería Ynguanzo de Madrid y en la que trabajaron hasta 1976.

Las imágenes de la serie, extraídas de los fascículos de una enciclopedia popular argentina, *Crónica de la guerra civil española. No apta para irreconciliables*, se seleccionaron por su impacto visual o por el gusto personal y en ningún caso por sus connotaciones políticas y fueron tratadas a través de procesos de manipulación, tanto fotográficos como pictóricos (desenfoques, medios tonos grises, gradación de planos, reflejos, contraluces) lo cual, unido a un gran perfeccionismo técnico, las semejaban a verdaderos “cuadros de historia”. En este sentido, tal como afirmó J. Gandía en el texto del catálogo de la muestra retrospectiva del equipo presentada en el IVAM en 1993, “si el texto de esta enciclopedia pretendía ser objetivo y neutral por su tratamiento, las fotografías lo debían ser por su técnica. Aquella enciclopedia tenía un papel propicio al des-



126. Equipo Realidad. Obra de la serie Retrato reproducción del retrato de un autorretrato de Picasso, 1972.

gaste y las imágenes reproducidas parecían estar erosionadas por los defectos de la impresión [...] El Equipo Realidad pintó las fotografías de la guerra civil objetivando las mediaciones, es decir, tanto las erosiones encontradas como los efectos provocados por el proyector y el azar objetivo en cada acto de pintar, accidentes, anécdotas personales, caprichos". (J. Gandía Casimiro, "Avui tinc un dupte: potser no eran ells els qui pintaven, sinó que ho feien les seues imatges", *cat. exp.* p. 16).

La relación entre el Equipo Realidad y el arte pop fue tratada por Manuel Vázquez Montalbán en uno de los textos incluidos en el catálogo de la citada exposición del IVAM: "Formalmente la propuesta podría definirse como una inversión crítica del fetichismo del pop, utilizando la semántica del pop y una satirización del collage y del mimetismo, proponiendo cuestionar la lectura única y obligar a una relectura de aquello ya leído. Como máxima cima de su apuesta para una memoria crítica y prohibida, tenemos sus especiales

recuperaciones de imágenes de la guerra civil". (M. Vázquez Montalbán, "Retrat del retrat d'uns retratistes autoretratats", *cat. exp.*, p. 32).



127. *Equipo Realidad*. Obra de la serie Hazañas bélicas. Cuadros de Historia, 1973.

Cronología

1960: *Estampa Popular*, Galería Abril, Madrid. **1961:** •• *Grupo Hondo*, Sala Nebli, Madrid, diciembre (M. Conde). **1962:** *Estampa Popular*, Galería Quixote, Madrid; *Estampa Popular*, Salas de Exposiciones del Ayuntamiento, San Sebastián. **1963:** *Grupo Hondo*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, mayo-junio; *Joven Pintura Figurativa en España*, Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Barcelona, noviembre-diciembre. **1964:** *New Spanish Spatialism*, Galería Bique, Madrid, otoño (Z. Tyler); *Estampa Popular*, Seminario Metropolitano, Valencia, 3 octubre-8 noviembre; *Boix, Heras, Armengol*, Sala Martínez Medina, Valencia, diciembre 1964-enero 1965. **1965:** •• *Crónica de la Realidad*, Colegio de Arquitectos, Barcelona, 10-22 junio (V. Aguilera Cerni y C. Rodríguez Aguilera); *Estampa Popular*, Galería Belarte, Barcelona; *Mostra di oli, acqueforti, xilografie, acquerelli dell'Equipo Cronica*, Sala Comunale delle Esposizioni, Reggio Emilia, 21-28 diciembre; Chiesa di S. Romano, Fe-

rrara, 10-30 enero 1966 (M. de Micheli). **1966:** *Espampa Popular*, Asociación de Amigos de la Música, Hospital del Llobregat, mayo; *Equipo Crónica de la realidad*, Sala Miqueldi, Bilbao; *Equipo Crónica*, Galería la Pasarela, Sevilla, 1-15 diciembre. **1967:** *Equipo Crónica*, Galería Barandiarán, San Sebastián, febrero-marzo; *Estampa Popular*, Club Pueblo, Madrid, marzo; *Equipo Crónica*, Sala Aixelà, Barcelona, 15-30 octubre. **1968:** *Equipo Crónica*, Galería del Agrifoglio, Milán, 17 febrero-1 marzo. **1969:** *Equipo Crónica*, Galería Grises, Bilbao, 1-16 diciembre. **1970:** *Equipo Crónica*, Sala Honda, Cuenca, 17 octubre-8 noviembre; *Equipo Crónica. Autopsia de un oficio*, Galería Val i 30, Valencia, noviembre. **1971:** *Equipo Crónica. Bilder, objekte*, Galerie Klang, Colonia, marzo; *Equipo Crónica*, Galerie Poll, Berlín, 19 abril-23 mayo; •• *Equipo Crónica. Policía y cultura*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, noviembre. **1972:** •• *Equipo Crónica. Serie negra*, Galería Juana Mordó, Madrid, 10 enero-5 febrero; *Equipo Crónica*, La casa del siglo xv, Segovia,

18 marzo-6 abril; *Equipo Crónica*, Galería Tassili, Oviedo, 27 abril-16 mayo; *Equipo Crónica*, Colegio Mayor Pio XII, Madrid, 10-20 junio; *Equipo Crónica*, Galería Atenas, Zaragoza, junio; *Equipo Crónica. Serie negra*, Galería Val i 30, Valencia, octubre-noviembre. **1973:** *Equipo Crónica*, Galería René Metras, Barcelona, enero; *Equipo Crónica. Serie negra*, Arte-Contacto, Caracas, abril; *Equipo Crónica. Retratos, bodegones y paisaje*, Galerie Staedler, París, 10 mayo-9 junio; *Equipo Realidad*, Galería Punto, Valencia; Galería Ynguanzo, Madrid. **1974:** *Equipo Crónica. Serie negra*, Sala Juan XXIII, Córdoba, mayo; *Equipo Crónica*, A. R. C., París, 12 junio-30 agosto; *Equipo Crónica*, Galería Cavour, Milán, 1-18 octubre. **1975:** •• *Equipo Crónica. Antológica*, Centro de Arte M-11, Sevilla, abril-mayo. **1976:** *Equipo Crónica. Variaciones sobre un paredón*, Galería Juana Mordó, Madrid, 5-29 mayo; *España Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Bienal de Venecia, Venecia, 10 junio-10 octubre; *Bienal de Venecia*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 18 diciembre 1976-13 febrero 1977.

1978: •• *Equipo Crónica. La partida de billar*, Galería Maeght, Barcelona, febrero-marzo. **1979:** •• *Equipo Crónica. Paisajes urbanos*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre-noviembre. **1981:** *Equip Crònica. Paisatge urbà. Els viatges. Crònica de la transició*, Galería Maeght, Barcelona, mayo-junio; •• *Equipo Crónica. Los viajes. Crónica de la transición*, Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid, noviembre-diciembre. **1988:** *Equipo Crónica: obra gráfica y múltiples (1965-1982)*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, julio-septiembre. **1989:** *Equip Crònica 1965-1981*, IVAM Centre Julio González, Valencia, febrero-abril; Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat, Barcelona, mayo-julio; Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, septiembre-noviembre (T. Llorens). **1993:** *Equipo Realidad*, IVAM. Centre Julio González, Valencia, 16 setiembre-21 noviembre (J. Gandía y T. Millet). **1995:** *Boix-Heras-Armengol*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 27 abril-25 junio 1995 (V. Todolí y J. Salvador).

Bibliografía

ORTEGA, José, *Realismo*, Madrid, Galería Alfíl, 1957.
 BENET AURELL, J., "El Grupo Parpalló", *Revista*, Barcelona, 24 octubre 1959.
 BOZAL, Valeriano, "El realismo plástico de los últimos años", *Acento Cultural*, abril 1961, n° 11, pp. 44-49.
 GIMÉNEZ PERICÁS, Antonio, "Despersonalización de arte y sociedad", *Acento Cultural*, 1961, n° 11, pp. 37-44.
 – "Perfiles de la oposición vanguardia-realismo", *Acento Cultural*, 1961, n° 14, pp. 58-63.
 MORENO GALVÁN, José María, "La realidad y los realismos", *Artes*, 1962, n° 13, s.p.
 AREÁN, Carlos, *Joven figuración en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1963.
 MORENO GALVÁN, José María, "El realismo social que pasa por Madrid", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*,

abril-mayo-junio 1963, n° 3, pp. 9-12.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, "El realismo social en la actual pintura de Cataluña", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, abril-mayo-junio 1963, n° 3, pp. 41-46.

GARNIER, José, "Vuelta a la realidad, vuelta a una mayor humanidad", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, julio-agosto-septiembre 1963, n° 4, pp. 24-30.

LLORENS, Tomás, "Realismo y arte comprometido", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, julio-agosto-septiembre 1963, n° 4, pp. 12-16.

CIRICI PELLICER, Alexandre, "Una nova pintura catalana: la generació de Jordi Galí", *Serra d'Or*, julio 1964, n° 7, pp. 27-30.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, "¿Nueva Figuración o Nuevo Espacialismo?", *Artes*, octubre 1964, n° 60, pp. 20-21.

SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, "Pop-Art y Nueva figuración: las tendencias más recientes en el arte español", *Artes*, diciembre 1964, n° extraordinario, pp. 33-34.

– "Cuatro pintores y un acierto (Algo sobre la nueva figuración)", *Artes*, junio 1964, n° 58, pp. 7-9.

GIL TOVAR, Francisco, *A dónde va el arte*, Madrid, Editora Nacional, 1965.

LLORENS, Tomás, "Estampa Popular de Valencia", *Aulas*, 1965, n° 26-27.

– "La joven pintura en París", *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, abril 1965, n° 7-8, pp. 36-40.

PUIG, Arnau, "Crónica de la realidad", *Siglo xx*, julio 1965, n° 10, pp. 14-17.

AGUILERA CERNI, Vicente, "Las ausencias en la actual pintura valenciana", *Suma y Sigue. Arte y arquitectura*, marzo 1966, pp. 8-15.

BOZAL, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

LLORENS, Tomás, "Problemas i tendències de la pintura valenciana actual", *Suma y Sigue. Arte y arquitectura*, marzo 1966, pp. 16-32.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*, Madrid, Guadarrama, 1968.

AGUILERA CERNI, Vicente, *El arte impugnado*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.

BOZAL, Valeriano, "Planteamiento sociológico de la nueva pintura española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio 1969, n° 235, pp. 50-69.

MORENO GALVÁN, José María, *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid, Magius, 1969.

BOZAL, Valeriano, *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1970.

– *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970.

CIRICI PELLICER, Alexandre, *L'art català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

TÀPIES, Antoni, *La pràctica de l'art*, Barcelona, Ariel, 1970.

FUSTER, Joan, *Armengol-Heras-Boix*, Barcelona, COACB, 1971.

AREÁN, Carlos, *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972.

LLORENS, Tomás, *Equipo Crónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "Nuevas tendencias en la pintura española: Equipo Crónica", *Arquitectura*, abril 1972, pp. 52-55.

ARROYO, Eduardo, *Trente-cinq ans après*, París, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, 1974.

LLORENS, Tomás, "La distanciation de la distanciation. Une démarche sémiologique", *Opus International*, mayo 1974, n° 50, pp. 78-89.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetivo al arte de concepto 1960-1974*, Madrid, A. Corazón, Comunicación, 1974 (Madrid, Akal. Arte y Estética, 1986)

AGUILERA CERNI, Vicente, *La posguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 2 vols, 1975.

GARNERÍA, José, "Equipo Crónica", *Gazeta del Arte*, octubre 1975, n° 49, pp. 11-13.

VELASCO, Fernando, "La Nueva figuración española", *Revista de Ideas Estéticas*, abril 1975, n° 130, pp. 123-133.

AA. VV., *España: Vanguardia artística y*

- realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Arte y compromiso histórico: Sobre el caso español*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- ALAMINOS, Eduardo, "Los Crónicas: crisis de una práctica", *Artes Plásticas*, julio-agosto, 1976, n° 11, pp. 42-46.
- CHÁVARRI, Raúl, "Contradicción y evolución del realismo de vanguardia en España", *Artes Plásticas*, noviembre, 1976, n° 12, pp. 31-35.
- GARNERÍA, José, "Equipo Realidad, una política comprometida", *Artes Plásticas*, febrero 1977, n° 15, pp. 20-23.
- JULIÁN, Imma y TÀPIES, Antoni, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977.
- BARROSO, Julia, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979.
- STELLWEG, Carla (ed.), "Spanish Art: New Mirrors for a New Society: Seven Artist in post-Franco Spain", *Art News*, marzo 1980, vol. 79, n° 3, pp. 58-67.
- BOZAL, Valeriano, "Equipo Crónica, las imágenes y las cosas", *Guadalimar*, 1981, n° 63, pp. 18 y 22.
- MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1981.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, M., *La pintura con-
temporánea del País Valenciano 1900-1981*, Valencia, Prometeo, 1981.
- TOMÁS, Facundo y TORMO, Enrique, *La Guerra Civil del Equipo Realidad: Cuadros de Historia (1973-1976)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1981.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "New Figurativists", *Flash Art*, mayo 1982, vol. 16, n° 107, pp. 43-46.
- DALMACE-ROGNON, Michèle, "Equipo Crónica a la B.N. de Madrid", *Opus International*, primavera 1982, n° 84, pp. 55-56.
- TÀPIES, Antoni, *La realitat com a art*, Barcelona, Laertes, 1982.
- URRUTIA, Antonio, "Peinture espagnole. Nouvelle génération 1940-1980", *Art Press*, febrero 1982, pp. 11-15.
- DE LA CALLE, Román, "Imágenes de las imágenes de las imágenes de la Guerra Civil. El Equipo Realidad reconsiderado", en *Estética y Crítica y otros ensayos*, Valencia, Edivart, 1983.
- MARCHÁN FIZ, Simón, "La penetración del Pop en el arte español", *Goya*, 1983, n° 174, pp. 360-370.
- GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal. Arte y Estética, 1985.
- "Ideología y praxis artística: realismo y realismos en Sevilla", *Tekné*, 1985, año 1, n° 1, pp. 93-111.
- CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *España medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana. Ministerio de Cultura, 1986.
- DE LA CALLE, Román, GARNERÍA, José y PRATS RIVELLES, J., *Plástica valenciana contemporánea*, Valencia, Ed. Promociones Culturales del País Valenciano, 1986.
- BOZAL, Valeriano, "Fin de siglo: notas para una teoría de la época", *La Balsa de la Medusa*, invierno 1987, n° 1, pp. 13-28.
- CHABANNE, Thierry, "L'Espagne des références", *Beaux-Arts*, octubre 1987, n° 50, pp. 56-63.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- LOGROÑO, Miguel, *Realismo y figuración*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, Junta de Andalucía, 1988.
- CAMERON, Dan, "Contents under Pressure: Equipo Crónica", *Artforum*, noviembre 1989, vol. XXVIII, n° 3, pp. 124-130.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1939-1990). Summa Artis. Historia General del Arte, XXXVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (ed. actualizada, 1995).
- AA. VV., *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

16 El triunfo del formalismo: la abstracción pospictórica

Hacia finales de los años cincuenta, la reacción ante el expresionismo abstracto se dejó sentir en una serie de jóvenes pintores defensores de una sensibilidad *post-painterly* fría y racional. Frank Stella fue el primero que, a pesar de haberse formado en las maneras pictóricas (*painterly*) de la *action painting*, en obras de 1959 acometió la tarea de buscar la identidad del arte ("la razón de ser de un pintor es declarar una identidad") en una nueva pintura antirrelacional, antiilusionista y anti-gestual.

En su obsesión por organizar el cuadro en tanto que objeto de dos dimensiones, F. Stella se interesó por pintores como Jasper Johns, en concreto por sus series *Dianas* y *Banderas*, Barnett Newman, del que admiraba sus grandes formatos, los efectos de campo y las composiciones no relacionales, y Ad Reinhardt. En clara relación con el pensamiento formalista del crítico Cle-

ment Greenberg, máximo defensor de las propiedades formales y de la pureza de la pintura más allá de aspectos de contenido, de significación o simbolismo, en sus *black stripe paintings* de 1959-60 F. Stella abrió el camino a dos tendencias *non painterly* o *anti-painterly*, que frente a la espontaneidad, la ambigüedad y la complejidad del expresionismo, adoptaron la preconcepción basada en el máximo orden, sistematización y claridad.

Una de estas tendencias, que el crítico J. Langsner denominó *hard edge* (límite neto, preciso), fue la encabezada por Ellsworth Kelly, Leon Polk y Myron Stout, artistas que compartían un idéntico rechazo a la pintura relacional y un común deseo de simplificación de la estructura de la tela, en la que el color determinaba el dibujo hasta conseguir la unidad forma-color.

Por su parte, los practicantes de la abstracción *stained color-field* (abstracción de manchas y

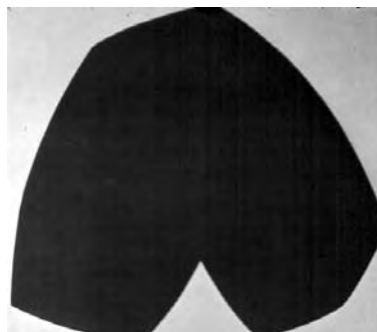


128. Frank Stella en su estudio, 1959.

129. Jasper Johns, Flag (Bandera), 1954-1955.



130. Kenneth Noland, *Transflux*, 1963.



131. Ellsworth Kelly, *Red-White (Rojo-blanco)*, 1962.

campos de color) Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski, a partir de su común admiración por la obra de Jackson Pollock y por la de Helen Frankenthaler, abrieron una nueva vía creativa en pos de un formalismo extremo: lienzos no cubiertos, sino impregnados de pintura, en los que el color, vertido literalmente sobre telas ligeras, se convertía en soporte y en fondo dando lugar a obras de una absoluta planitud y pureza.

Las tendencias *hard edge* y *stained color-field* se mostraron por primera vez al público neoyorquino en la muestra que Ben Heller organizó en 1963 en el Jewish Museum, *Toward a New Abstraction*. Un año después, C. Greenberg reunió las tendencias *post-painterly* en la muestra *Post-Painterly Abstraction*, celebrada en el County Museum de Los Ángeles. En la presentación del catálogo C. Greenberg repitió algunas de las ideas que había expuesto en dos de los ensayos, "La pintura modernista" y "Después del expresionismo" que en 1961 publicó en su libro *Art and Culture: Critical Essays*, entre ellas que el principal atributo de la pintura y la tarea del crítico consiste en separar lo bueno de lo malo y que cada

arte debe ser fiel a su propio medio expresivo, aquel que es autónomo e irreducible, en el caso de la pintura, su carácter de planitud y la ausencia total de perspectiva, ilusión y representación. En esta línea iniciada por C. Greenberg, M. Fried rindió homenaje a los tres principales representantes *post-painterly*: Louis, Noland y Stella en la muestra *Three American Painters* celebrada en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (1965), exposición que tuvo su *pendant* en la selección que C. Greenberg presentó en la Norman Mackenzie Art Gallery de Regina, Saskatchewan (Canadá) (M. Louis, K. Noland, J. Olitski).

En 1966, Lawrence Alloway, que a principios de la década de los sesenta fue uno de los teóricos y defensores del arte pop, consagró a la abstracción pospictórica la muestra *Systemic Painting* en el Guggenheim Museum de Nueva York, en la que participaron, entre otros, A. Held, E. Kelly, R. Mangold, A. Martin, K. Noland, L. Poons, R. Ryman y F. Stella, en las obras de algunos de los cuales (R. Mangold, R. Ryman) se manifestaba ya la emergente sensibilidad minimal.

Las exposiciones

Toward a New Abstraction

1963 (mayo).

Jewish Museum, Nueva York.

Organización: Ben Heller.

Artistas: Al Held, Ellsworth Kelly, Morris Louis,

Kenneth Noland, Frank Stella, entre otros.

Toward a New Abstraction fue la primera exposición colectiva que reunió las dos opciones básicas de la pintura *post-painterly* neoyorquina: la *hard edge*, con E. Kelly y A. Held, y la *color-field* con M. Louis y K. Noland, además de la presencia de individualidades como F. Stella.

En el texto introductorio del catálogo, se señalaba cómo después de una larga década de euforia expresionista, existencialista y subjetivista, era preciso un cambio de sensibilidad acorde con las teorías y actitudes formuladas unos años antes por el pintor y teórico Ad Reinhardt y por el crítico C. Greenberg. A. Reinhardt, con su pintura vacía de gestos, de motivos relacionales, de formas móviles y orgánicas, de variedad de color, y C. Greenberg, defensor de que cada arte se mantuviese fiel a su propio medio expresivo (la pintura al soporte bidimensional, a la planimetría) habían propuesto un arte purista, liberado de los esquemas relacionales, basado en la simetría, en la repetición modular y en la ausencia de sistemas ilusionistas. Era, pues, el momento de la estética formalista, aquella que defendía que el arte visual debía limitarse a la experiencia visual, sin ninguna referencia a otras categorías de experiencia, aquella a la que sólo interesaban los problemas formalistas del arte y que anteponía a cualquier otro atributo pictórico o escultórico el de la calidad.

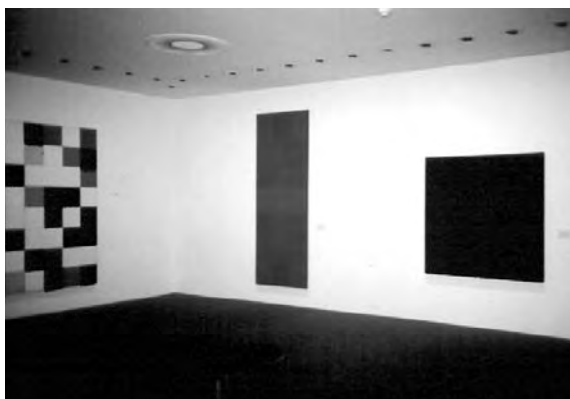
El catálogo de la exposición incluía también interesantes textos monográficos sobre cada uno de los artistas presentes en ella. Michael Fried, al analizar la obra de F. Stella, señalaba cómo en su búsqueda de una identidad no personal y subjetiva, el artista había desafiado e invertido todas las justificaciones román-

ticas y atormentadas de la pintura gestual, a la par que propuesto una nueva pintura desligada de las tradiciones pictóricas anteriores, en especial, las de origen europeo. Con su talante metódico y desprovisto de humor, F. Stella, al decir de M. Fried, antepuso a la pintura relacional la solución de la simetría, de la repetición del motivo modular y de la repartición uniforme del color (*all over*). Todo ello se hacía evidente en las obras presentadas por F. Stella, pinturas de bandas negras (*black stripe paintings*) y pinturas de aluminio (*aluminum paintings*). En estas telas antiexpresionistas el pintor aprovechaba la profundidad del bastidor (marco) como módulo para la longitud de sus bandas, cuya distribución concéntrica y simétrica era determinada por el perímetro rectangular del marco. El resultado eran cuadros en los que la estructura repetitiva parecía derivar de la forma y de la profundidad del bastidor, o todo lo contrario, dictarla y, en cualquier caso, pinturas que, por su forma, su estructura y su superficie, sólo se referían a sí mismas en tanto que "objetos".

En su análisis sobre Ellsworth Kelly, el crítico Henry Geldzahler puso de manifiesto que en sus obras de finales de los años cincuenta, E. Kelly había creado una nueva forma de abstracción geométrica que poco o nada tenía que ver con los estilos geométricos anteriores. Subrayó el hecho de que las abstracciones radicales de E. Kelly, a base de formas perfectamente silueteadas (de contornos netos, duros, precisos) eran formas libres, bocetos de temas observados, anotados y fotografiados por el artista, temas en cualquier caso no reconocibles, siluetas, sombras efímeras o espacios negativos en los que siempre estaba latente la naturaleza. E. Kelly trabajaba, en efecto, a partir de dibujos que a grandes trazos fijaban como huellas cosas vistas –ventanas, detalles arquitectónicos, piernas humanas,



132. Frank Stella, Black Adder (Víbora negra) de la serie Notched-V Paintings, 1965.



133. Obras de Ad Reinhardt en el Moma de Nueva York.

masas y sombras de objetos. En algunas de las obras exhibidas como *Atlantic*, *Bay* y *Black Ripe*, E. Kelly yuxtapone con nitidez dos o como máximo tres bandas de color percibidas tanto en positivo como en negativo, que dividían el cuadro tan sólo en forma y color, ayudándose para ello del gran formato.

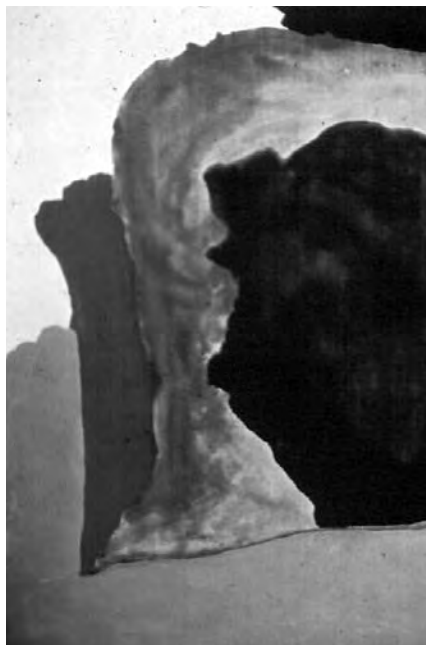
Para Irving Sandler, la obra de Al Held, artista que a mediados de los años cincuenta había practicado una pintura de gruesos empastes influida por W. De Kooning y J. Pollock (*pigments pictures*) podía considerarse una variante de la abstracción *hard edge*. En sus telas, ansiosas de claridad formal, A. Held disociaba las formas de los fondos en una búsqueda de proyección de lo pictórico (lo relacional) en lo no pictórico (la autonomía no relacional), unas formas que se proyectaban hacia el espacio exterior, hacia el espectador, mediante una curiosa fórmula de ilusionismo invertido.

En el texto dedicado a Morris Louis, Robert Rosenblum afirmaba: "Desde el principio, su poder óptico paraliza el intelecto, permitiendo a los sentidos dar libre curso a un gozo tonificante. Lo más sabio es quizás aceptar simple y escuetamente estos dones de puro placer pictórico, pues es necesario ahuyentar de nuestros ojos su belleza intensa antes de que el espíritu pueda reaccionar [...]. El historiador analítico y el crítico voluble no podrán sustraerse a situar y a describir la performance de Louis".

En *Toward a New Abstraction*, M. Louis presentó obras de la serie *Veils* (1957-1960), *Florals* (1959-60) y *Stripes* (1961-62), series en las que dominaban las formas difusas y expansivas y en las que adaptó la técnica de la acuarela a la pintura al óleo para conseguir

que la tela no apareciese cubierta de pintura, sino simplemente impregnada de colores diluidos, eliminando con ello toda interferencia táctil. En la serie *Veils*, M. Louis vertió sobre la tela colocada verticalmente pigmentos disueltos que por la gravedad producían imágenes en abanico estriadas y diáfanas, planas y puras. En la serie *Florals* superpuso estratos translúcidos y agitados de colores variados y luminosos, generadores de formas difusas y bordes dentados que parecían desafiar la ley de la gravedad. En *Stripes*, la última serie pintada por M. Louis antes de su muerte, convirtió cintas multicolores dispuestas verticalmente en haces palpitantes que se proyectaban hacia la parte inferior ocupando la práctica totalidad del lienzo blanco.

A Alan Solomon le correspondió la presentación de las obras *field colour* de K. Noland, fechadas entre 1959 y 1962. Entre éstas destacó la serie *Cibles*, de formato cuadrado, que basaban su estructura en anillos concéntricos de color, separados por los espacios de la tela virgen, y en las que, al contrario de M. Louis, más colorista, aun sin renunciar al color, ponía un mayor énfasis en el dibujo.



134. Helen Frankenthaler, Capri, 1967.

Depuis la couleur 1958-1964

1981 (23 enero- 21 marzo).

CAPC Centre d'Arts Plastiques Contemporaines, Burdeos.

Organización: Jean Louis Froment.

Artistas: Helen Frankenthaler, Morris Louis,

Kenneth Noland, Jules Olitski.

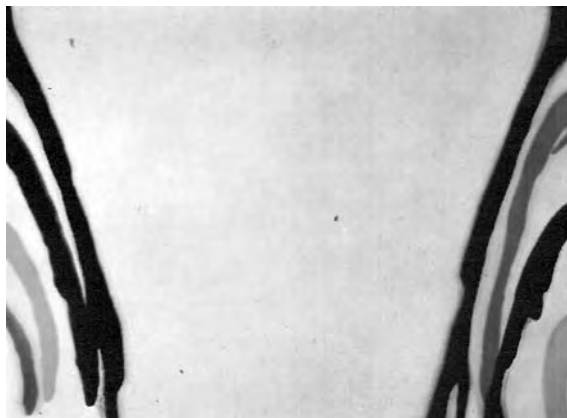
El programa de revisiones históricas del arte de los años sesenta llevadas a cabo por el CAPC de Burdeos, se inició con la dedicada al trabajo de cuatro pintores norteamericanos: Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski, practicantes de la *abstraction stained* o *field colour*, es decir, la pintura de manchas o de campos de color.

En el texto del catálogo se justificaba la elección de los mencionados artistas por el tipo de ruptura que su obra había significado en el arte norteamericano, una ruptura basada en el abandono de la dualidad sombra-luz y de toda jerarquización iconográfica, así como de la conquista de lo plano. Aunque dichos pintores no formasen grupo alguno, compartían una misma actitud y sensibilidad hacia el hecho pictórico, y podían hacer suyos conceptos y términos como: *area drawing*, *blotting*, *cropping*, *field colour*, *flowing*, *holistic*, *masking*, *porousness*, *pulsating*, *raw canvas*, *soaking right through*, *splashing*, *spraying*, *stripes*, *suspending*, *unfurled*, *wholeness*, *wovenness*, etc.

La exposición, que incluía la primera etapa de H. Frankenthaler, la casi totalidad de la producción de M. Louis (*Veils*, *Stripes*), los dos primeros períodos de K. Noland (*Círculos* y *Dianas*), y las series de J. Olitski (*Stained paintings* y *Sprayed paintings*), se iniciaba con una obra de H. Frankenthaler de principios de los años 50, *Mountains and Sea*, que desempeñó un papel esencial en el arte ulterior de M. Louis y K. Noland. En *Mountains and Sea*, la artista recogía las posibilidades de los *drippings* y *pourings* de J. Pollock pintados entre 1947 y 1950, dejando que la pintura-óleo disuelto en trementina- penetrase, se infiltrase en la tela depositada en el suelo. De esta manera, la tela quedaba impregnada de color, de manchas *stain*, manchas planas abiertas y aéreas que vibraban y otorgaban vulnerabilidad, casi respiración, a la superficie. Otras obras incluidas en la exposición, mostraban cómo la artista sustituyó esa manera de pintar, usando acrílico sobre caballete, lo cual le permitió

eliminar los halos causados por la trementina y obtener bordes más cortantes. Esto ocurría en *Open wall*, obra en la que H. Frankenthaler utilizó el llamado *cropping*, que consistía en cortar la imagen después de su ejecución, con el fin de neutralizar los bordes, el perímetro de la superficie soporte, que lejos de imponer a la pintura su configuración *a priori*, sólo aparecía determinado después que la artista hubiese pintado la obra.

La exposición de Burdeos se centró particularmente en la relación que M. Louis y K. Noland mantuvieron con H. Frankenthaler a instancias de C. Greenberg. K. Noland y M. Louis visitaron el estudio de la artista en 1953 y quedaron fuertemente impresionados, en especial M. Louis, que a la sazón tenía 41 años (H. Frankenthaler sólo tenía 26), hasta el punto de que llegaron a afirmar que a pesar del magisterio de J. Pollock, fue H. Frankenthaler la que les mostró el camino a seguir en la utilización del color:



135. Morris Louis,
Delta, 1960.



136. Kenneth Noland,
Reverberation
(*Reverberación*),
1961.

de manera abierta, por áreas y zonas. Esta era la concepción del color que se apreciaba precisamente en la serie *Veils* (1957-1960) de M. Louis, así como en algunas de sus abstracciones *open field* más radicales: los *Unfurled* (desplazamientos), iniciados en 1961, obras de gran formato y de disposición horizontal en las que el color se deslizaba partiendo de los ángulos superiores y se dirigía hacia la zona baja, dejando desnuda la parte central de la tela.

Si la presencia de M. Louis en Burdeos se cerraba con la serie *Stripes*, la participación de K. Noland se redujo a obras de la serie *Cercles*, de 1959, clara

manifestación de pintura *hard edge*. De J. Olitski se mostraron obras en las que se hacía patente la influencia Noland/Louis en la pintura de manchas, de superficies ricas, densas y de amplias formas, y también otras posteriores, como *Tin Lizzy Green*, *Hot Ticket*, *Flaubert Red*, en las que el pintor había abandonado el *stain* a favor del *spray*, lo que le permitía pulverizar el color en minúsculas partículas que se fusionaban en la superficie de la tela, proporcionándole un sentido de expansión y de límite interno independientes del perímetro del bastidor.

Cronología

1962: *Geometric Abstraction in America*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, marzo (G. Gordon). **1963:** •• *Toward a New Abstraction*, Jewish Museum, Nueva York, mayo (B. Heller); *The Washington Color Painters*, Washington Gallery of Modern Art, Washington (G. Norland). **1964:** *Post-Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum, Los Ángeles, 23 abril-7 junio (C. Greenberg); *Hard Edge*, Galerie Denise René, París, junio-octubre (L. Alloway, M. Seuphor y T. Brunins); *The Shaped Canvas*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, diciembre (L. Alloway). **1965:** *Three American Painters: K. Noland, J. Olitski, F. Stella*, Fogg Art Museum, Harvard, Boston (M. Fried); *Three American Painters: Louis, Noland, Olitski*, Norman Mackenzie Art Gallery, Regina, Saskatchewan (Canadá) (C. Greenberg). **1966:** *Systemic Painting*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, septiembre-noviembre (L. Alloway). **1970:** *Color and Field, 1890-1970*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (P. Colt). **1971:** *The Structure of Color*, Whitney Museum of American Art, Nueva York (M. Tucker). **1973:** *Abstract Painting in the 70's*, Museum of Fine Arts, Boston, 14 abril-21 mayo (K. Moffett). **1981:** •• *Depuis la couleur 1958-1964*,

CAPC Centre d'Arts Plastiques Contemporaines, Burdeos, 23 enero-21 marzo (J. L. Froment).

Bibliografía

ALLOWAY, Lawrence, "On the Edge", *Architectural Design*, abril 1960, vol. 30, n° 4, pp. 164-165.
 – "Classicism or Hard-Edge?", *Art International*, 1960, vol. IV, n°s 2-3, pp. 60-62.
 LANGSNER, Jules, *West Coast Hard-Edge*, Londres, ICA, 1960.
 RUBIN, William, "Younger American Painters", *Art International*, enero 1960, vol. IV, n° 1, pp. 24-31.
 SMITH, David, "Notes on my Work", *Arts Magazine*, febrero 1960, vol. 34, n° 5, pp. 44-49.
 GREENBERG, Clement, "Louis and Noland", *Art International*, mayo 1960, vol. IV, n° 5, pp. 26-29.
 – *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961 (*Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
 – "Modernist Painting", *Arts Yearbook*, 1961, vol. 4, pp. 109-116.
 – "After Abstract Expressionism", *Art International*, octubre 1962, vol. VI, n° 8, pp. 24-32.
 COPLANS, John, "Post-Painterly Abstraction: The Long-Awaited Greenberg Exhibition Fails to Make Its

Point", *Artforum*, junio 1964, vol. II, n° 9, pp. 4-9.

FRIED, Michael, "Modernist Painting and Formal Criticism", *American Scholar*, otoño 1964, n° 33, pp. 642-648.

GREENBERG, Clement, "Post-Painterly Abstraction", *Art International*, verano 1964, vol. VIII, n° 7, pp. 63-65.

ROSE, Barbara, "The Primacy of Color", *Art International*, mayo 1964, vol. VIII, n° 5, pp. 22-26.

GREENBERG, Clement, "Modernist Painting", *Art and Literature*, primavera 1965, n° 4.

JUDD, Donald, "The Shaped Canvas", *Arts Magazine*, febrero 1956, vol. 39, p. 56.

ROSE, Barbara, "ABC Art", *Art in America*, octubre-noviembre 1965, vol. 53, n° 5, pp. 56-69.

– "The Second Generation: Academy and Breakthrough", *Artforum*, septiembre 1965, vol. IV, n° 1, pp. 53-63.

SANDLER, Irving, "The New Cool-Art", *Art in America*, enero-febrero 1965, vol. 53, n° 1, pp. 96-101.

STEVENS, Elisabeth, "The Washington Color Painters", *Arts Magazine*, noviembre 1965, vol. 39, n° 2, pp. 29-33.

BAIGELL, Matthew, "American Abstract Expressionism and Hard-Edge: Some Comparisons", *Studio Interna-*

- tional*, enero 1966, vol. 171, pp. 10-15.
- BANNARD, Walter Darby, "Color, Paint, and Present-Day Painting", *Artforum*, abril 1966, vol. IV, n° 8, pp. 35-37.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.), *The New Art. A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1966.
- FRIED, Michael, "Shape as Form: Frank Stella's New Paintings", *Artforum*, noviembre 1966, vol. V, n° 3, pp. 18-27.
- GELDZAHLE, Henry, "Frankenthaler, Kelly, Lichtenstein, Olitski: A Preview of the American Selection at the 1966 Venice Biennale", *Artforum*, junio 1966, vol. IV, n° 10, pp. 32-28.
- GLASER, Bruce, "The New Abstraction: A Discussion (con Paul Brach, Al Held y Ray Parker)", *Art International*, febrero 1966, vol. X, n° 2, pp. 41-45.
- PLEYNET, Marcelin, *Les Etats-Unis de la peinture*, París, Seuil, 1966.
- ROSE, Barbara, "Abstract Illusionism", *Artforum*, octubre 1967, vol. VI, n° 2, pp. 33-37.
- CONE, Jane Harrison, "New York", *Artforum*, marzo 1968, vol. VI, n° 7, p. 55.
- GREENBERG, Clement, "Poetry of Vision", *Artforum*, abril 1968, vol. VI, n° 8, pp. 20-21.
- KRAUSS, Rosalind, "On Frontality", *Artforum*, mayo 1968, vol. VI, n° 9, pp. 40-46.
- KULTERMANN, Udo, *The New Painting*, Nueva York, Praeger, 1969.
- ASHTON, Dore, "New York Commentary", *Studio International*, junio 1970, vol. 179, p. 275.
- BANNARD, Walter Darby, "Notes on American Painting of the 60's", *Artforum*, enero 1970, vol. VIII, n° 5, pp. 40-45.
- GREENBERG, Clement, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *Studio International*, abril 1970, vol. 179, pp. 142-145.
- HENNING, Edward B., "Color and Field", *Art International*, mayo 1971, vol. XV, n° 5, pp. 46-50.
- GREENBERG, Clement, "Necessity of Formalism", *Art International*, octubre 1972, vol. XVI, n° 8, pp. 105-106.
- KRAUSS, Rosalind, "A View of Modernism", *Artforum*, Nueva York, septiembre 1972, vol. X, n° 1, pp. 48-51.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, "L'Étoile", *Critique*, mayo 1972, n° 300, pp. 391-415.
- RATCLIFF, Carter, "Painterly vs. Painted", *Art News Annual*, 1972, n° 37, pp. 129-147.
- ALLOWAY, Lawrence, *Topics in American Art since 1945*, Nueva York, W. W. Norton, 1975.
- BARON, Stephanie, "Matisse and Contemporary Art: 1950-1970", *Arts Magazine*, mayo 1975, vol. 49, n° 7, pp. 66-67.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, "Eight Statements", *Art in America*, julio-agosto 1975, vol. 63, n° 4, pp. 67-75.
- SANDLER, Irving, *The Triumph of American Painting. The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, Nueva York, Harper & Row, 1978.
- SIEGEL, Jeanne, "Recent Colored Reliefs", *Arts Magazine*, septiembre 1978, vol. 52, n° 8, pp. 152-54.
- JOHNSON, Ellen H., *American Artists on Art from 1940-1980*, Nueva York, Harper and Row, 1982.
- CEYSSON, Bernard, "Ut pictura pictura: Frank Stella ou l'abstraction accomplie", *Artstudio*, verano 1986, n° 1, pp. 26-37.
- STICH, Sidra, *Made in USA: An Americanization in Modern Art. The 50's and 60's*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960 s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- STELLA, Frank, *Champs d'oeuvre*, París, Hermann, 1988.
- De DUVE, Thierry, "Le monochrome et la toile vierge. Quelques faits interprétés", en *Resonances du ready-made*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, pp. 193-292.

17 El arte de las estructuras primarias: el minimalismo

A mediados de la década de los sesenta se dieron una serie de circunstancias que propiciaron la gestación de un arte que navegó entre el formalismo y lo que sería llamado el antiformalismo: el arte minimal, conocido también como *Minimal Art*, *ABC Art*, *Cool Art*, *Serial Art*, *Primary Structures*, *Art in Process* y *Systematic Painting*, un arte cuyas obras, en palabras de Donald Judd, eran objetos con capacidad de no decir nada, de ser insignificantes y de no poseer una organización interna de signos y formas (D. Judd, "Specific Objects", *Arts Yearbook*, 1965, n° 8, pp. 74-82).

En 1965, el filósofo Richard Wolheim, al comentar en la revista *Arts Magazine* el mínimo contenido artístico de las pinturas de Ad Reinhardt, de los *combine paintings* de Robert Rauschenberg, de los *ready made* no asistidos de Marcel Duchamp y de las cajas de Andy Warhol, acuñó propiamente el concepto de arte minimal, que en un principio fue recusado por alguno de los artistas aludidos por considerar que implicaba un tipo de trabajo excesivamente simplista (R. Wolheim, "Minimal Art", *Arts Magazine*, enero 1965, pp. 26-32).

Barbara Rose, por su parte, en un artículo titulado "ABC Art" (*Art in America*, octubre-noviembre, 1965, pp. 57-69) planteó la génesis del minimal como una reacción contra la subjetividad y los excesos del expresionismo abstracto y a la vez como un acercamiento al trabajo pictórico de E. Kelly, M. Louis, K. Noland y J. Olitski. El uso de estructuras geométricas estables por parte de algunos escultores que serían considerados minimalistas llevó a otros críticos, como Michael Fried, a considerarlos herederos de una cierta tradición europea cubista y constructivista, de la que les separaba, no obs-

tante, el concepto de composición no relacional. M. Fried constató incluso la influencia que artistas como Dan Flavin y Carl Andre acusaban del suprematismo y del constructivismo ruso y, en concreto, de Malevich y Tatlin.

Guiados por el principio *menos = más*, es decir, a un máximo orden un mínimo de elementos significativos, escultores y en menor medida pintores, como Carl Andre, Richard Artschwager, Larry Bell, Mel Bochner, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Grosvenor, Sol Le Witt, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Morris y Robert Ryman empezaron a participar en numerosas exposiciones, entre las que destacaron *Shape and Structure* (1965), la primera con obras que se podían considerar minimalistas y *Primary Structures* (1966). Otras muestras como *Systematic Painting* (1966), *Serial Imagery* (1968), *Ten Sculptors* (1966) y *New Aesthetic* (1967) confirmaron el minimalismo como la tendencia escultórica hegemónica en el arte norteamericano de la segunda mitad de la década de los sesenta, una tendencia, según palabras de R. Morris ("Notes on Sculp-



137. Dan Flavin (1985).

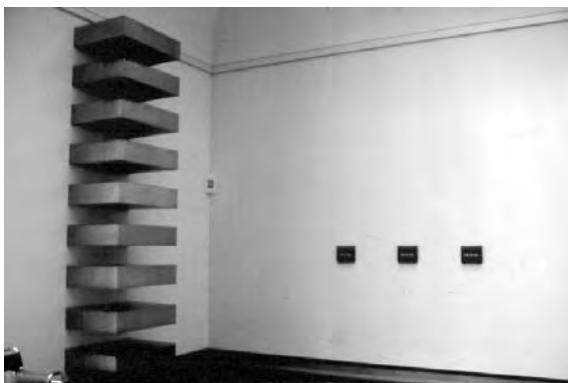
ture", en *Artforum*, febrero 1966, pp. 42-43), asentada en lo estándar y la repetición, constantes implícitas en la moderna sociedad industrial de la época.

Harold Rosenberg señaló también esta circunstancia al relacionar la pulcritud, la voluntad reduccionista y el formalismo del minimalismo con una estética de la limpieza relacionada con los valores de aseo y seguridad de la clase media norteamericana y, en general, de la clase burguesa capitalista. Edward F. Fry en un artículo aparecido en la revista *Art in America* ("Sculpture of the Sixties", septiembre-octubre, 1967, p. 28) estimaba, por el contrario, que el arte minimalista era demasiado extremo para encontrar su lugar en la historia del arte, ya que se trataba de una tentativa deliberada para escapar a los estilos anteriores al siglo xx y acabar con los métodos de composición que estaban en la base del arte occidental, desde el Renacimiento al cubismo. Por su parte, el crítico Michael Fried tachó a los minimalistas de heréticos por haber empobrecido y corrompido el arte moderno en razón de su culto al objeto y de la excesiva teatralización a la que conducían las prácticas minimalistas (relaciones obra-entorno con la implícita participación del espectador). M. Fried consideraba que los criterios de cualidad y valor implícitos en el pensamiento formalista no podían ser aplicados a los nuevos

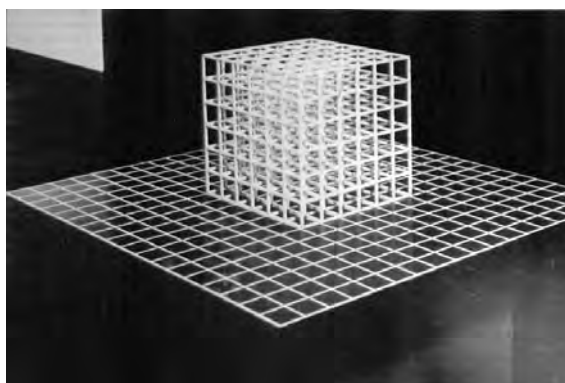
objetos específicos, literales, minimalistas (M. Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, verano 1967, pp. 12-23).

El minimalismo, sin embargo, no fue un movimiento estable ni fácilmente encuadrable. La propia evolución de los artistas, en especial la de R. Morris y S. Le Witt, cuyas obras desplazaron el interés de lo objetual hacia la fase de concepción de las mismas, abrió la ortodoxia minimalista al arte procesual. Así pues, en los ambientes minimal, quizá por agotamiento de sus recursos lingüísticos convertidos en ocasiones en clichés e incluso estereotipos, se empezó a cuestionar el dogma formalista de C. Greenberg, al tiempo que, en un claro acercamiento a planteamientos preconceptuales, se recuperaban las ideas y el ejemplo de M. Duchamp. Este carácter procesual de ciertas prácticas minimalistas que condujo a situaciones ambientales relacionadas con el *environment* y la acción, dio paso a lo que se conoce como fase posminimal o minimalismo tardío, que tuvo sus primeras manifestaciones en los escritos de R. Morris ("Anti-form", *Artforum*, abril 1968, pp. 33-35) y en las exposiciones neoyorquinas *Eccentric Abstraction* (1966) y *Nine at Leo Castelli* (1968).

Ante esta progresiva intelectualización de las prácticas minimalistas, en el texto "The Recentness of Sculpture", publicado en el catálogo de la muestra *American Sculpture of the Sixties*



138. Donald Judd, *Untitled (Sin título)*, 9 unidades, 1969.



139. Sol Le Witt, *Untitled Cube (Cubo sin título)*, 1968.

celebrada en el County Museum of Art de Los Ángeles en 1967, una antología de “la más ambiciosa e interesante escultura desarrollada en la presente década”, C. Greenberg criticó al arte minimalista por haber perdido parte de sus iniciales componentes formales y literalistas, considerándolo tan sólo un “arte de moda” y de “buen diseño”.

Entre las revisiones históricas realizadas sobre el arte minimalista, sin duda una de las más interesantes fue la que organizó en 1981 la Fundación Juan March de Madrid. Por primera vez se presentaron juntos en Europa tanto los representantes de la vertiente escultórica del minimalismo (C. Andre, D. Flavin, D. Judd, S. Le Witt, R. Morris) como los de la pictórica (R. Man-

gold, R. Ryman). En 1985 y 1986 el CAPC de Burdeos acometió también una revisión histórica del minimalismo americano en dos exposiciones: *Art Minimal I*, con la presencia de C. Andre, D. Flavin, D. Judd, S. Le Witt, R. Mangold, R. Morris, y *Art Minimal II*, con la participación de C. Andre, S. Le Witt, R. Mangold, B. Marden y R. Ryman.

El organizador de las muestras, Jean Louis Froment, insistió en que no sólo se trataba de dos exposiciones al uso, sino de una propuesta visual, cuyos subtítulos “De la ligne au parallélépipède” y “De la surface au plan”, ayudaban, efectivamente, a centrar el tema y a enfocarlo como un capítulo del lenguaje formalista típico de los años sesenta.

Las exposiciones

Shape and Structure

1965 (5-23 enero).

Tibor de Nagy Gallery, Nueva York.

Organización: Henry Geldzahler, Barbara Rose y Frank Stella.

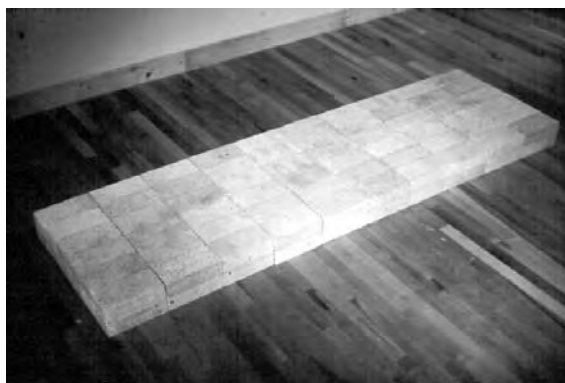
Artistas: Carl Andre, Walter Darby Bannard, Larry Bell, Charles Hinman, Will Insley, Donald Judd, Robert Morris, Robert Murray, Neil Williams, Larry Zox.

Tras las exposiciones individuales de Donald Judd y Robert Morris en 1963, de Dan Flavin en 1964 y de Carl Andre en 1965, las dos primeras en la Green Gallery y la tercera en la Tibor de Nagy Gallery de Nueva York, a principios de 1965 los críticos Barbara Rose y Henry Geldzahler, junto con el artista Frank Stella, concibieron la que podría considerarse primera exposición de escultores minimalistas. *Shape and Structure* supuso, en efecto, la confrontación de unos trabajos tridimensionales que dentro de sus divergencias compartían ciertos puntos comunes, entre ellos, el uso de volúmenes geométricos y elementales que tanto podían colocarse sobre el suelo como colgarse del techo o de una pared.

En el catálogo de la exposición, B. Rose puso de manifiesto algunas ideas relativas a la nueva estética escultórica que unos meses más tarde se concretarían en el artículo que publicó en la revista *Art in America* ("ABC Art", octubre-noviembre, 1965, pp. 57-69). Como cualidad fundamental de las esculturas minimalistas, B. Rose señaló su carácter de objetos literales, objetos que se definían únicamente por una afirmación literal y enfática de su existencia en tanto que no querían sugerir nada más allá de sí mismos. De hecho, como se ha comentado, había sido F. Stella quien había abierto el camino hacia el minimalismo a través de sus pinturas negras (*black paintings*) de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, así como de sus cuadros con forma (*shaped paintings*). Según los jóvenes minimalistas, las pinturas ("objetos en sí") de

F. Stella habían demostrado que la falsa profundidad del expresionismo abstracto estaba en vías de extinción. La ausencia de efectos de perspectiva y la relación estrecha entre colores y bandas dotaban a las telas de una apariencia de objetos, lo cual contribuía a una mayor intensidad, inmediatez e impacto visual, sinónimo, desde la óptica formalista, de modernidad.

En esta línea de trabajo, D. Judd, que en 1961 abandonó la pintura por su repugnancia contra el ilusionismo, presentó sus primeros "objetos específicos", volúmenes geométricos en tres dimensiones, estructuras primarias y herméticas en forma de caja con una unidad absoluta entre superficie, forma y color. Para sus volúmenes geométricos en tres dimensiones D. Judd recurrió a distintos materiales industriales inusitados, en el campo del arte, como fibra de vidrio, fórmica, aluminio, acero inoxidable, cromo, etc. cuyo objetivo, se-



140. Donald Judd (1982).

141. Carl Andre, Equivalent VIII (Equivalente VIII), 1966.

gún D. Judd, era el evidenciar la cualidad de objeto de las cajas.

A mitad de camino entre la pintura y la escultura, estos objetos “específicos” no eran ni objetos modelados ni cincelados, ni contruidos fragmento a fragmento, por adición. La escultura tradicional evocaba la naturaleza y las partes del cuerpo humano; solía estar realizada en madera o metal y raramente coloreada. Los objetos de D. Judd nada tenían que ver con este tipo de escultura, con la escultura de bulto redondo; en cualquier caso más con el relieve, ya que las series horizontales y verticales de sus objetos estaban dispuestas sobre superficies a intervalos regulares o en progresiones programadas, según el sistema matemático de la serie de Fibonacci.

R. Morris, en *Shape and Structure*, presentó el mismo tipo de obras (*I Box*) que un año antes había expuesto en la Green Gallery de Nueva York, obras determinadas por volúmenes geométricos simples que en su estandarización y repetición purificaban la escultura, acercándola a su esencia. Según R. Morris, estos volúmenes, pintados de gris, color equívoco que enmascaraba la verdadera materialidad del objeto, debían ser autónomos, indivisibles y perceptibles en su integridad, volúmenes que se adaptasen plenamente al espacio expositivo, lo que anunciaba los *environments* minimalistas.

Los trabajos minimalistas de D. Flavin seguían la línea del *Monumento a V. Tatlin*, cuya primera versión databa de 1964. Atrás quedaban sus primeros “iconos”, obras en las que establecía un diálogo entre la pintura y la luz artificial, una luz incandescente, y que aparecían imbuidas de significados espirituales y místicos. En sus nuevos trabajos, D. Flavin confrontó la materialidad del objeto “tubo”, tubos fluorescentes de neón “comprados” en un comercio y no “creados” por el artista, con la inmaterialidad del elemento “luz” que generaba color en estructuras estáticas y rígidas (“objetos específicos”, siguiendo la terminología de D. Judd), dispuestas horizontalmente (estructuras de barrera), en vertical o indistintamente, de una manera y la otra. La luz, sin embargo, no se contentaba con saturar el muro; invadía el espacio, lo transformaba, lo desintegraba y reconstruía de nuevo. La crítica fue unánime a la hora de valorar la obra del escultor: “Flavin modula el espacio-entorno con la luz de su escultura. La rigidez y el anonimato del soporte y el aspecto deliberadamente repetitivo de la organización invocan la ausencia del objeto, cuyo efecto de presencia altera las es-

tructuras espaciales en un deseo de llegar al grado cero de significación”.

Cuando en 1964, C. Andre regresó a Nueva York después de estar cuatro años apartado del mundo del arte, retomó los mismos elementos que había empleado en sus *Pyramids* y *Elemental Series* de los años 1958-59, es decir, apilamientos de piezas de madera con un concepto cercano a la *Columna sin fin* de Brancusi. En *Shape and Structure*, presentó *Crib*, obra basada en la superposición vertical de elementos análogos, en el apilamiento de planchas industriales “de gran volumen pero de poca masa” pintadas de blanco. Tal como apuntó la crítica B. Rose, *Crib*, con aspecto de caja de carácter arquitectónico, fácilmente montable, construida con módulos idénticos y materiales industriales muy frágiles que dejaban su centro abierto, no tenía otra función que apoderarse del espacio.

Ante este tipo de obras, las de C. Andre, D. Flavin, D. Judd y R. Morris, entre otros, que parecían fabricadas industrialmente, estandarizadas, hechas de una sola pieza y no compuestas de elementos interdependientes, el público y una parte de la crítica quedó “frigorizada” por su aparente falta de emoción y de contenido y por su factura impersonal y antiromántica. Lucy Lippard señaló su carácter aburrido, monótono, repetitivo: “Lo más apasionado entre los artistas *cool* es la puesta en cuestión de los conceptos de aburrimiento, de monotonía, de repetición [...] así como su demostración de que la intensidad no tiene porqué ser melodramática” (L. Lippard, “New York Letter”, *Art International*, junio 1965, pp. 51).



142. Richard Artschwager, *Piano (Piano)*, 1965.

Primary Structures: Younger American and British Sculptors

1966 (27 abril- 12 junio).

Jewish Museum, Nueva York.

Organización: Kynaston McShine.

Artistas: Carl Andre, David Annesley, Richard Artschwager, Larry Bell, Ronald Bladen, Anthony Caro, Walter De Maria, Dan Flavin, Peter Forakis, David Gray, Robert Grosvenor, Douglas Huebler, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Phillip King, Tony de Lap, Sol Le Witt, John McCracken, Robert Morris, Peter Phillips, Salvatore Romano, Robert Smithson, Tim Scott, William Tucker, David von Schlegell, Isaac Witkins, entre otros.

Organizada por el conservador de pintura y escultura del Jewish Museum de Nueva York, Kynaston McShine, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, obedecía a la línea de trabajo marcada por el director de la institución, Sam Hunter, de hacer museables las corrientes emergentes, en este caso la minimalista y de confrontarlas con la escultura inmediatamente anterior y con la británica, ejemplificada en la figura de Anthony Caro, presentado a los ojos del público norteamericano como uno de los padres de la nueva escultura británica.

En una amplia selección de 51 trabajos de 42 artistas, K. McShine reunió a escultores minimalistas, a escultores neoyorquinos que todavía trabajaban en el espíritu heroico del expresionismo abstracto, a artistas californianos que utilizaban técnicas industriales, y a escultores británicos que trabajaban con nuevos materiales y con un nuevo concepto del color. Dentro de tal diversidad, K. McShine primó, no obstante, aquellos trabajos que excluían los procedimientos de soldadura, procedimientos que según él tenían su origen en la emoción y la improvisación así como en signos visibles de la sensibilidad individual, y confirió el máximo protagonismo, tanto en el número de las obras como en su distribución en el espacio expositivo, a los trabajos de los escultores minimalistas norteamericanos, entre los que destacaron los de C. Andre, D. Flavin, D. Judd, R. Smithson, R. Morris y S. Le Witt.

C. Andre presentó una pieza sobre el suelo, *Lever*, antecedente de sus *Equivalents Series*. En *Lever*, C. Andre creó una especie de tablero, a la manera de campo horizontal, formado por 137 ladrillos ("partículas")

refractarios, dispuestos unos junto a los otros: "Lo que estoy haciendo es poner la *Columna sin fin* de Brancusi en el suelo en lugar de situarla en el cielo", comentó el escultor. Pero más allá de su investigación sobre la horizontalidad de la escultura, la obra de C. Andre mostró su total rechazo a los procesos artesanales y su inclinación hacia los objetos manufacturados, en una clara alusión a los *ready mades* duchampianos y al uso de materiales industriales no alterados.

También D. Flavin en su *Corner Monument 4* se valió de objetos manufacturados, en este caso cuatro tubos fluorescentes de luz roja que, a diferencia de las anteriores versiones, se expandían más allá del *corner*, es decir, de la esquina de la pared. El color rojo de la luz convertía, además, el espacio de la estancia en espacio escultórico.

En relación con su nuevo concepto de escultura, los "objetos específicos" en los que investigaba el color aplicado a materiales de carácter industrial y distintas progresiones matemáticas como ordenadoras del espacio, en *Primary Structures* D. Judd presentó dos obras casi idénticas. Cada una de ellas constaba de cuatro cajas de acero galvanizado sujetas por debajo por una barra de aluminio; la diferencia fundamental entre uno y otro conjunto de cajas, residía en que uno de ellos estaba colgado de la pared mientras que el otro se dispuso en el suelo.

Preocupado también por la ambivalencia suelo-pared, R. Smithson presentó seis unidades idénticas, *The Glyosphere* (1966), piezas de diseño geométrico hechas de madera y cristal con las superficies pintadas de verde, que colgó en la pared siguiendo un preciso orden matemático que el artista especificó en el catálogo de la muestra.

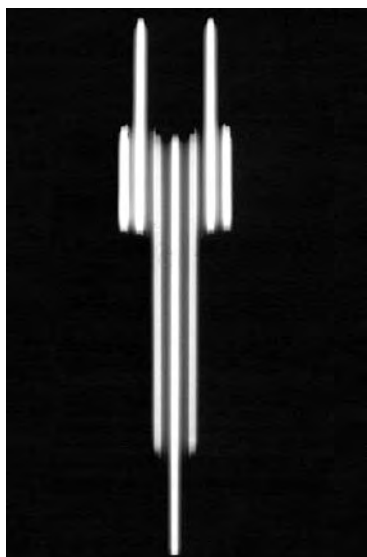
R. Morris participó en *Primary Structures* con un conjunto de estructuras en forma de "L", en las que trabajó a todo lo largo de 1965, permutaciones de sus objetos unitarios huecos. Las idénticas formas en "L", *Untitled (L-Beams)*, se colocaron en distintas posiciones con el fin de sugerir una evolución en el tiempo: "L-Beams —escribió Marcia Tucker en el catálogo de la muestra— sugieren la manipulación de formas por parte de un niño, como si se tratara de los cubos de un juego de construcción. La necesidad de modificar, de ver simultáneamente las múltiples posibilidades inherentes a una forma única es característica de la visión sincrética del niño...".

S. Le Witt, por su parte, expuso formas muy simples que según él no se podían considerar ni como pin-



143. Primary Structures. Younger American and British Sculptors en el Jewish Museum de Nueva York, abril-junio 1966.

144. Dan Flavin, An Artificial Barrier of Blue, Red, Blue (Una barrera artificial entre el azul, el rojo y el azul), 1968.



turas ni como esculturas. L. Lippard en *Art International* (1966) las comparó con “cabinas”, “portones”, “plataformas” y “pozos”, y las describió como “estructuras de madera negras, regulares, construidas a partir de un módulo cúbico abierto”. En realidad se trataba de los primeros cubos modulares de S. Le Witt, cubos a escala humana, realizados con láminas de madera blanca que dibujaban un espacio geométrico deudor del pensamiento euclidiano, cubos cuyo rigor y pureza, según Barbara Rose, eran “paradigmáticos de la esencia de la escultura minimalista”.

Un tanto al margen de la ortodoxia minimalista neoyorquina, destacaron las mesas de fórmica de Richard Artschwager y *Cage* de Walter De Maria, versión

en acero inoxidable de una pieza anterior realizada con madera, en la que usó el nuevo lenguaje escultórico modular pero atravesándolo de referencias psicológicas.

Entre los escultores comprometidos con el expresionismo abstracto: Peter Forakis, Robert Grosvenor, David von Schlegell y Salvatore Romano, sobresalió de manera especial el trabajo de Ronald Bladen, que quiso desarrollar con medios escultóricos (tres monolitos de acero y de aluminio pintados de negro) los repertorios gestuales característicos de los pintores expresionistas de finales de la década de los cincuenta. R. Bladen dispuso sus tres monolitos inclinados 65 grados respecto a la pared, creando así una diagonal que fue interpretada por el crítico I. Sandler como un signo de vulnerabilidad y a la vez como evocador de la diagonal que usó el escultor Rodin para su *Balzac* (I. Sandler, “Ronald Bladen: ...sensations of a different order”, *Artforum*, octubre 1966, pp. 33-35). Entre los escultores californianos (John McCracken, David Gray, Tony de Lap) el más valorado fue Larry Bell, que mostró tres cubos de cristal de superficies transparentes y reflectantes.

El enfático uso del suelo corrió parejo al del color, en este caso a cargo de los escultores británicos presentes en la muestra, hasta el punto de que, tal como el propio K. McShine apuntó en su momento, *Primary Structures* estuvo a punto de denominarse *Primary Colours*. Anthony Caro acudió a Nueva York con *Titan*, una pieza de acero pintada de azul y dispuesta en el suelo, que según K. McShine simbolizaba una nueva actitud frente a los procesos de soldadura, cincelado y ciselado que habían dominado en la escultura tradicional anglo-norteamericana, escultura que en Estados Unidos había tenido uno de sus máximos exponentes en las obras de David Smith, fallecido en 1965. David Annesley en *Swing Low* expuso una cinta ondulada de metal pintada de azul y verde brillante; Philip King cortó un gran cono de fibra de vidrio en nueve secciones rojas y verdes; Isaac Wittkin pintó dos formas de fibra de vidrio verticales en púrpura y amarillo (*Nargas*) y William Tucker cubrió las tres variaciones (*Meru I, II, III*) de una pirámide con curvilíneas formas de color amarillo.

A nadie se le podía ocultar el hecho de que en el discurso modernista promovido por Clement Greenberg no sólo contaba la *colour-field painting* (el rostro “no gestual” del expresionismo abstracto), sino ciertos trabajos tridimensionales. Elocuente fue en este sentido K. McShine que en el prefacio de la muestra situó al pin-

tor Barnett Newman como uno de los referentes de los nuevos escultores. Al respecto fueron también esclarecedoras ciertas opiniones como la de Hilton Kramer que llegó a insinuar como una de las mayores novedades de la muestra el hecho de que una buena parte de las esculturas se asemejaban a pinturas abstractas “aspirando a su condición de arquitectura” (H. Kramer, “Primary Structures- The New Anonymity”, *New York Times*, 1 mayo 1966, p. 23).

En una entrevista que C. Glueck realizó a K. McShine unos días antes de la inauguración de la exposición, éste calificó a los artistas presentes como conocedores de la filosofía con un claro sentido de la historia y, a la vez, “hipersofisticados y en algunos casos cosmopolitas” (Entrevista de C. Glueck a K. McShine, *New York Times*, 24 abril de 1966), opinión ésta que un año después, cuando el minimalismo era ya un estilo absolutamente consolidado, fue refrendada por el crítico Harold Rosenberg que vio el Minimal Art como una tendencia de prestigio, discutida en la prensa, pero apoyada por un amplio sector de público e incluso alentada por el gobierno. H. Rosenberg llegó a la conclusión de que con el Minimal Art se iniciaba la fase de la “posvanguardia” en la medida que el minimalismo había cerrado el proceso iniciado por el Pop Art. (H. Rosenberg, “Defining Art”, *The New Yorker*, 25 febrero 1967).

Tanto el público como la crítica del “cerrado y sectarista Nueva York *art world*” que calificó la exposición de “acontecimiento artístico y social comparable sólo con el Armory Show” (C. Robins, “Object, Structure or Sculpture; Where Are We?”, *Arts Magazine*, septiembre-octubre 1966, p. 33) y que la juzgó como “una de estas exposiciones que definen período y lo fijan irrevocablemente” (H. Kramer, *art. cit.*), designó a la nueva escultura inglesa, con la exclusión de la figura de A. Caro, de “ligera”, tanto desde el punto de vista conceptual como de escala. Andrew Hudson en las páginas del *Washington Post* (8 mayo 1966) consideró el trabajo de los escultores ingleses “insignificante, leve y delicado”, opinión que fue compartida por Corinne Robins en la revista *Arts Magazine* (*art. cit.*, p. 36).

Coincidiendo con la exposición, K. McShine organizó un simposio en el que las posiciones defendidas por los minimalistas ortodoxos como D. Judd y R. Morris, a las que se sumaron las de Barbara Rose, fueron combatidas por Mark di Suvero, no presente en la exposición, una de las voces más severas en la defensa de los procesos tradicionales de la escultura (M. di Suvero afirmó que D. Judd no podía ser considerado un ar-

tista porque no realizaba sus obras manualmente) y del trasfondo romántico del arte (“The New Sculpture”, *Symposium on Primary Structures*, Jewish Museum, 2 mayo 1966).

Minimal Art

1968 (23 abril-26 mayo).
Haags Gemeentemuseum, La Haya.

Organización: E. Develing y L. Lippard.

Artistas: Carl Andre, Ronald Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Donald Judd, Sol Le Witt, Robert Morris, Tony Smith, Robert Smithson, Michael Steiner.

Itinerancia: Städtische Kuntshalle und Kunstverein, Düsseldorf, 17 enero-23 febrero, 1969.

La presentación en Europa del arte de las estructuras primarias no se hizo esperar. Casi paralelamente a la muestra *The Art of the Real USA 1948-1968* (París, 1968) en la que el público parisiense descubrió el arte minimalista, así como otras tendencias norteamericanas contemporáneas, La Haya acogió la que puede considerarse como la primera muestra monográfica que en



145. Robert Morris, I-BOX (Caja- Yo), 1962.

Europa se dedicó al arte minimalista. En el Gemeentemuseum, Enno Develing y Lucy Lippard reunieron junto a las obras de los cinco pioneros del minimalismo (C. Andre, D. Flavin, D. Judd, R. Morris, S. Le Witt) las de algunos de los representantes de la llamada segunda generación minimalista: Ronald Bladen, Tony Smith y R. Grosvenor, escultores estos últimos calificados de “minimalistas monumentales” y por sus espectaculares volúmenes macizos (L. Lippard, “10 Structuristes in 20 Paragraphs”, en *Minimal Art, cat. exp.*, pp. 25-31).

R. Bladen, en sus series de obras monolíticas con una escala agresiva y heroica y con una estética impersonal, buscaba un efecto, según palabras del propio

escultor, “impresionante, casi para cortar el aliento”. T. Smith, por su parte, presentó en La Haya obras basadas en módulos tetraédricos y octaédricos, no simétricos, formas éstas denigradas por los minimalistas que antes que nada privilegiaban el cubo, pero que con todo y con eso manifestaban un gran respeto por la geometría considerada como símbolo de un orden superior y que evocaban desde monumentos antiguos a elementos de la cultura contemporánea. R. Grosvenor, presentó volúmenes elementales de superficies patinadas alusivas a los efectos corrosivos del paso del tiempo, volúmenes alejados también de la frialdad de los minimalistas ortodoxos.

Cronología

1963: *New York Part I*, Green Gallery, Nueva York, 8 enero-2 febrero. **1964:** *8 Young Artists*, Hudson River Museum, Yonkers, N. Y. (E. C. Goossen). **1965:** •• *Shape and Structure*, Tibor de Nagy Gallery, Nueva York, 5-23 enero (H. Geldzahler, B. Rose y F. Stella). **1966:** •• *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, Nueva York, 27 abril-12 junio (K. McShine); *Ten Sculptors*, Dwan Gallery, Nueva York, 4-29 octubre. **1967:** *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, 28 abril-25 junio (M. Tuchman); *New Aesthetic*, Washington Gallery of Modern Art, Washington, 6 mayo-25 junio (B. Rose). **1968:** •• *Minimal Art*, Haags Gemeentemuseum, La Haya, 23 abril-26 mayo (E. Develing, L. Lippard y otros); *Serial Imagery*, Pasadena Art Museum, Pasadena (J. Coplans); *Plus By Minus: Today's Half Century*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo. **1969:** *Minimal Art*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (J. Harten). **1970:** *Unitary Forms: Minimal Sculpture*, by Carl Andre, Don Judd, John McCracken, Tony Smith, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (S. Foley). **1981:** *Minimal Art*, Fundación Juan March, Madrid, enero-marzo (P. Tuchman). **1984:** *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*, Whitney Mu-

seum of American Art, Nueva York (B. Haskell). **1985:** *Art Minimal I. De la ligne au parallélépipède*, CAPC Musée d'art contemporain, Burdeos, 2 febrero-21 abril (J. L. Froment). **1986:** *Art Minimal II. De la surface au plan*, CAPC Musée d'art contemporain, Burdeos, diciembre 1986-febrero 1987 (J. L. Froment). **1996:** *Minimal Art*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2 febrero-13 abril (M. Bourel).

Bibliografía

ALLOWAY, Lawrence, “Sculpture as Cliché”, *Artforum*, octubre 1963, vol. II, nº 2, p. 26.
JOHNSON, Ellen H., “Black, White and Gray”, *Arts Magazine*, marzo 1964, vol. 38, nº 6, pp. 36-38.
JUDD, Donald, “Specific Objects”, *Art Yearbook*, 1965, nº 8, pp. 74-82.
ROSE, Barbara, “ABC Art”, *Art in America*, octubre-noviembre 1965, vol. 53, nº 5, pp. 56-69.
WOLLHEIM, Richard, “Minimal Art”, *Arts Magazine*, enero 1965, vol. 39, nº 4, pp. 26-32.
ASHTON, Dore, “The ‘Anti-Compositional Attitude’ in Sculpture” *Studio International*, julio 1966, vol. 172, pp. 44-47.
LIPPARD, Lucy, “Rejective Art”, *Art International*, octubre 1966, vol. X, nº 8, pp. 33-37.

– “Questions to Stella and Judd”, *Art News*, septiembre 1966, vol. 65, nº 5, pp. 55-61.
MORRIS, Robert, “Notes on Sculpture”, *Artforum*, febrero 1966, vol. IV, nº 6, pp. 42-44.
– “Notes on Sculpture, Part 2”, *Artforum*, octubre 1966, vol. V, nº 2, pp. 20-23.
PINCUS-WITTEN, Robert, “Systemic Painting”, *Artforum*, noviembre 1966, vol. V, nº 3, pp. 42-45.
ROBINS, Corinne, “Object, Structure or Sculpture: Where are We?”, *Arts Magazine*, septiembre-octubre 1966, vol. 40, nº 9, pp. 33-37.
SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Noonday Press, 1966.
ANDRÉ, Carl, “New in New York: Line Work”, *Arts Magazine*, mayo 1967, vol. 41, nº 7, pp. 49-50.
ASHTON, Dore, “Kant & Cant with Dore Ashton: The Language of Technics”, *Arts Magazine*, mayo 1967, vol. 41, nº 7, p. 11.
BOCHNER, Mel, “The Serial Attitude”, *Artforum*, diciembre 1967, vol. VI, nº 4, pp. 28-33.
– “Serial Art Systems: Solipsism”, *Arts Magazine*, verano 1967, vol. 41, nº 9, pp. 39-43.
DAVIS, Douglas, “The Dimensions of the Miniarts”, *Art in America*, diciembre 1967, vol. 55, nº 6, pp. 84-91.
FRIED, Michael, “Art and Objecthood”,

- Artforum*, verano, 1967, vol. V, n° 10, pp. 12-23.
- GOLDIN, Amy, "The Anti-Hierarchical American", *Art News*, septiembre 1967, vol. 66, n° 5, pp. 48-50 y 64-65.
- GRAHAM, Dan, "A Minimal Future? Models and Monuments", *Arts Magazine*, marzo 1967, vol. 41, n° 5, p. 32.
- HUTCHINSON, Peter, "The Critics' Art of Labeling: A Minimal Future", *Arts Magazine*, mayo 1967, vol. 41, n° 7, pp. 19-20.
- LEE, David, "Serial Rights", *Art News*, diciembre 1967, vol. 66, n° 8, pp. 42-45.
- LIPPARD, Lucy, "The Silent Art", *Art in America*, enero-febrero 1967, vol. 55, n° 1, pp. 58-63.
- "Homage to the Square", *Art in America*, mayo-junio 1967, vol. 55, n° 3, pp. 50-57.
- MORRIS, Robert, "Notes on Sculpture. Part 3: Notes and Non Sequiturs", *Artforum*, verano 1967, vol. V, n° 10, pp. 24-29.
- ROSE, Barbara y SANDLER, Irving, "Sensibility of the Sixties", *Art in America*, enero-febrero 1967, vol. 55, n° 1, pp. 44-57.
- ROSENSTEIN, Harris, "Total and Complex", *Art News*, mayo 1967, vol. 66, n° 3, pp. 52-54 y 67-68.
- ANTIN, David, "Differences-Sames: New York 1966-67", *Metro*, febrero 1968, n° 13, pp. 78-104.
- BATTCKOCK, Gregory, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968.
- BLOK, Cor, "Minimal Art at The Hague", *Art International*, mayo 1968, vol. XXII, n° 5, pp. 18-24.
- PIERCE, James Smith, "Design and Expression in Minimal Art", *Art International*, mayo 1968, vol. XXII, n° 5, pp. 25-27.
- PLEYNET, Marcelin, "Peinture et 'Structuralisme'", *Art International*, noviembre 1968, vol. XII, n° 9, pp. 29-34.
- CALAS, Nicolas, "Art & Strategy", *Arts Magazine*, marzo 1969, vol. 43, n° 5, pp. 36-38.
- HOSPERS, John (ed.), *Introductory Readings in Aesthetics*, Nueva York, Free Press, 1969.
- AA. VV., "Minimal art, un nouvel art américain", *Chroniques de l'Art Vivant*, marzo-abril 1969, n°1 bis.
- REISE, Barbara, "Untitled 1969: A Footnote on Art and Minimal Stylehood", *Studio International*, abril 1969, vol. 177, pp. 166-172.
- BOCHNER, Mel, "Excerpts from Speculation (1967-70)", *Artforum*, mayo 1970, vol. VIII, n° 9, pp. 70-73.
- LEIDER, Philip, "Literalism and Abstraction: Frank Stella's Retrospective at the Modern", *Artforum*, abril 1970, Vol VIII, n° 8, pp. 44-51.
- BURNHAM, Jack, *The Structure of Art*, Nueva York, Georges Braziller, 1971.
- LIPPARD, Lucy, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971.
- BOICE, Bruce, "The Quality Problem", *Artforum*, octubre 1972, vol. XI, n° 2, pp. 68-70.
- HELD, Jutta, "Minimal Art - eine amerikanische Ideologie", *Neue Rundschau*, 1972, n° 83, pp. 660-677.
- LEBEER, Paul, "Le minimal art ou le rasoir d'Occam", *XX Siècle*, diciembre 1973, vol. 35, n° 41, pp. 141-145.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.
- PINTUS-WITTEN, Robert, "Sol Le Witt: Word-Object", *Artforum*, febrero 1973, vol. XI, n° 6, p. 69.
- CARMEAN, E. A. Jr., *The Great Decade of American Abstraction: Modernist Art 1960-1970*, Museum of Fine Arts, Houston, 1974.
- CRAWFORD, Donald W., *Kant's Aesthetics Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1974.
- AGEE, William C., "Unit, Series, Site: A Judd Lexicon", *Art in America*, mayo-junio 1975, vol. 63, n° 3, pp. 40-49.
- JUDD, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.
- PLEYNET, Marcelin, "Art Minimal, Post Minimal Art", en *Art et Littérature*, París, Seuil, 1977.
- TUCHMAN, Phyllis, "Minimalism and Critical Response", *Artforum*, mayo 1977, vol. XV, n° 9, pp. 26-31.
- GINTZ, Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, París, Territoires, 1979.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- DE DUVE, Thierry, "L'Art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre", *Alternatives théâtrales*, enero 1981, n° 6-7.
- DIENST, Rolf-Gunter, "Absolut Malerei: Zu einer Kunst der Reduction und Differenzierung", *Kunstwerk*, 1981, vol. 34, n° 4, pp. 3-48.
- JOHNSON, Ellen H., *American Artists on Art from 1940 to 1980*, Nueva York, Harper & Row, 1982.
- KRAMER, Hilton, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985.
- GIBSON, Eric, "Was Minimalist Art a Political Movement?", *The New Criterion*, mayo 1987, vol. 5, n° 9, pp. 59-64.
- AA. VV., "Art Minimal", *Artstudio*, otoño 1987, n° 6.
- BAKER, Kenneth, *Minimalism. Art of Circumstance*, Nueva York, Abbeville Press, 1988.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- COLPITT, Frances, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Ann Arbor, Michigan, University of Research Press, 1990.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, París, Gallimard, 1990.
- PARSY, Paul-Hervé, *Art Minimal*, París, Centre Georges Pompidou, Jalons, 1992.
- SEITZ, William C., *Art in the Age of Aquarius: 1955-1970*, Washington, Smithsonian Institution, 1992.
- ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
- STEMMRICH, Gregor (ed.), *Minimal Art. Eine Kritische Retrospektive*, Dresde y Baislea, Verlag der Kunst, 1995.

En 1966, en plena euforia del arte de las estructuras primarias, la crítica de arte Lucy Lippard constató cómo del propio ámbito del minimalismo empezaban a surgir las primeras contestaciones disidentes del mismo que anticipaban las corrientes antiinformalistas. Tanto en la muestra *Eccentric Abstraction* (Nueva York, 1966) como en el artículo "Eccentric Abstraction" (*Art International*, noviembre 1966) L. Lippard, como alternativa al minimal que según ella había levantado una nueva clase de monumento funerario, se mostró defensora de un arte que, aun sin renunciar a ciertos componentes minimalistas, introducía el humor y la incongruencia, al tiempo que reivindicaba un componente sensualista y exótico. Según L. Lippard, artistas hasta aquellos momentos prácticamente desconocidos como Louise Bourgeois, Eva Hesse, Kenneth Price y Keith Sonnier, no sólo compartían la utilización de materiales sintéticos, flexibles e informes y un cromatismo neutro, sino unas formas que preferían ser sentidas y tocadas antes que ser objeto de lectura e interpretación.

En este cuestionamiento de la estética minimalista resultaron concluyentes los escritos de R. Morris, el cual desde dentro del minimalismo empezó a dudar de su viabilidad. En el texto "Antiform", presentó a la escultura como una zona dialéctica entre la naturaleza de los materiales y los fenómenos psíquicos, al tiempo que enfatizó la valoración de la intencionalidad latente en las diversas fases de realización de la obra. Según R. Morris, la nueva escultura vendría definida por el uso de materiales no rígidos (lonas, fieltros, plomo líquido, cauchos, cuerdas) en cuya configuración final ya no intervendría la preconcepción sino simplemente las leyes de la gravedad, la indeterminación y el azar. Según R. Mo-

rris, J. Pollock y su interés por el proceso, M. Louis y su concepto de pintura "fluida" y las esculturas "soft" de C. Oldenburg señalaban el camino a seguir (R. Morris, "Antiform", *Artforum*, abril 1968, pp. 33-35).

Fue también el propio R. Morris –considerado por L. Lippard un "atleta cerebral"– quien en



146. Claes Oldenburg, Soft Toilet "Gnost" (Baño blando "Gnost"), 1966.

un viejo almacén propiedad del galerista Leo Castelli reunió en la que puede considerarse exposición-manifiesto de la antiforma, *Nine at Leo Castelli*, a artistas europeos (Giovanni Anselmo y Gilberto Zorio) y norteamericanos (Eva Hesse, Bruce Nauman, Richard Serra, Keith Sonnier y Robert Morris), que mostraron su trabajo realizado con materiales no rígidos, en algunos casos en bruto (telas metálicas, látex, fieltros), aunque también industriales (neón, acero), obras más cercanas a la pintura por sus cualidades matéricas y táctiles que a la escultura o arquitectura: “Es como si los nuevos escultores —escribió R. Morris— hubieran vuelto a la vieja estética de la pintura de acción pero con una total indiferencia por el egocentrismo del gesto [...]. Líneas, sombras, marcas y salpicaduras adquieren a partir de ahora rango y presencia tridimensional en volúmenes imprecisos”. El arte defendido por R. Morris se situaba en el extremo límite del arte, en la frontera arte-no arte: “La noción de que el trabajo del artista es un proceso irreversible, cuyo resultado es un objeto-ícono estático ya no tiene sentido. En estos momentos, el acto artístico tiene por función desorientar y descubrir nuevos mo-

dos de percepción” (R. Morris, “Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects”, *Artforum*, abril, 1969).

La tendencia de la antiforma junto con otras modalidades procesuales aparecidas a finales de los sesenta: arte povera, Earthwork, Body Art, arte conceptual, etc., fueron objeto de tres importantes exposiciones en 1969, dos en Europa y una en Estados Unidos. Las muestras de Amsterdam (*Op Losse Schroeven Situaties en Cryptostructuren Square Pegs in Round Holes*) y de Berna (*When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information - Live in Your Head*) se concibieron como intentos de consagrar un vasto y complejo movimiento internacional que se estaba fraguando en aquellos mismos instantes y que vehiculaba similares propuestas a las de las vanguardias europeas y norteamericanas del posminimalismo y del pop. La muestra inaugurada en el mismo año en el Whitney Museum de Nueva York (*Anti-Illusion: Procedures / Materials*) se ciñó, en cambio, al trabajo de artistas norteamericanos que compartían una predilección por los procesos de fabricación de las obras dentro de la más estricta poética del *process art*.

Las exposiciones

Eccentric Abstraction

1966 (septiembre-octubre).
Fischbach Gallery, Nueva York.

Organización: Lucy Lippard.

Artistas: Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse,
Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier
y Lincoln Viner.

Lucy Lippard reunió en la Fischbach Gallery de Nueva York a ocho artistas cuyo trabajo calificó de “excéntrico” por lo atípico y por estar fuera de las coordenadas de la época y, en definitiva, por su desviación hacia el exotismo. En *Eccentric Abstraction* se presentaron obras de artistas de la costa Este y de la costa Oeste (Louise Bourgeois, Eva Hesse, Keith Sonnier, entre otros) que en el texto que L. Lippard publicó en *Art Internacional* (noviembre 1966) definió como creadores de un estilo que a pesar de que tenía algunos puntos en común con el arte de las *primary structures* (estructuras primarias), incorporaba materiales informes, reivindicando la vitalidad, el humor y la sensualidad del arte, además de la incongruencia del lenguaje. Según L. Lippard, el lenguaje excéntrico de los participantes en *Eccentric Abstraction* mantenía ciertos vínculos con el surrealismo y se hallaba más cerca de la pintura abstracta que de cualquier otra forma escultórica, hasta el punto de que muchos de los artistas de la muestra se habían iniciado en la práctica pictórica y cuando pasaron a las tres dimensiones lo hicieron sin los hábitos propios de la escultura.

Entre los precursores de los objetos sensitivos de la abstracción excéntrica, L. Lippard citó el trabajo de Meret Oppenheim, en concreto, sus obras forradas en piel, la bañera forrada de piel de Salvador Dalí realizada para un escaparate (1941), en la que el espectador era invitado a sumergirse como si lo hiciera en un gran útero, y las extravagantes esculturas blandas, la bañera en vinilo en blanco y azul, a la vez brillante y flexi-

ble, de C. Oldenburg. Según L. Lippard, la gran aportación de C. Oldenburg era que había desnudado a los objetos familiares de su solidez y de su permanencia para convertirlos en algo insólito, en formas que se deslizaban, respiraban, se hinchaban, se deformaban, hundían.

Los escultores seleccionados por L. Lippard mostraban una especial predilección por los materiales sintéticos capaces de provocar una respuesta sensitiva, aunque no simbólica como los surrealistas, en el espectador. El látex, los plásticos transparentes, los sacos, las cuerdas, los cauchos, etc., eran materiales de contacto agradable y sensual que adoptaban formas indeterminadas libres en el espacio, pero con una apariencia de “fealdad y vacío” que les otorgaban sus colores “neutros, ingratos, apagados, o bien ácidos y virulentos”. Estos trabajos, liberados de interferencias emocionales y de asociaciones pictóricas literales, pero afeerrados a principios de energía y de cambio llevaron a L. Lippard a hablar de una metáfora infravalorada, o lo que es lo mismo, una metáfora liberada de todo vínculo subjetivo: “Un saco es un saco –afirmó L. Lippard– y no se convierte en un útero; un tubo es un tubo y no un símbolo fálico, una semiesfera es lo que es y no un seno. La asociación libre no está fomentada”, lo cual era como decir que las asociaciones demasiado libres por parte del espectador podían comportar una infravaloración formal de la obra: “La abstracción no puede ser pornográfica en ningún sentido legal o específico –según L. Lippard– por muy eróticamente sugestiva que resulte”. En este sentido, la abstracción excéntrica se presentó como una escultura al margen de los estilos escultóricos, como una abstracción polisensorial que buscaba la implicación de todos los sentidos, desde el visual al táctil.

De L. Viner, artista que desde 1961 exploraba zonas de la sensualidad despojadas de todo sentimiento, se exhibieron formas no escultóricas –piezas colgantes expansibles, tanto de forma espiral como rectangular– en las que yuxtaponía formas rígidas y duras, y formas flácidas, blandas y aleatorias. En las esculturas presentadas por D. Potts, se utilizaba piel y cuero con apariencia de madera de gran precisión industrial que invitaba al tacto pero repelía la emoción por su apariencia maliciosamente perfecta. Sin embargo, *Up light slowly*, una pieza ondulante de cuero bicolor tendida sobre el suelo, mostraba una contraposición entre la infravaloración formal y una atracción sensitiva casi rayana en la excitación. Las estructuras de Gary Kuehn

se basaban en la asimetría como agente neutralizador de la tensión creada por las formas primarias, rígidas y las formas blandas, como almohadones, escayolas, fibra de nailon, etc.

Entre los artistas de la costa Oeste, destacó la participación de B. Nauman, al que L. Lippard calificó de *funk*, que era lo mismo que decir “de *camp* individualista, extraoficial y poco elegante”. B. Nauman presentó unos moldes en los que demostraba estar interesado por las propiedades positivas y negativas, interiores y exteriores de las formas abiertas, huecas y macizas, y por las de las superficies envejecidas, antiesculturísticas e intrascendentes, caracterizadas por una fragilidad que sugería fragmentación. Los ovoides de cerámica pintada de K. Price se referían a una doble realidad, la de los brillantes caparazones y la de la oscuridad que emergía de su centro. En esas obras negadoras del hecho escultórico, K. Price partía de un naturalismo orgánico, disimulado por un uso del color brillante y de superficies entre translúcidas, veteadas y rugosas. De esta manera, K. Price investigaba las posibilidades tridimensionales del color de una forma más agresiva que lo habitual en las esculturas polícromas. Por su parte, A. Adams aportó a la escultura sus conocimientos como tejedora: de ahí sus marañas hechas de fibra y cable pintado que evocaban desde formas orgánicas a armazones semiarquitectónicos y que daban paso a una lectura entre irónica y humorística de la obra de arte.



147. Exposición Nine at Leo Castelli en el almacén de la galería Leo Castelli de Nueva York, diciembre 1968.

Nine at Leo Castelli

1968 (diciembre).

Leo Castelli Warehouse, Nueva York.

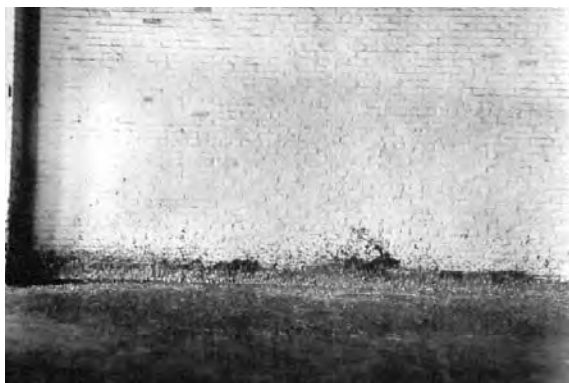
Organización: Robert Morris.

Artistas: Giovanni Anselmo, Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio.

En diciembre de 1968, dos meses después de que la galería neoyorquina John Gibson presentara la exposición *Antiform*, Robert Morris reunió en un espacioso almacén propiedad del galerista Leo Castelli a un grupo de artistas antiforma americanos y poveras europeos, la mayoría de los cuales todavía no se habían dado a conocer en muestras individuales. Unos meses antes, el mismo R. Morris había publicado en la revista *Artforum* el artículo “Antiform” en el que había planteado que la escultura debía abandonar los aspectos constructivos, los volúmenes unitarios preconcebidos todavía sujetos a la tradición europea de origen cubista y los materiales rígidos. La nueva escultura, al margen de la pre-concepción debía reivindicar el azar, lo indeterminado, lo impreciso y lo imprevisible.

Respecto a la exposición presentada dos años antes en el Jewish Museum, *Primary Structures*, la del almacén de Leo Castelli evidenció un profundo cambio en cuanto al comportamiento espacial, densidad y abstracción de las obras. Si bien éstas podían ser tan monumentales como las minimalistas, no obstante, resultaban íntimas, portátiles e incluso innecesarias. En la cuarta entrega de su reflexión sobre la escultura (“Notes on Sculpture. Part. 4. Beyond Objects”, *Artforum*, abril 1969) R. Morris defendió un objeto no ligado a la permanencia sino a la transitoriedad, un objeto que se convertía en símbolo de un proceso-acción, que sacrificaba la masa ante la porosidad, un objeto del que se buscaba lo tangible, aun si el volumen de la unidad escultórica era astillado en un pliegue o en una viruta y que, en definitiva, se concentraba en coeficientes corporales y táctiles más involucrados en un sentido pictórico que escultórico.

Liberadas de todo prejuicio formal y de toda voluntad de estilo, las esculturas no rígidas abordaban, no obstante, una gran variedad de problemas, en ocasiones vinculados con el surrealismo y el dadaísmo (lec-



148. Richard Serra, *Splashing (Salpicadura)*, 1968.

tura intelectual de bloques de acero en bruto de B. Nauman), otras con el gesto expresionista (salpicaduras de plomo de R. Serra), con las propiedades físicas y químicas de la materia (G. Zorio) y con los presupuestos minimalistas (B. Bollinger).

La exposición causó en general sorpresa, así como un cierto desconcierto entre la crítica del momento. Entre las obras presentadas destacaron por su originalidad las salpicaduras de plomo de R. Serra (*Splash Piece*) que consistían en salpicar el zócalo de uno de los muros de la galería de plomo fundido, que una vez enfriado y solidificado simulaba ciertas cualidades pictóricas, como la liquidez de la pintura y el efecto salpicadura-chorreo. Planteadas como obras efímeras y no permanentes, todo posible intento de moverlas implicaba su destrucción.

El crítico Max Kozloff se preguntaba cómo las obras expuestas, dado el carácter de no permanencia de las mismas, como ocurría con las salpicaduras de R. Serra, podrían ser trasladadas de nuevo al taller tras la clausura de la muestra: “En lugar de ser desmanteladas, descolgadas o transportadas, estas esculturas tendrán que ser enrolladas (B. Bollinger), barridas, sacadas con cincel y escoplo de una esquina (R. Serra) y raspadas y restregadas de la pared (K. Sonnier)”. Para M. Kozloff, conmovía pensar que tales obras, que recordaban desechos y se asemejaban a manchas de suciedad, y que chocaban con toda idea preconcebida de forma, no podían ni siquiera ser movidas sin sufrir un cambio básico e irremediable en su aspecto ya que estaban expuestas a una “patética transitoriedad”. El aspecto positivo de ello era que las obras suponían un ataque al *status* del objeto en aras de la volatilidad, la liquidez, la

maleabilidad, la inestabilidad, y un híbrido acercamiento de la escultura a la sensibilidad pictorista: “Las ilusiones pictóricas flotan en el aire o se extienden por el suelo [...]. Las líneas, las sombras, las marcas, las salpicaduras, se depuran a través de unos filtros tridimensionales [...]. Los volúmenes tienden a ser imprecisos, cortados por líos, marañas y pliegues. Y es en este tipo de existencia superficial donde se afirma, inesperadamente, el formato pictórico. De esta manera la pieza salpicada de R. Serra toma como campo la confluencia entre el suelo y la pared, cuyo ángulo recto difumina arrojando sobre él plomo fundido [...] los trozos de látex aterciopelado de K. Sonnier, con su hilo colgante y tenso, tratan la pared como un plano pictórico o los matorrales gigantes de alambre de Alan Saret se inscriben en la pared en una confusa maraña no muy distinta del lenguaje gestual del expresionismo abstracto [...] este grupo de escultores se caracterizan por la ausencia de prejuicios formales y por su indiferencia hacia lo que es un estilo”.

Aunque concebida como un espectáculo sutil y liberador, la nueva escultura, según M. Kozloff, acusaba la imposibilidad de explorar las distintas posibilidades del material, lo cual originaba una silenciosa falta de aliento, una búsqueda demasiado evidente de la originalidad y una devaluación de su capacidad inventiva. Tres escultores, no obstante, superaban esta devaluación: R. Serra, que supo dar a sus salpicaduras de plomo la autenticidad del cuero, K. Sonnier, con su elegancia de pañuelo moldeado en serpentinas y en matorrales aterciopelados y A. Saret, que en sus composiciones con tela metálica se deleitaba con el concepto de caos. El crítico consideraba en cambio las obras de E. Hesse –alfombras de látex y cajas murales de bordes ondulados– versiones “pintorescas” de la escultura minimalista, y las de B. Nauman y S. Kaltenbach, simplemente frívolas, por el hecho de no haber sabido comprender y asimilar el gesto dadaísta (M. Kozloff, “9 in a Warehouse”, *Artforum*, febrero 1969, pp. 38-42).

Por su parte, Grégoire Müller, en *Arts Magazine*, señaló como uno de los aspectos más positivos de la muestra la libertad de los artistas para rechazar todas las limitaciones de la forma y para recuperar una gama amplia de materiales, así como la variedad de problemas que abordaban sus obras, especialmente las relaciones con el surrealismo, el dadaísmo, la pintura abstracta y los campos magnéticos. De hecho, una de las aportaciones más interesantes fue el constatar cómo los artistas habían conseguido ampliar el limitado ho-

rizonte del arte minimal a partir de una experimentación en las reacciones sensoriales, en las combinaciones de materiales y forma en un campo similar al de las reacciones físicas o químicas (Grégoire Müller, "Robert Morris Presents Anti-Form: The Castelli Warehouse Show", *Arts Magazine*, febrero 1969, pp. 29-30).



149. Keith Sonnier, Screen-green-putty (Tabique - verde-masilla), 1969.



150. Robert Morris en la exposición When Attitudes Become Form, Berna, marzo-abril 1969.

When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head

1969 (22 marzo - 27 abril).
Kunsthalle, Berna.

Organización: Harald Szeemann.

Artistas: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol Le Witt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Walter De Maria, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Rainer Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alen Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, Gilberto Zorio.
Itinerancia: Museum Haus Lange, Krefeld, mayo-junio; Institute of Contemporary Art, Londres, septiembre-octubre.

En esta macromuestra, Harald Szeemann, responsable de la Kunsthalle de Berna, haciéndose eco de las nuevas y radicales orientaciones de carácter social, político y estético del momento, pretendió mostrar todo lo acontecido después del arte pop y del minimalismo con la intención de contribuir a la comprensión y consagración de un vasto movimiento internacional aún por definir. Según H. Szeemann, "la elección se llevó a cabo sobre el arte más reciente generado tanto en Europa como en Estados Unidos" posterior a 1968, año de la Documenta 4 de Kassel.

En un primer instante, H. Szeemann pensó que podría agrupar este vasto movimiento bajo la común denominación, acuñada en 1968 por Robert Morris, de

antiforma. No obstante, ante la posibilidad de que dicho término se asociara principalmente a lo escultórico, ideó un título más amplio, superador de la antinomia orgánico/geométrico, que englobase la esencia del nuevo arte y la diversidad de sus manifestaciones y que diese cumplida cuenta de un tipo de exposición “como adición de distancias diversas con capacidad de ordenar objetos y situaciones”: *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, al que incorporó un escueto lema: *Live in Your Head*: “Las obras, los conceptos, los procesos, las situaciones y las informaciones (hemos querido evitar voluntariamente los términos ‘objeto’ y ‘experiencia’) son las “formas” en las cuales estas actitudes artísticas son concretizadas. Se trata de “formas” que no destilan concepciones imaginativas preconcebidas, sino más bien la experiencia del proceso artístico. Lo cual impone la elección del material y de la forma de la obra en tanto que prolongación del gesto. Este gesto puede ser un gesto privado e íntimo, o bien un gesto público y expansivo. Tanto en uno como en otro caso, el proceso sigue siendo esencial. Se convierte, a la vez, en “firma y estilo”. La significación de este arte descansa en la aventura de toda una generación de artistas de tomar “forma” en un proceso natural, la “naturaleza del arte y del artista” (cit. en J-M. Poinso, “Harald Szeemann, Quand les attitudes deviennent forme, et quelques problèmes du musée d’art contemporain”, *Collection, cat. exp.*, CAPC, Burdeos, 1990, p. 29).



151. Richard Serra
en la exposición
*When Attitudes
Become Form*,
Berna, marzo-abril
1969.

En la selección figuraron un total de 69 artistas norteamericanos, italianos, alemanes, holandeses, ingleses y franceses. Tal como recoge el diario de la instalación realizado por el propio H. Szeemann, y publicado en el catálogo de la exposición *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* (Amsterdam, 1969) el proceso de selección fue arduo y le llevó a realizar constantes viajes a Nueva York, San Francisco, Los Ángeles, Chicago y Washington entre diciembre de 1968 y enero de 1969, y a partir de finales de enero de este año a distintas ciudades europeas: París, Milán, Turín, Génova, Bolonia, Roma y Londres (Información recogida en B. Klüser y K. Hegewisch (eds.), *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt y Leipzig, 1991, pp. 216-218).

La muestra, tal como apuntó H. Szeemann en el texto del catálogo, que éste utilizó como un útil complementario a la exposición y como un medio de mostrar el proceso creativo de la misma, se propuso presentar las distintas prácticas basadas en la primacía del proceso y de las actitudes, entendiendo por “actitud” un tipo de trabajo realizado tanto en formas materiales como inmateriales. En general, sin embargo, no dio prioridad a los objetos concebidos para el consumo del mercado, sino a las acciones o actos generados por las actitudes. De esta manera la Kunsthalle de Berna se convirtió en estudio para que los artistas produjeran *in situ* sus trabajos y, posteriormente, en un gran almacén-galería-museo, en el que se podían ver obras tan diversas que abarcaban desde el reportaje fotográfico sobre los trabajos de una excavación en el desierto de Nevada, hasta una salpicadura de plomo en el suelo, textos extraídos de periódicos locales o amontonamientos de materiales en estado bruto, creaciones que se apoyaban en un repertorio formal que podía ir desde el vocabulario geométrico hasta el informal, desde un cierto barroquismo hasta lo informe en beneficio de la pura información, todo ello resuelto a través de una gran diversidad de materiales: metal, neón, fieltro, cuerda, tierra, ceniza e, incluso, mantecca de cerdo.

Otro de los objetivos de la muestra consistió en reunir aquellos trabajos que no se interesaban tanto por el objeto real como lo hacía el Pop Art y el Nuevo Realismo, sino por las “cosas”, por el protagonismo de los materiales al margen del concepto de forma definida: “Sólo esta idea de forma bien definida –escribió Harald Szeemann– relaciona el minimalismo con una noción tradicional de arte; abandonar esta última

premisa es desembocar en un terreno desconocido que tiene los riesgos, por qué no, de ser tan vasto como el de la abstracción". ("Zur Ausstellung", *cat. exp.*, s.p.).

El montaje expositivo de *When Attitudes Become Form...* primó el diálogo y la integración de las obras en el espacio-entorno. Ningún signo incitaba a ver las obras como tales sino como cosas, partiendo de la base de que el problema de lo real seguía siendo una de las preocupaciones claves del artista. De ahí que, en conjunto, los trabajos exhibidos apenas mostraban vínculos heredados de experiencias inmediatamente anteriores (Pop Art, Nuevo Realismo), salvo una cierta dependencia respecto al minimalismo, en especial en los casos de R. Morris, C. Andre, S. Le Witt y R. Artschwager. Tampoco faltaron propuestas como las de S. Kaltenbach, B. Nauman y E. Kienholz cercanas a los presupuestos surrealistas o dadaístas, con todo lo que éstos podían tener de sorprendente y provocador, y de artistas, quince de un total de sesenta y nueve seleccionados, que únicamente presentaron informaciones y documentaciones alusivas a obras que nunca se exhibieron en Berna. Un caso extremo fue el de Richard Long que concretó su participación en el espacio de la Kuntshalle de Berna a un rótulo en el que informaba de su recorrido de varios días por la zona del Oberland, recorrido del que deliberadamente no quiso dejar testimonio fotográfico alguno.

Tal como apuntó Grégoire Müller en uno de los ensayos críticos del catálogo, la actitud del artista de *When Attitudes Become Form...* se correspondía a la actitud de aquel creador que no quería verse limitado por una forma, una materia, una dimensión o un lugar. De este modo, la noción de obra de arte podía ser reemplazada por la de una "cosa" de apariencia "poco artística", cuya utilidad era sólo la de significar: "[...] cómo esas masas de plomo –apuntaba G. Müller– reflejan la sensualidad de un R. Serra, cómo estas fosas en el desierto evocan esta especie de misticismo salvaje y desesperado de un M. Heizer, cómo estas superficies de látex se convierten en imagen del universo allanado, sutil y casi dulce de K. Sonnier, o cómo toda la filosofía de C. Andre puede resumirse en simples losas de metal. Interrogando libremente lo real, estos artistas han descubierto uno de los más grandes abanicos de posibilidades expresivas.

Para G. Müller, la ideología subyacente en *When Attitudes Become Form...* buscaba la unión de todas aquellas voces que levantaban sus gritos contra las concepciones tradicionales de museos, galerías y obras de

arte. Era así como se podían encontrar artistas que realizaban su trabajo no importa dónde ni con qué, en periódicos, sobre los muros de las ciudades, en la arena, en la nieve, trabajos que algunas veces eran intransportables, otras perecederos, invendibles, algunos invisibles y únicamente conocidos por reportajes fotográficos. Con este nuevo movimiento, proclamaba G. Müller, el arte, por fin, se había podido liberar de todas sus ataduras (G. Müller, "Diversité, abondance...", *cat. exp.*, s.p.).

En el texto "Nuovo alfabeto per corpo e materia", Tomaso Trini agrupó el trabajo de los artistas convocados en una serie de corrientes y apartados, que, además, resumían las características del arte del período. Empezó señalando el paso de la tradición de lo nuevo a la novedad de la tradición, refiriéndose a un tipo de arte todavía no aceptado por el público. En Italia, por ejemplo, "se ha contemplado la aparición del arte pobre, con el consiguiente desplazamiento del interés del objeto al sujeto, de las cosas al hombre que expresa una realidad unívoca y desprovista de toda ambigüedad". En Estados Unidos, artistas que partían de parecidos presupuestos, eran considerados *raw materialists* en base al material utilizado en sus obras, aunque su arte también se conocía con otros calificativos, como el de antiforma, Process Art, arte conceptual, arte micro-emocional, etc. Según T. Trini, estas formas de arte, que compartían artistas europeos y



152. Joseph Beuys en la exposición *When Attitudes Become Form*, Berna, marzo-abril 1969.

norteamericanos, respondían a un pensamiento “no selectivo” y “no discriminatorio”, a una misma concepción estética; no tanto a un movimiento, a un ismo, sino a una manera de pensar o, más exactamente, a una manera de situar la obra en una nueva forma de pensamiento: “No es un arte sobre la vida ni un arte sobre el arte, sino, en todo caso, roza la condición humana. Un arte que utiliza todos los lenguajes, puesto que no existe *a priori* ningún problema de lenguaje”.

A criterio de T. Trini, los artistas identificados con esta actitud, artistas en general poco politizados, habrían abandonado su pretensión de concebir expresiones creativas, puesto que los materiales que utilizaban, materiales que hasta entonces el arte había ignorado (tierra, amianto, plomo, grafito, hielo, cera, productos químicos, etc...) suponían un rechazo implícito a la prosperidad tecnológica, aunque no un decidido carácter antitecnológico. De hecho, cualquier material era considerado en potencia un material artístico; todo dependía de las necesidades y exigencias instrumentales de cada obra. De esa manera, la orientación antropológica de estas investigaciones confería a la materia y, en consecuencia, al objeto, el carácter de *bricolage* mental y comportamental.

Otra de las características comunes a los artistas presentes en la muestra –según T. Trini– era el haber abordado un arte que fuera una intervención directa, una forma cercana al espectáculo, especialmente al

espectáculo teatral del Living Theatre de A. Artaud y del “teatro pobre” de Grotowski: “Después de haber abandonado el estilo y la autorrealización lingüística, el artista renuncia al contexto objetual y a los materiales, en vistas a intensificar su acción y su presencia en el mundo para servirse de su propio cuerpo. Y es precisamente esta ósmosis entre el arte visual y el teatro la que promete una nueva respuesta ante el lema ‘la imaginación al poder’”. Se trataba, en definitiva, de un arte en todo caso dirigido a la minoría, pero una minoría estimulante (T. Trini, “Nuovo alfabeto per corpo e materia”, *cat. exp.*, s.p.).

De entre las aportaciones de los artistas norteamericanos presentes en la exposición, despertó especial interés el trabajo de R. Serra, *Splash Piece*, consistente en plomo fundido proyectado contra una de las paredes de la Kuntshalle, encima de la cual Serra colgó marañas de bandas de goma, rodeadas de tubos de neón, y también las obras de K. Sonnier, F. Viner, E. Hesse, R. Tuttle, R. Ryman, G. Kuehn, B. Bollinger, A. Saret y B. Nauman que articulaban el discurso de la no rigidez o antifirma como actitud contraria al minimalismo.

Especial protagonismo cobraron a su vez las instalaciones de W. De Maria, que a lo largo de las cinco semanas que duró la exposición reprodujo una de sus obras presentadas con anterioridad en Estados Unidos, *Art by Telephone*, y la de R. Morris, a base de acumulaciones de materiales combustibles que día a día iban aumentando y que fueron finalmente quemados, coincidiendo con la clausura de la muestra, en plena calle en medio de una multitud de atónitos paseantes y de la policía local.

Por su parte, los povera europeos, M. Merz, con su iglú de cristal *Acqua Scivola*, G. Anselmo con su conjunto de ladrillos dispuestos en un recipiente con agua y tiza, J. Kounellis, con sus sacos llenos de grano, G. Zorio, con sus antorchas de fuego, *Torcia*, P. Calzolari, y otros afines al povera, como B. Flanagan, con sus seis metros de espesa cuerda, presentaron obras resultado de la tensión transferida del hombre al objeto (la energía manual y material del acto creativo), tensión que hacía que las obras apareciesen más precarias, discursivas y narrativas que las de los artistas norteamericanos, más intelectuales y objetivas.

En el montaje expositivo, H. Szeemann quiso privilegiar especialmente dos salas dedicadas a los que él consideraba los pioneros, las “figuras patriarcales” de la nueva generación de artistas. Por parte nortea-



153. Mario Merz, en la exposición *When Attitudes Become Form*, Berna, marzo-abril 1969.



154. Barry Flanagan, *Line (Línea)*, 1967-1968.

americana, Claes Oldenburg, con algunas de las obras de su serie *The Store*, de 1962 (un par gigante de calzoncillos de hombres), y por parte europea, Joseph Beuys que presentó una cama forrada de fieltro y grasa, en clara alusión al accidente que sufrió el artista en Crimea en 1942 y a su rescate por los tártaros.

También la muestra incluyó instalaciones fuera del recinto de la Kunsthalle, en concreto una obra de M. Heizer realizada en el tejido urbano de la ciudad, *Berne Depression*, una repetición de la *Splash Piece* de R. Serra en unas elegantes galerías y finalmente una intervención de R. Long en una zona montañosa.

Aunque en general se reconoció que la exposición había contribuido a consolidar las nuevas experiencias artísticas que a ambos lados del Atlántico habían sucedido al pop y al minimalismo, y que había supuesto el reconocimiento de movimientos como la antiforma, el arte povera, los Earthworks y el arte conceptual, fue objeto de duras críticas a causa de sus radicales posiciones en la definición de lo artístico, hasta el punto que el escándalo precipitó la dimisión de Harald Szeemann como director de la Kunsthalle de Berna. Así José Pierre escribió: "El aspecto general de esta muestra es la de una taller al aire libre, un lugar en plena actividad pero abandonado, un taller desengañado en el que se habría renunciado a construir y en el que se encontrarían más restos de mundos antiguos que promesas de algo nuevo. Por aquí y por allá no se ven más que cenizas, fieltro, arena, trozos de caucho, placas de metal en mal estado, trapos, ladrillos, alambres, cuerdas, recipientes llenos de agua,



155. Walter De Maria, *Art by Telephone (Arte por teléfono)*, obra presentada en la exposición *When Attitudes Become Form*, Berna, marzo-abril 1969.

tubos, etc...." (J. Pierre, "Les grandes vacances de l'Art Moderne". *L'Oeil*, París, n° 173, mayo 1969).

Con unos criterios similares a la exposición de la Kunsthalle de Berna, el Stedelijk Museum de Amsterdam presentó, casi paralelamente, en *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren. Square Pegs in Round Holes* (Clavijas cuadradas en agujeros redondos. ¡Cuadratura del círculo!) la mayoría de las tendencias surgidas desde finales de los años sesenta: antiforma, povera, Earthwork y arte conceptual, aunque con un menor espíritu transgresor que en Berna e incluso más próximas a la idea de "pieza de museo".

La exposición de Berna tuvo otras dos ediciones. Una de ellas en la ciudad alemana de Krefel (mayo-junio) y una segunda en Londres (septiembre-octubre), aunque las dos con un menor número de obras que en Berna. En la de Londres, el director del Institute of Contemporary Art (ICA), Charles Harrison, añadió a la selección de H. Szeemann el trabajo de algunos artistas británicos, así como una nueva introducción al catálogo (Ch. Harrison, "Against Precedents", *Studio International*, septiembre 1969, pp. 90-93).

Años después, en 1984, una revisión de *When Attitudes Became Form...* se presentó en la Kettle's Yard Gallery de Cambridge, ampliando el arco cronológico, ya que mostró trabajos y creaciones protagonizadas por artistas cercanos a la órbita de lo conceptual hasta 1972. Entre otros, estuvieron presentes los trabajos de los artistas Arnatt, Burgin, Craig-Martin, Flanagan, Fulton, Gilbert & George, Latham, Long, McLean, Newman y Tremlett.

Anti-Illusion: Procedures /Materials

1969 (19 mayo-16 julio).

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Organización: James Monte y Marcia Tucker.

Artistas: Carl André, Asher, Bill Bollinger, Duff, Rafael Ferrer, Fiore, Ted Glass, Eva Hesse, Neil Jenney, Barry Le Va, Lobe, Robert Morris, Bruce Nauman, Steve Reich, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, Michael Snow, Keith Sonnier, Richard Tuttle.

Durante los meses de mayo y junio de 1969, el Whitney Museum of American Art de Nueva York, en el que puede considerarse como primer reconocimiento por parte de un museo norteamericano del movimiento de la antiforma, reunió tanto a “abstractos excéntricos” como E. Hesse y B. Nauman, a otrora artistas minimalistas como R. Serra y R. Morris, y a componentes de la primera generación de antiforma, algunos de los cuales, R. Ryman, K. Sonnier y R. Tuttle habían participado en la muestra *Antiform* (John Gibson Gallery) y otros (B. Bollinger, E. Hesse, B. Nauman, K. Sonnier) en la *Nine at Leo Castelli*.

La exposición fue, además, paradigma de la línea marcada por el nuevo equipo de conservadores del Whitney: Marcia Tucker y James Monte que, tras reconocer la deuda con la noción de antiforma de R. Morris, pusieron el acento en los procesos de fabricación de las obras, en las cualidades físicas y táctiles de los materiales y en el hecho de que todos los trabajos fueran realizados *in situ*. Se potenciaba así el principio de que en la creación artística lo más importante era el acto de concebir y ejecutar una obra, incluso más que la naturaleza de los materiales empleados y que el carácter objetual de ésta.

La crítica especializada coincidió en afirmar que muchos de los artistas que exponían en el Whitney, al igual que los que lo hacían en la muestra paralela organizada por el Guggenheim (*Nine Young Artists*), entendían el proceso espacio-temporal de modo que el tiempo era incorporado de manera integral al discurso de la obra hasta el extremo de que parecía ser el elemento esencial de la misma: “Los artistas que utilizan la luz de neón -afirmaban, por ejemplo, los comisarios de la muestra- de

entrada nos hacen pensar en el tiempo. Cuando la luz está apagada la obra no existe. La existencia intermitente o ilimitada es un rasgo de algunas de las recientes obras de arte no electrónico”.

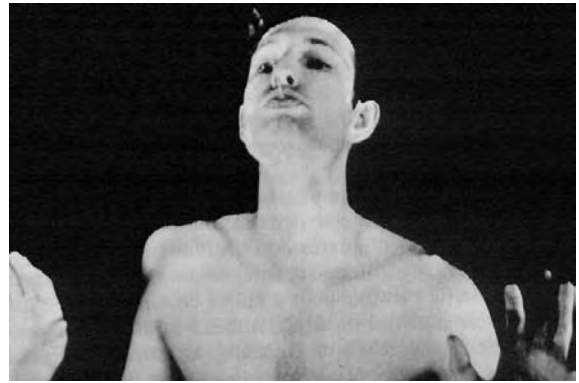
En *Anti-Illusion*, R. Serra presentó una pieza de la serie *Splash*, vertido de plomo fundido que salpicaba el espacio de intersección del plano de la pared y el del suelo: “De igual manera que M. Heizer, D. Oppenheim o R. Long - escribió el crítico Scott Burton- trabajan directamente en el propio paisaje, R. Serra estampa la palabra perecedero en su arte, aunque los materiales que utiliza son los ortodoxos de la escultura: el metal, la madera, el vidrio, el caucho. Y además R. Serra no sólo se preocupa por las propiedades de los materiales sino por los resultados de las actividades humanas sobre los materiales” (S. Burton, “Time on Their Hands”, *Art News*, verano 1969, pp. 40-43).

En un proceso parecido al de R. Serra, R. Ryman clavó con chinchetas grandes trozos de cartón en la pared del museo y después los rayó con pintura blanca. B. Le Va extendió cuidadosamente polvo de harina sobre un espacio del suelo delimitado previamente pero que se desplazaba ligeramente debido a las corrientes de aire y a los movimientos de los visitantes. J. Shapiro grapó directamente sobre la pared del museo carretes de hilo de nailon teñido de color negro. R. Ferrer amontonó heno junto con grasa y planchas de acero contra la pared y el suelo y también empleó materiales que se podían desintegrar o cambiar con el paso del tiempo, como un bloque de hielo que se fundió a la entrada del museo.

B. Bollinger planteó también en sus esculturas la cuestión de lo espacio-temporal: sus cuerdas no sólo cortaban el espacio sino que ofrecían tersura: estaban tensadas entre diversos puntos (anillas atornilladas a la pared, al suelo y al techo). De esta manera, aunque usaba material flexible, subvertía su naturaleza al presentarlo de manera tirante, inflexible, en una clara alusión a la era de lo “posblando”. En otra obra, B. Bollinger colocó sobre el suelo de la sala de exposiciones una roca de una tonelada y media procedente del Centro Mundial del Comercio; en otra esparció por el suelo virutas de grafito y residuos industriales simulando un paisaje, paisaje continuamente transformado, ya que las virutas y los residuos eran trasladados de un lado a otro de la sala por los pies del espectador que de esta manera se convertía en cómplice activo espacio-temporal de las ilimitadas posibilidades formales de la obra que fue calificada como obra “puntillista” sobre el suelo. Asher, por su parte, se sirvió de los remolinos de aire producidos por ventila-



156. Robert Morris, *Untitled (Sin título)*, 1969-70.



157. Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain (Autorretrato como una fuente)*, 1966-1967.

dores para provocar “columnas de aire”, obras invisibles pero practicables y transformables por el espectador.

Siguiendo la consigna de M. Tucker de que se había de tratar al material de una manera muy particular e individual, E. Hesse moldeó y tejió látex y colgó gasa encauchetada sobre barras de fibra de vidrio, creando una extraña cortina de aspecto antropomórfico. K. Sonnier adhirió mechones de pelo a una lámina curva de látex y envolvió tubos de neón en espiral alrededor de bombillas plateadas de vidrio. B. Nauman usó el menos permanente de todos los medios artísticos, el propio yo, en obras como *Self-portrait as a fountain*, una fotografía de B. Nauman en la que el agua brotaba de la boca del artista, y *From hand to mouth*, un vaciado de su cuerpo en la que el artista se valía de su conciencia para desarrollar invenciones. En estos autovaciados de B. Nauman la forma resultaba tan arbitraria como en las obras “puntillistas” sobre el suelo de B. Bollinger o en los octógonos de lienzo arrugado y teñido de R. Tuttle. Por su lado, N. Jenney dio rienda suelta a su creatividad en un montaje provocativo que incorporaba distintos cuadros de sus series metafóricas y humorísticas.

Lejos de ofrecer una visión cerrada, compacta y coherente, la exposición dio pie a una cierta confusión derivada de una mezcla de conceptos y manifestaciones formales. En general, la crítica fue unánime al reconocer que las piezas exhibidas eran poco notables como “ofertas estilísticas” en tanto que los artistas optaban por eludir el estilo y centraban su atención en el tiempo y el lugar: “Esta dependencia de la sustancia *in situ* y de la temporalidad disipa los efectos tradicionales

que marcan el grado en que el arte puede ser interpretado como una ilusión y, por tanto, como portador de un estilo”. Una de las críticas que suscitó la contemplación de la muestra, tan amplia que el espacio expositivo no permitió una instalación clara y organizada de las obras, fue sobre el modo en que el propio edificio afectaba a los trabajos de los artistas realizados *in situ*: “La densa integridad estructural y la gran elegancia de escala y materiales del edificio de Breuer –comentó Emily Wasserman– hace que alguna de las obras más humildes –con sus sustancias deliberadamente inelegantes, débilmente adheridas o amontonadas y distribuidas– parezcan ínfimas, mezquinas o simplemente insignificantes” (E. Wasserman, “New York: Process, Whitney Museum”, *Artforum*, septiembre 1969, pp. 57-61).

La exposición quiso acentuar su carácter innovador con la programación de actos musicales y cinematográficos. Ted Glass y Steve Reich, compositores que se interesaban por el tiempo real en la música, participaron en los conciertos. T. Glass, con piezas para órgano eléctrico y S. Reich con su péndulo repetitivo, su micrófono y sus piezas para clave, sin comienzo, ni final, ni desarrollo formal. Por su parte la experiencia cinematográfica de Michael Snow (también escultor) hizo que el espectador fuera perceptivamente consciente de la película y de su función concreta como registro móvil y pictórico. En este apartado destacaron, sobre todo, los filmes de B. Nauman en los que el artista daba vueltas sobre sí mismo mientras tocaba un violín desafinado, concentrando la acción en la repetición sin fin de un único gesto.

Cronología

1966: *Art in Process: The Visual Development of a Structure*, Finch College Museum of Art, Nueva York (E. H. Varian); •• *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery, Nueva York, septiembre-octubre (L. Lippard). **1968:** *Antiform*, John Gibson Gallery, Nueva York, octubre; •• *Nine at Leo Castelli*, Leo Castelli Warehouse, Nueva York, diciembre (R. Morris). **1969:** *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren. Square Pegs in Round Holes*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 marzo-27 abril (W. Beeren, P. Giraldi, H. Szeemann); •• *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head*, Kunsthalle, Berna, 22 marzo-27 abril (H. Szeemann). *Itinerancia*: Museum Haus Lange, Krefeld, mayo-junio; Institute of Contemporary Art, Londres, septiembre-octubre (Ch. Harrison). •• *Anti-Illusion: Procedures / Materials*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 19 mayo-16 julio (J. Monte y M. Tucker). **1982:** *Arte Povera, Antiform: sculptures 1966-1969*, CAPC, Burdeos, 12 marzo-30 abril (J. L. Froment). **1986:** *Entre la geometría y el gesto. Escultura americana 1965-1975*, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, 23 mayo-31 julio (R. Armstrong y R. Marshall). **1990:** *The New Sculpture: 1965-1975: Between Geometry and Gesture*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 febrero-3 junio (R. Armstrong y R. Marshall). **1993:** *Gravity and Grace*, Hayward Gallery, Londres, febrero-marzo (J. Thompson). **1994:** *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 9 noviembre 1994-23 enero 1995 (J. de Loisy).

Bibliografía

ANTIN, David, "Another Category: 'Eccentric Abstraction'", *Artforum*, noviembre 1966, vol. V, n° 3, pp. 56-57.
LIPPARD, Lucy, "Eccentric Abstraction",

Art International, noviembre 1966, vol. X, n° 9, pp. 28 y 34-40.

SMITHSON, Robert, "Quasi-Infinities and the Waning Space", *Arts Magazine*, noviembre 1966, vol. 40, n° 1, pp. 28-31.

BOCHNER, Mel, "Serial Art, Systems, Solipsism", *Arts Magazine*, verano 1967, vol. 41, n° 8, pp. 39-42.

– "The Serial Attitude", *Artforum*, diciembre 1967, vol. VI, n° 4, pp. 28-33.

LEE, David, "Serial Rights", *Art News*, diciembre 1967, vol. 66, n° 8, pp. 42-45 y 68.

MONTE, James, "Making It with Funk", *Artforum*, verano 1967, vol. V, n° 10, pp. 56-59.

PARIS, Harold, "Sweet Land of Funk", *Art in America*, marzo-abril 1967, vol. 55, n° 2, pp. 95-98.

SELZ, Peter, "Funk Art", *Art in America*, marzo-abril 1967, vol. 55, n° 2, pp. 92-93.

KAPROW, Allan, "The Shape of the Art Environment: How Anti-Form is 'Anti-Firm'", *Artforum*, verano 1968, vol. VI, n° 10, pp. 32-33.

LIPPARD, Lucy y CHANDLER, John, "The Dematerialization of Art", *Art International*, febrero 1968, vol. XII, n° 2, pp. 31-36.

MORRIS, Robert, "Anti -Form", *Artforum*, abril 1968, vol. VI, n° 8, pp. 35-38.

ASHTON, Dore, "Exercises in Anti-Style: Six Ways of Regarding Un, In, and Anti-Form", *Arts Magazine*, marzo-abril 1969, vol. 43, n° 2, pp. 45-57.

BURTON, Scott, "Time on their Hands", *Art News*, verano 1969, vol. 68, n° 4, pp. 40-43.

GOLDIN, Amy, "Sweet Mystery of Life", *Art News*, mayo 1969, vol. 68, n° 3, pp. 46-51 y 62.

KOZLOFF, Max, "9 in a Warehouse", *Artforum*, febrero 1969, vol. VII, n° 6, pp. 38-42.

MORRIS, Robert, "Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects", *Artforum*, abril 1969, vol. VII, n° 8, pp. 50-54.

MÜLLER, Grégoire, "Robert Morris Presents Anti-Form: The Castelli Warehouse Show", *Arts Magazine*, febrero 1969, vol. 43, n° 4, pp. 29-30.

ROSE, Barbara, "Problems of Criticism, VI. The Politics of Art. Part III", *Artforum*, mayo 1969, vol. VII, n° 9, pp. 46-51.

WASSERMAN, Emily, "New York. Process, Whitney Museum", *Artforum*, septiembre 1969, vol. VIII, n° 1, pp. 56-57.

MORRIS, Robert, "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search of the Motivated", *Artforum*, abril 1970, vol. VIII, n° 8, pp. 67-75.

BONITO OLIVA, Achille, *El territorio mágico: comportamenti alternativi dell'arte*, Florencia, Centro Di, 1972.

MÜLLER, Grégoire y GORGONI, Gianfranco, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*, Nueva York, Praeger, 1972.

PINCUS-WITTEN, Robert, "Rosenquist and Samaras: the Obsessive Image and Post Minimalism", *Artforum*, septiembre 1972, vol. XI, n° 1, pp. 64-69.

KRAUSS, Rosalind, "Sense and Sensibility. Reflection on Post '60s Sculpture", *Artforum*, noviembre 1973, vol. XII, n° 3, pp. 43-53.

LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1960 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Michigan, UMI Research Press, 1987.

SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.

BERGER, Maurice, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1989.

SZEEMANN, Harald, "When Attitudes Become Form. Bern 1969". En KLÜSER, Bernd y HEGEWISCH, Katharina (eds.), *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt y Leipzig, Insel Verlag, 1991. – *Écrire les expositions*, Bruselas, La Lettre volée, 1996.

19 Las estéticas de desecho y los nuevos materiales: el arte povera

Paralelamente al movimiento norteamericano de la antifoma, en Europa se gestó un nuevo tipo de arte que por su defensa de los valores marginales y pobres, así como de lo sensorial, lo lírico, lo subjetivo, lo poético y lo paradoxal fue calificado de "povera". El término "povera" fue utilizado por primera vez en el marco de la exposición genovesa *Arte Povera E Im Spazio* (1967) para definir la actitud de un nuevo tipo de artista ideologizado e implicado políticamente y, a la vez, a un tipo de arte basado en el empleo de materiales ordinarios y naturales: arena, fuego, animales, ceras, grasas, personas, algodón, plantas, verduras, de los que no importaba su procedencia, ni su uso o grado de permanencia. En el texto de presentación del catálogo, el crítico italiano Germano Celant abogaba por un arte liberado de toda superestructura histórica y simbólica, un arte basado en el carácter empírico y no especulativo de la investigación.

A raíz de la exposición *Arte Povera* (Bologna, 1968), G. Celant escribió un polémico texto-manifiesto, que fue contestado por Pietro Bonfiglio, Renato Barilli y Achille Bonito Oliva que argüían que la noción de "primario" defendida por G. Celant era propia de la ideología del neoluminismo, texto en el que G. Celant contrapuso al arte rico, agresivo, basado en la ciencia y en la tecnología, el arte pobre determinado por el presente, lo ahistórico y los acontecimientos ordinarios de la vida. G. Celant consideró el povera como una prolongación de una objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un *ready made* subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada y consumista, como un arte reivindicador de una microemotividad y de una nueva subjetividad. En 1968, una serie de acciones povera celebradas en el marco de los en-

cuentros de Amalfi (*Arte povera + Azione povere*) aceleraron la pérdida de la carga objetual que había caracterizado el povera en sus inicios en aras de una componente accional.

Los artistas italianos convocados a estos encuentros, G. Anselmo, A. Boetti, P. Gilardi, Mario Merz y G. Zorio, a los que se sumaron J. Dibbets, R. Long y G. Van Elk con sus intervenciones poveras en espacios públicos de Amalfi, plantearon acciones entendidas como procesos físicos y químicos, procesos abiertos en el tiempo, reivindicadores del nomadismo de la acción y de la adecuación entre la dimensión cuerpo-espíritu y la obra de arte.

La internacionalización del fenómeno povera se produjo en 1969 gracias a una nueva iniciativa de G. Celant: un libro-exposición en el que bajo el ecumenismo de la bandera povera agrupó a los artistas de la escena internacional que trabajaban en una similar frecuencia estética que la de los poveras italianos, desde los minimalistas, los excéntricos, los antifoma y los Earthwork norteamericanos hasta los artistas procesuales europeos del momento. En la elaboración



158. Janis Kounellis, *Senza titolo* (Sin título), 1967.

del texto del libro, que se presentó en dos ediciones –*Arte povera / Ars povera*, Milán, Nueva York y Tübingen, 1969, y *Art Povera, Conceptual Actual or Impossible Art?*, Londres, 1969–, se contó con la colaboración de los propios artistas que seleccionaron las fotografías consideradas como “visiones limitadas y visiones parciales del trabajo artístico” y supervisaron la maqueta. En el libro, G. Celant planteó la necesidad de un nuevo artista, un artista-alquimista, atraído por las posibilidades físicas, químicas y biológicas de los nuevos elementos que irrumpían en el terreno del arte: animales, vegetales y minerales; un artista que más que trabajar sobre principios necesitaba descubrir las raíces de las cosas, participar en los acontecimientos naturales –el crecimiento de las plantas, las reacciones químicas de un mineral– para acabar descubriéndose a sí mismo, su cuerpo, su memoria, sus gestos y todo lo que de ello derivaba: lo sensorial, lo impresionable y lo sensual.

Este mismo deseo de no circunscribir el povera a los artistas italianos G. Celant lo extrapoló a la muestra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* (Turín, 1970). Tras ésta, el povera no volvió a apa-



159. *The Living Theatre, The Brig de Kenneth H. Brown. Escenografía de Judith Malina y Julian Beck.*

recer en los circuitos expositivos internacionales hasta principios de los años ochenta coincidiendo con su revisión histórica: *Identité Italienne* (París, 1981), *Arte Povera, Antiform Sculptures 1966-69* (Burdeos, 1982), *Del arte povera a 1985* (Madrid, 1985), *The Knot-Arte Povera at P. S. I.* (Nueva York, 1985).

Las exposiciones

Arte Povera E Im Spazio

1967 (septiembre).

Galleria La Bertesca, Génova.

Organización: Germano Celant.

Artistas: Bignardi, Alghiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mambo, Mattiacci, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini.

Arte Povera E Im Spazio, la primera exposición propiamente de arte povera, siguió los pasos de la muestra que sólo dos meses antes los críticos Alberto Boatto y Maurizio Calvesi habían presentado en la galería L'Attico de Roma, *Lo Spazio degli Elementi. Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, una reflexión sobre “el espacio del espectáculo” y el “espacio de los elementos”, en la que el agua, el fuego, la tierra, y el aire, se consideraban principios de la materia viva en tanto que componentes de una sustancia aleatoria de la vida que buscaba el encuentro, aunque no identidad, entre arte-vida. En esta muestra, Janis Kounellis había presentado una de sus margaritas de fuego (*Senza titolo*, 1967) y Michelangelo Pisto-

letto, uno de sus espejos de la serie *Donne nude che ballano* (1964).

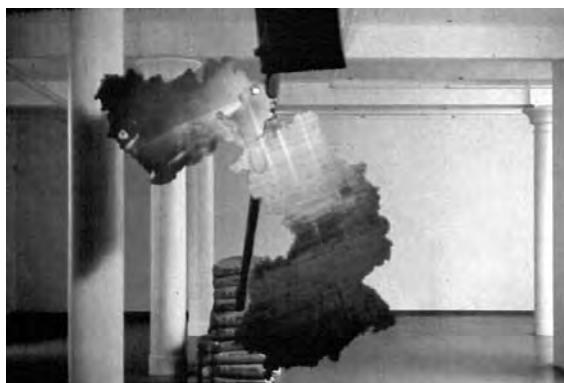
En el texto del catálogo de *Arte Povera E Im Spazio*, G. Celant apuntó las ideas claves de la nueva poética, ideas que ampliadas publicaría en el número de diciembre de la edición italiana de *Flash Art*. Para G. Celant, tanto el cine como el teatro y las artes visuales eran producto de una antisimulación; su misión “consistía en registrar de manera inequívoca la realidad y el presente, en renunciar voluntariamente a las complicaciones retóricas, a las convenciones semánticas y en eliminar todo lo que pudiese llevar a la reflexión y a la representación mímica, a la costumbre lingüística para desembocar en un género de arte que se podría definir como pobre”, término este que hacía alusión al teatro de Grotowski.

Según el crítico italiano, el proceso lingüístico del arte debía consistir en eliminar y empobrecer los signos hasta reducirlos a arquetipos: “Es este un período de regresión de la cultura, en el que las convenciones iconográficas son suprimidas al igual que los lenguajes simbólicos tradicionales. Y es así como hay que rechazar la “complicatio” visual no directamente ligada a la esencia del objeto, y hay que reducir el lenguaje a un simple elemento visual liberado de toda superestructura histórica y simbólica [...]. Hay que exaltar el carácter empírico y no especulativo de la investigación, de igual manera que el dato real, la presencia física de un objeto y el comportamiento del sujeto”.

En el marco de la mencionada exposición, G. Paolini presentó una reflexión sobre la pintura consistente en una superposición de la imagen a la idea y en



160. Instalación de Janis Kounellis, *Senza titolo (Sin título)*, en la galería L'Attico de Roma, 1969.



161. Luciano Fabro, *La Germania (Alemania)*, 1984.

un análisis del lenguaje visual-verbal que no eliminaba el color y el espacio. G. Pascali y J. Kounellis exhibieron obras que acusaban el triunfo de la materia y en las que su propia presencia física se modelaba y se ponía en evidencia. Los cubos de tierra y agua de mar de G. Pascali manifestaban la prolongación del mundo natural en el arte. J. Kounellis empleó carbón obtenido de una de sus margaritas de fuego. ¿Es el fuego la otra significación del carbón –se preguntaba G. Celant– o es el carbón la otra significación del fuego? Uno servía para alumbrar, el otro para extinguir: “He aquí los dos momentos de un conocimiento concreto que lucha contra toda conceptualización (el fuego del altar, el fuego fatuo, el fuego purificador, el fuego destructor, o bien, el carbón que simboliza el gran retorno a la actividad, el advenimiento de la era industrial) para poner en evidencia la presencia pura y la existencia objetiva de una llama y de una pila de carbón” (G. Celant, “Arte Povera. Notes pour une guérilla”, *Flash Art*, nº 5, ed. italiana, noviembre-diciembre 1967).

Con Tem l’Azione

1967 (4 diciembre).

Gallerie Stein, Sperone, Il Punto, Turín.

Organización: Daniela Palazzoli.

Artistas: Alviani, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Mondino, Nespola, Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Scheggi, Simonetti, Gilberto Zorio.

Los artistas convocados por Daniela Palazzoli presentaron sus propuestas poveras en las galerías Stein, Sperone e Il Punto y en las calles de Turín con el fin de vincularlas a un recorrido espacial –el que unía las tres galerías– y a un tiempo. D. Palazzoli insistió sobre esta noción de tiempo considerando el arte como una acción dinámica inscrita en el conjunto de las actividades humanas hasta el punto de conferirle un valor constructivo tendente a la conquista de un nuevo sentido: el del arte como una experiencia valorable por ella misma que más allá de su condición como producto debía asumirse como un riesgo abierto al



162. Alighiero Boetti, *Catàsta (Apilamiento)*, 1967.

futuro, es decir, como algo totalmente opuesto a la contemplación, como lógica de los efectos y no como lenguaje de las cosas. El arte –escribió D. Palazzoli en el catálogo– debe de entenderse como otra forma de actividad cuya función es lo que acaba constituyendo la acción: “La obra no expresa lo que ella sabe, expresa alguna cosa que aún no sabe y muestra en sí misma lo que ella debe saber para poder expresarse”.

D. Palazzoli estableció una analogía entre la nueva praxis artística y el concepto de “guerrilla” expuesto casi simultáneamente por G. Celant en la revista *Flash Art*. La “guerrilla”, según D. Palazzoli, era algo que producía formas nuevas y valores nuevos, que se creaba a sí misma, mientras que la guerra estaba programada a partir de alguna cosa ya conocida, de algo que ya existía; la “guerrilla” era algo que incluso podía convertirse en estilo: “El hombre –según D. Palazzoli– ya no quiere poseer la realidad, sino más bien utilizarla. Es necesario transformar en energía la naturaleza como materia primera que es. En consecuencia, la dialéctica mecanicista o mecánica que crean las máquinas para transformar la materia o tomar posesión de ella es reemplazada por una nueva dialéctica entre comunicación y acción, cualidad y cantidad, originalidad e inteligibilidad”.

A partir de estas premisas, D. Palazzoli seleccionó obras cercanas a la incipiente estética povera que cuestionaban los materiales y los géneros, que buscaban lo inexplorado y que antepusieron la praxis, fuese de la naturaleza que fuese, a las doctrinas, filosofías e ideologías.

Arte Povera

1968 (febrero).

Galleria De 'Foscherari, Bolonia.

Organización: Germano Celant.

Artistas: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Ceroli, Luciano Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Piacentino, Emilio Prini, Gilberto Zorio.

En torno a la exposición *Arte Povera*, celebrada en febrero de 1968 en la galería De' Foscherari de Bolonia, se inició un debate crítico esclarecedor del significado del arte povera, debate cuyas intervenciones fueron publicadas en el primer número de *Quaderni de' Foscherari*, bajo el título "La povertà dell'arte", con textos de Pietro Bonfiglio, Renato Barilli, Vittorio Boarini, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Marcelo Faggiolo y Filiberto Menna, entre otros.

En el debate, G. Celant definió las prácticas artísticas poveras por su carácter artesanal y por el protagonismo del artista en tanto que prototipo de hombre nuevo con un comportamiento cercano a lo que la antropología asociaba como pensamiento primitivo o salvaje. Según G. Celant, poco importaba si las cosas resultantes eran realizadas en un material u otro; en todo caso, la idea visualizada y materializada no contenía un programa ni seguía una historia individual y social, no

aceptaba relaciones, no representaba, sólo presentaba. Era así como las cosas vivían en la orgía de la discontinuidad, se presentaban como elementos del conocimiento concreto del autor con un universo instrumental "finito" adaptado al material del cual el autor disponía en el momento de la concepción.

G. Celant insistía en que lo que afloraba básicamente en el arte povera era la imagen de su manipulador, imagen que se expresaba por el proceso de tiempo existencial de la investigación que la obra reflejaba: se trataba en definitiva, de definir un nuevo humanismo, en la línea de la ideología del Living Theatre, en el que la conducta arriesgada y asistemática del artista, entre el vacío existencial entre arte y vida, se convertía en el verdadero modelo de acción de una comunidad.

Otros participantes en el debate insistieron en el aspecto ideológico y no técnico del proyecto povera. Marcelo Faggiolo, en una línea similar a la de Renato Barilli, propuso desplazar el concepto de "arte pobre" al de "arte hecho a mano", especificando que lo que caracterizaba a la nueva tendencia no era tanto el hecho de fabricar una cosa con materiales más o menos pobres, sino la manera de hacerlo que entraba de lleno en el campo de las proposiciones artesanales. Desde esta perspectiva, M. Faggiolo vio en el retorno a la práctica artesanal y en la manipulación individual de los materiales un modo de oposición al sistema.

Renato Guttuso, por su parte, tras reafirmar la importancia del arte en todo proceso revolucionario, enfatizó el discurso de la técnica por encima del de la



163. Instalación de Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, (*Venus de los trapos*) en el Museo d'Arte Moderna de Roma, 1967.



164. Michelangelo Pistoletto y el grupo Lo Zoo, acción en las calles de Turin el 15 de diciembre de 1968.

ideología, en el sentido de que la técnica también formaba parte de las intenciones del artista. Francesco Arcangeli opuso, bajo una perspectiva con matices románticos, la revolución anárquica individual a lo que él presentaba como una “revolución programada”, revolución individual que reconocía en el camino solitario y trágico de la locura radical del artista, del “santo mártir y del esclavo rebelde hasta la muerte”. Vittorio Boarini inscribió la experiencia del arte pobre en el contexto de una búsqueda de lo primario (entendiendo por primario o primitivo un estado de la naturaleza en el que lo natural y lo mental se identificaban), que se apoyaba en diferentes ciencias sociales, en particular, en la antropología estructural. Según V. Boarini, la unión arte-vida debería constituir un acto revolucionario y a la vez político: “Lo cual significa que el arte pobre deberá pasar de alguna manera a través de la guerra pobre para convertirse en vida”.

Pietro Bonfiglio defendía también una posible unión del arte y la vida (la teoría y la práctica) y además creía que esta unión podía constituir una prerrogativa de una esencia antropológica o de un “neoexistencialismo” a medio camino entre el pragmatismo y lo “hyppie”, es decir, una especie de humanismo feliz y liberador. La intervención en el debate de A. Bonito Oliva, en sintonía con las consignas casi simultáneas en el tiempo del Mayo francés del 68, se centró en la propuesta de una transferencia del “objeto” en “acción”, en lo que el propio crítico definió como lo “efímero permanente”. Según A. Bonito Oliva, ni el cuerpo ni el instinto debían ser campos neutros del ejercicio de la libertad.

En la conclusión, G. Celant introdujo un nuevo motivo de discusión: el del papel de la crítica, estableciendo una contraposición entre el artista, en tanto productor, y el crítico en cuanto mercader cultural: “Los artistas y los críticos actuales parecen no creer en el moralismo del objeto, sino en la extrema moralidad de su manera de hacer y de actuar, y ellos parecen sucumbir dramáticamente ante una realidad más apremiante y presente, la realidad social”. Para G. Celant era precisamente desde esta perspectiva como la vida podía acabar convirtiéndose en un “cuadro viviente” continuo, a través del cual cada uno sugiriese una posible estrategia socio-cultural: “La única posibilidad de vida parece ser pues el teatro – afirmaba G. Celant –, es decir, la relación entre el actor (el obrero que trabaja en el asfalto, el estudiante que incendia los coches y dirige las barricadas, el intelectual que colabora con los dos) y la globalidad”.

Arte Povera + Azioni Povere

1968 (4 - 6 octubre).

Arsenale Antica Repubblica, Amalfi.

Organización: Germano Celant.

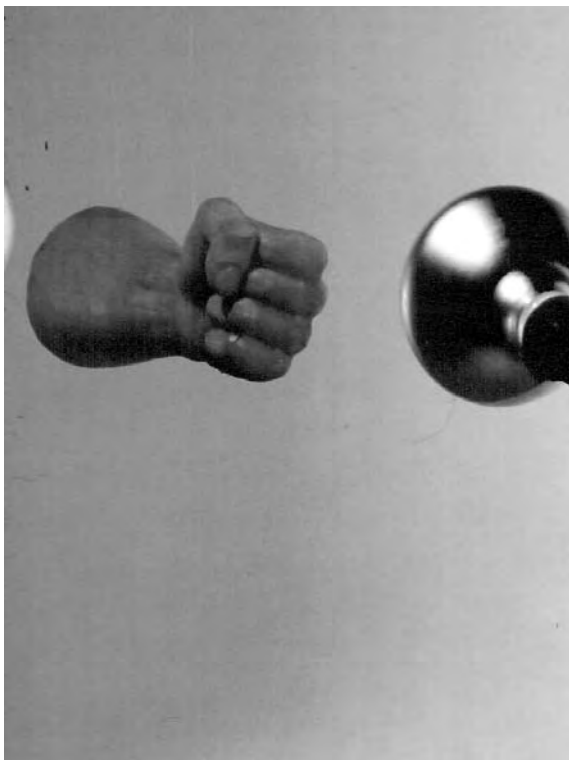
Artistas: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jan Dibbets, Piero Gilardi, Richard Long, Mario Merz, Ger Van Elk, Gilberto Zorio.

Durante tres días, del 4 al 6 de octubre de 1968, Amalfi, en su tercera convocatoria tras las de los años 1966 y 1967 en las que los críticos más influyentes del panorama italiano (M. Calvesi, A. Boatto, R. Barilli, F. Menna, entre otros) discutieron aspectos del arte en sus relaciones con el entorno social, reunió a artistas pioneros del arte povera que intervinieron en diferentes lugares de la ciudad, tanto de día como de noche, solicitando para ello la participación del público.

Tales intervenciones se estructuraron en diversas secciones coordinadas por G. Celant: 1) Arte povera, con la participación de A. Boetti, L. Fabro, G. Anselmo, M. Merz, G. Paolini, L. Piacentini, M. Pistoletto y G. Zorio; 2) Acciones poveras, con la participación, entre otros, de A. Boetti, J. Dibbets, R. Long y G. Van Elk; 3) Acción en equipo, consistente en un partido de fútbol jugado sobre un terreno arqueológico; 4) Los comediantes del Zoo, acción dirigida por M. Pistoletto, en el espectáculo “El hombre domado” paseado por las calles de Amalfi con una gran cohorte de niños; 5) “De-



165. Mario Merz junto a sus obras en la exposición celebrada en la Fundació Tàpies, Barcelona, abril-junio 1993.



166. Gilberto Zorio, Pugno fosforescente (*Puño fosforescente*), 1971.

167. Giovanni Anselmo, Il cotone bagnato (*El algodón bañado*), 1968.

bate arte pobre –acciones pobres– crítica represiva”, con intervenciones de V. Boarini, P. Bonfiglio, A. Bonito Oliva, G. Celant, G. Dorfler, P. Gilardi, F. Menna, A. Trimarco y T. Trini, entre otros.

Unos meses más tarde, en 1969, G. Celant publicó en la editorial Rumma de Salerno (Marcello Rumma además financió el simposio crítico) el catálogo de las acciones llevadas a cabo en Amalfi bajo el título *Arte Povera + Azioni Povere*. En él se incluían fotografías de las obras, de las acciones, de los personajes y un texto, “Azioni povere”, en el que G. Celant abordaba críticamente las circunstancias de Amalfi, al tiempo que expresaba las contradicciones entre la crítica y la praxis artística: “En Amalfi –comentaba de forma autocrítica G. Celant– tuve la intuición del hecho de que no se puede explicar, dar títulos, condicionar, invitar, especular, estructurar una colectividad, buscar un diálogo[...] Toda manifestación literaria, discursiva y organizativa no es más que la creación de un lugar que anida la evidencia y el poderío de una comunicación directa con las cosas [...] El trabajo del crítico sólo pue-

de funcionar como ulterior instrumento de experiencia [...]”.

El catálogo testimonió la contradicción entre el trabajo del crítico y el del artista, y presentó el encuentro de Amalfi como una tentativa del arte de salir del gueto de la industria de la cultura. Esta misma contradicción fue señalada también por H. Martin y T. Trini, que vieron en Amalfi una alternativa a las mistificaciones del vanguardismo consumadas en Kassel, Venecia y Düsseldorf, una alternativa que consideraba a los mitos y clichés del vanguardismo como algo muerto. Alejados de la política de “concentración” de Kassel, los encuentros de Amalfi significaron un intento de introducir otro modelo operacional en el campo de la creación artística, que presentaba el arte bajo una forma de acción y de espectáculo.

Cronología

1967: *Lo Spazio degli Elementi, Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Galleria L'Attico, Roma, junio (A. Boatto y M. Calvesi); •• *Art Povera E Im Spazio*, Galleria La Bertesca, Génova, septiembre (G. Celant); •• *Con Tem l'Azione*, Gallerie Stein, Sperone e Il Punto, Turín, diciembre (D. Palazzoli). **1968:** •• *Arte Povera*, Galleria De' Foscherari, Bolonia, febrero; Centro Arte Viva Feltrinelli, Trieste, marzo (G. Celant); *Il Percorso*, Galleria Arco d'Alibert, Roma, marzo; •• *Arte Povera + Azioni Povere*, Arsenale Antica Repubblica, Amalfi, octubre (G. Celant). **1970:** *Processi di pensiero visualizzati*, Kunstmuseum, Lucerna, mayo; *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, 12 junio-12 julio (G. Celant). **1971:** *Arte Povera 13 italiane Künstler*, Kunstverein, Munich, mayo. **1981:** *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, junio (G. Celant). **1982:** *Arte Povera, Antiform. Sculptures 1966-1969*, CAPC, Burdeos, 12 marzo-30 abril (J. L. Froment). **1983:** *Eine Kunst-Geschichte im Turin 1965-1983*, Kölnischer Kunstverein, Colonia (W. Herzogenrath). **1984:** *Coerenza in coerenza. Dall'arte povera al 1984*, Mole Antoniana, Turín (G. Celant); *Ouverture*, Castelli di Rívoli, Rívoli. **1985:** *Del arte povera a 1985*, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 24 enero-7 abril (G. Celant); *The Knot-Arte Povera at P. S. I, P. S. I*, Long Island City, Nueva York, 6 octubre-15 diciembre (G. Celant). **1987:** *Turin 1965-1987. De l'arte povera dans les collections publiques françaises*, Musée Savoisien, Chambéry; Musée d'Art La Roche-sur-Yon, marzo-noviembre (A. Dary y B. Marcadé). **1989:** *Verso l'arte povera: momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán, 20 enero-27 marzo. **1990:** *Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art*, Sammlung Marzona, Kunsthalle, Bielefeld; *Arte Povera*, Galleria in Arco, Turín (S. Bertaccini). **1991:** *Arte Povera*

1971 und Swanzig Jahre danach, Künstlerverein, Munich, Colonia (Z. Klüser).

Bibliografía

CELANT, Germano, "Arte Povera. Notes pour une guérilla", *Flash Art*, noviembre-diciembre 1967, n° 5.
– "Arte Povera", *Cahiers de la galerie De' Foscherari*, febrero 1968, n° 64.
VERGINE, Lea, "Torino 1968: Nevrosi e Sublimazione", *Metro*, Venecia, junio 1968, n° 14.
CELANT, Germano, *Arte povera / Ars povera*, Milán, Mazzotta, Nueva York, Praeger y Tübingen, 1969.
– *Arte Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londres, Studio Vista, 1969.
DORFLES, Gillo, "Arte Concettuale o Arte Povera?", *Art International*, marzo 1969, vol. XIII, n° 3, pp. 35-38.
BONITO OLIVA, Achille, DORFLES, Gillo, PALAZZOLI, Daniela y VERGINE, Lea, "Kiss me, I'm italian", (n° especial) *Opus International*, 1970, n° 16, pp. 16-33.
KARSHAN, Donald H., "The Seventies Post o Object Art", *Studio International*, septiembre 1970, vol. 179, pp. 69-70.
MILLET, Catherine, "Entre Duchamp et l'art conceptuel", *L'Art Vivant*, octubre 1970, n° 14, pp. 13-15.
BARILLI, Renato, *Dall'oggetto al comportamento*, Roma, Ellegi, 1971.
DORFLES, Gillo, "Una mostra romana: vitalità del negativo nell'arte italiana", *Art International*, abril 1971, vol. XV, n° 4, pp. 15-21.
MARTIN, Henry, "From Milan and Turin", *Art International*, diciembre 1971, vol. XV, n° 10, pp. 74-77.
POINSOT, Jean-Marc, "Interrogation sur l'art pauvre", *Opus International*, 1971, n° 23, pp. 18-21.
MÜLLER, Gregoire, *The new avantgarde, issues of the art of the seventies*, Londres, 1972.
TRINI, Tommaso, "The Sixties in Italia", *Studio International*, noviembre 1972, vol. 183, pp. 165-170.
LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to*

1972, Nueva York, Praeger, 1973.

BONITO OLIVA, Achille, *Europa/America. The Different Avantgardes*, Milán, Deco Press, 1976.

BANDINI, Mirella, "Arte ambiente", *Spazio Alternativo*, año 1º, n° 5, verano, 1977.

VAN DER MARCK, Jan, "Inside Europe, outside Europe", *Artforum*, enero 1978, vol. XVI, n° 5, pp. 49-55.

MUSSAT SATOR, Paolo, *Fotografo 1968-1978 - Arte e Artisti in Italia*, Turín, Stampatori Editori, 1979.

CELANT, Germano, "Une histoire de l'art contemporain en Italie. De la réduction à l'excès", *Art Press*, mayo 1980, n° 37, pp. 4-12.

CELANT, Germano, GRÜTERICH, M. y MILLET, Catherine, "Avant-garde à l'italienne", *Art Press*, mayo 1980, n° 37, pp. 13-14.

BONITO OLIVA, Achille, "Artisti italiani contemporanei dagli anni '50 ad oggi", *Flash Art* (ed. italiana), abril 1983, año XVI, n° 113, pp. 8-10.

BLISTÈNE, Bernard, "L'Arte Povera dans les collections du Musée national d'art moderne", *Cahiers du Mnam*, 1984, n° 13, pp. 70-87.

CELANT, Germano, *The Knot Arte Povera*, Nueva York, P. S. 1 & The Institute of Art & Urban Resources / Turín, Umberto Allemandi, 1985.

– *Arte Povera / Ars Povera. Storie e protagonisti*, Milán, Electa Editrice, 1985.
CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, "Arte Povera 1967-1987", *Flash Art*, noviembre-diciembre 1987, n° 137, pp. 52-69.

AA. VV., "Regards sur l'Arte Povera", *Artstudio*, verano 1989, n° 13.

CELANT, Germano, *Arte Povera, Villeurbanne*, Art Edition, 1989

SEMIN, Didier, *L'Arte Povera*, París, Centre Georges Pompidou, Jalons, 1992.

RHURBERG, Bettina, *Arte povera. Geschichten Bewegung in Italien*, Colonia, Dissertationsdruck, 1992.

BÄTZNER, NIKE (ed.), *Arte povera. Manifeste Statements. Kritiken*, Dresden y Basilea, Verlag der kunst, 1995.

20 El paisaje como soporte y material: el arte de la tierra

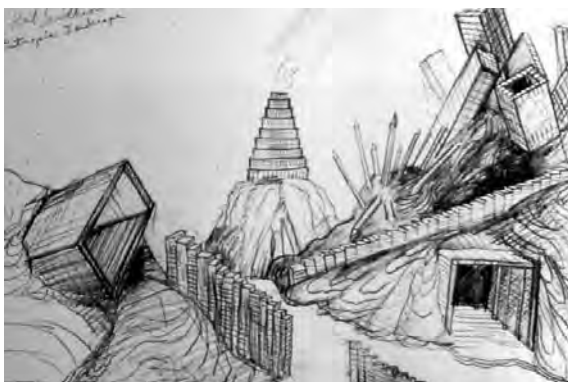
En pleno proceso de desmaterialización de la obra de arte, primero en Estados Unidos a finales de los sesenta y con posterioridad en Europa a principios de los setenta, se fue imponiendo un arte que sustituía los espacios interiores por los ambientes exteriores, que suplantaba la galería o el taller por la naturaleza: el Earth Art, conocido también con el nombre de Land Art.

En 1967, Robert Smithson, tras constatar el potencial estético del paisaje americano, planteó en un artículo publicado en la revista *Artforum* un proyecto concebido en función del lugar (*Site Art*), en concreto, un campo de aviación abandonado, un paisaje artificial sin contenido cultural alguno. El proyecto nunca llegó a realizarse pero llevó a R. Smithson a una reflexión sobre el papel del artista, un artista que él creía cercano a la actividad del ingeniero y que tomaba el paisaje como material de unas nuevas obras realizadas en lugares alejados de la civilización pero cuyas imágenes podían ser captadas y difundidas por el mundo entero gracias a los medios de masas como la televisión (R. Smithson, "Towards the Deve-

lopment of an Air Terminal Site", *Artforum*, verano, 1967, pp. 38 y 40).

Fue el propio R. Smithson el que en 1968 organizó en la galería Dwan de Nueva York, junto con la directora de ésta Virginia Dwan, la que puede considerarse primera exposición sobre el arte de la tierra. *Earthworks* fue una muestra en su mayor parte documental, integrada por dibujos y fotografías de Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson, entre otros artistas, que habían decidido abandonar el marco del estudio, la galería y el museo, para realizar sus intervenciones en plena naturaleza.

M. Heizer realizó en 1967 sus primeros *Earthworks* (obras en el paisaje, en contacto con la tierra), *Sites*, en el desierto de Nevada en el que el gigantismo del espacio y la ausencia de convenciones permitieron al artista modelar el marco natural a gran escala. También con el movimiento de la antiforma algunos artistas empezaron a reclamar espacios acordes con el carácter ilimitado de los materiales informes y de su concepto de indeterminación: "Un paisaje abierto –sugirió el



168. Robert Smithson, Entropic Landscape (Paisaje entrópico), 1970.



169. Michael Heizer (1983).



170. Dennis Oppenheim, *Negative Board (Espacio negativo)*, 1968.

propio R. Morris—, el espacio del paisaje natural, incontaminado por la civilización técnica, con algún atentado o intervención en su estado natural, parece mucho más apropiado para unas obras cuyos materiales, tierra, arena, piedras, grava, sugieren inevitablemente el paisaje” (R. Morris, “Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects”, *Artforum*, abril 1969, p. 50).

Con estos antecedentes empezaron a surgir propuestas creativas que entendían las relaciones arte-naturaleza en sentido ecológico. La muestra *Ecological Art* (Nueva York, 1969) puso énfasis en la ecología relacionada con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y naturaleza inanimada. Respecto al Earth Art, más descriptivo, el término ecológico se presentaba más complejo al enfatizar el lado proce-

sual de la obra, en el cual el tiempo (procesos de transformación, manipulación, destrucción del medio ambiente) era de vital importancia. El alemán Hans Haacke desarrolló, bajo esta perspectiva, obras interesadas en la circulación de los fluidos, en los procesos de pesadez, evaporación y condensación, es decir, en los sistemas naturales, biológicos o tecnológicos y sus reacciones en lo ambiental.

Desde la perspectiva de la ortodoxia Earth Art, R. Smithson y M. Heizer impusieron en el paisaje, por lo general virgen, de Estados Unidos, la huella heroica de su personalidad. A partir de 1969, R. Smithson trabajó en espacios abiertos en los que inscribió diseños, provocó derramamientos sobre la superficie de la tierra, reprodujo pirámides inspiradas en las de las civilizaciones precolombinas, todo ello sin renunciar a ciertos principios minimalistas. M. Heizer realizó, por su parte, macrointervenciones en el desierto de Nevada, en las que desplazaba enormes cantidades de materiales con el fin de conseguir espacios huecos, vacíos, como negación de la forma tridimensional tradicional de la escultura.

La denominación Land Art, más amplia, se aplicó a una pluralidad de obras efímeras (inmortalizadas gracias a la fotografía y al vídeo) que pretendían la ósmosis con la naturaleza en dependencia con los procesos de transformación climática o con las estaciones climáticas. Los trazos en el paisaje del americano D. Oppenheim y las marchas a pie de los ingleses R. Long y H. Fulton fueron buenos exponentes de este tipo de arte.

Las exposiciones / acciones

Earthworks

1968 (5-30 octubre).
Dwan Gallery, Nueva York.

Organización: Virginia Dwan y Robert Smithson.
Artistas: Carl Andre, Herbert Bayer, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Walter De Maria, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Sol Le Witt.

La exposición en la galería Dwan de Nueva York (la galería Dwan de Los Ángeles había cerrado en junio de 1967 después de una retrospectiva de Martial Raysse) fue casi exclusivamente documental. En ella, un conjunto de dibujos y fotografías remitían a los espacios naturales en los que previamente habían trabajado los artistas. En la que puede considerarse la primera muestra dedicada al arte de la tierra, participaron desde artistas que habían militado en las filas del minimalismo, como C. Andre, R. Morris y S. Le Witt, e incluso, en el Pop Art, como C. Oldenburg, hasta aquellos que propiamente crearon el Land Art: W. De Maria, M. Heizer, D. Oppenheim y R. Smithson. En sus documentos gráficos, C. André, R. Morris y S. Le Witt mostraron cómo los primeros *earthworks* no renunciaban sustancialmente a ciertos componentes minimalistas, fueran las estructuras primarias o la preconcepción. La contribución de S. Le Witt consistió en integrar piezas de la serie que en el mes de febrero de 1968 había exhibido en la propia galería Dwan a partir de entornos paisajísticos. W. De Maria reelaboró el proyecto *Earth Room* que en septiembre presentó en la galería Heiner Friedrich de Munich (*50 m³. 1.000 Cubic Feet*), consistente en contrastar distintas clases de tierras: *Level Dirt/The Land Show: Pure Dirt/Pure Earth/Pure Land*. W. De Maria había ya puesto de manifiesto en la exhibición muniquesa de sus primeros *Earth Room*, un cierto aspecto reflexivo: “La tierra no está únicamente aquí para ser vista sino para que pensemos en ella [...] Dios nos ha

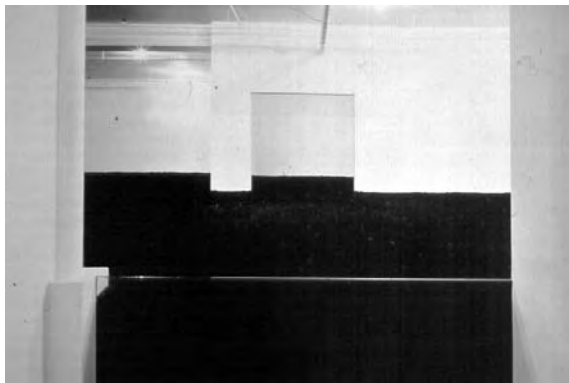
dado la tierra, pero nosotros la hemos ignorado” (Uwe Scheede, “Un Américain en Allemagne, Walter De Maria”, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, nº 33, verano 1990, p. 54).

La contribución de R. Morris a la exposición consistió en un cubo de tierra de abono en bruto de 1,80 metros de lado. Para la ocasión, R. Smithson presentó un *Non Site*, una serie de cinco contenedores de madera alineados verticalmente y llenos de fragmentos de piedra calcárea extraídos del yacimiento minero de New Jersey (lugar muy apreciado por los geólogos coleccionistas). Los contenedores iban acompañados de una foto aérea de gran tamaño que localizaba con gran precisión los lugares (*sites*) de los que procedía el material que contenían. La presencia de C. Oldenburg se justificó por el hecho de que un año antes (1967), en el marco de la exposición *Sculpture in Environment*, había presentado un primer *earthwork* en el Central Park, justo detrás del Metropolitan Museum, que tituló *Placid Civic Monument*, una tumba de estructura geométrica cavada de 1,80 m por 1,80 m sobre 0,90 m, a la que había dado el *status* de escultura invisible y que tanto recordaba a Duchamp (una especie de *ready made asistió*).

M. Heizer expuso fotografías de los *Earth Liners* (marcadores de terreno), consistentes en boquetes con los que había unido un rosario de lagos desecados en una distancia de 835 km, de Las Vegas hasta Oregón.



171. Instalación de Robert Morris, *Continuus Project Altered Daily* (Proyecto en desarrollo continuo) en el almacén de la galería Leo Castelli de Nueva York, 1-22 marzo 1969.



172. Walter De Maria, New York Earth Room (*Habitación de tierra de Nueva York*), 1977. 127 toneladas de tierra ocupando el espacio de una galería de 335 m² y una altura de 56 cm. Obra permanente en la Collection Dia Art Foundation de Nueva York.

La única pieza histórica de la exposición, ejecutada en 1955 en Aspen (Colorado) fue la escultura-muralla de hierba, un gigantesco talud circular de H. Bayer, un ex-miembro de la Bauhaus.

En el catálogo se reprodujo el texto que R. Smithson había publicado en el mes de septiembre en *Artforum*. En él, R. Smithson comparaba la superficie de la tierra, sus erosiones, sus cristalizaciones, sus sedimentos, con las falacias del pensamiento, las ficciones del espíritu, lo que le llevó a plantear un paralelismo entre la superficie de la tierra y los fragmentos de la mente, llegando a la conclusión de que la erosión tanto afectaba a la tierra como a la mente: “Los estratos de la tierra son un museo confuso –escribió R. Smithson–. Embebido en el sedimento se encuentra un texto que contiene límites y fronteras que escapan al orden racional y a las estructuras sociales que confinan el arte [...] Con el fin de leer las rocas tenemos que ser conscientes del tiempo geológico y de las capas de material prehistórico que hay sepultadas en la corteza terrestre”. (R. Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, *Artforum*, septiembre 1968, pp. 44-50). Tales reflexiones tuvieron su origen en un viaje que en el mes de junio de aquel año R. Smithson realizó con su esposa Nancy Holt, Dan Graham y Virginia Dwan a las canteras de pizarra de Bangor-Pen-Angyl (Pensilvania) en el que se fraguó la génesis de la exposición neoyorquina.

La exposición que, al igual que ocurrió con *Nine at Leo Castelli*, parecía anunciar, según palabras del crí-

co Philip Leider, “el fin de la *Fase Uno* de la aventura minimal, arte del objeto o arte literal”, constituyó efectivamente una inflexión en el decurso del arte y el anuncio de una nueva sensibilidad, si bien la crítica no fue unánime al respecto. Así, en el *New York Times* del 6 de octubre, Grace Glueck firmó un artículo en el que se podía leer: “La exposición *Back-to-the-Landscape*, que no se puede exactamente calificar de renovación de la Escuela de Barbizon, florece en este momento –¿quién lo puede creer?– en la galería Dwan. La tierra de abono –labrada, desplazada, cavada, amontonada– es el medio (y el mensaje). Titulada *Earthworks*, esta exposición se enorgullece de presentar los proyectos de nueve artistas que revelan su amor a la tierra a través de fotos, maquetas, así como montículos de esta sustancia”.

Earth Art

1969 (11 febrero-16 marzo).

Andrew Dickson White Art Museum,
Cornell University, Ithaca (Nueva York).

Organización: Thomas W. Leavitt y Willoughby Sharp.

Artistas: Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney,
Richard Long, David Medalla, Robert Morris,
Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Günter Uecker.

A la muestra de la galería Dwan, le siguió la celebrada en el White Art Museum de la Cornell University de Ithaca (Nueva York) que congregó a los norteamericanos Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Neil Jenney y David Medalla, y a los europeos Jan Dibbets, Richard Long y Hans Haacke, artistas que presentaron sus proyectos en forma de maquetas, documentos fotográficos, dibujos y objetos diversos.

T. W. Leavitt, entonces director del museo y máximo responsable de *Earth Art*, había concebido inicialmente cuatro exposiciones consagradas a cada uno de los cuatro elementos: el agua, el aire, la tierra y el fuego, aunque finalmente, el White Art Museum de Ithaca sólo llevó a cabo la dedicada a la tierra. En el catálogo, T. W. Leavitt arguyó que no se podía hablar de un movimiento Earth Art debido a que los presupuestos de los artistas implicados eran muy diferentes, si bien,

tal como señalaba W. Sharp, otro de los organizadores de la muestra, existía un denominador común en sus trabajos: “Un acento en sus propiedades físicas –densidad, opacidad, rigidez– por encima de sus propiedades geométricas”.

Entre las aportaciones europeas destacaron las de J. Dibbets y H. Haacke. El holandés J. Dibbets participó con la documentación gráfica de *A Trace in the Woods in the Form of a Line of Trees*, trasposición de sus obras pintadas minimalistas a un espacio abierto. Realizada en la zona de Mile Creek, J. Dibbets en su intervención partió de formas geométricas con el fin de buscar una confrontación entre el espacio natural, la visión humana y los medios de representación, particularmente la perspectiva, de la que el artista quería dar una visión alejada de toda idea preconcebida e histórica.

El alemán H. Haacke presentó el proyecto *Spray of Ithaca Falls Freezing and Melting on Rope*, con una intervención *in situ* el 8 de febrero de 1969. Subido a una cuerda, observó el rocío de las aguas y como éste acababa convirtiéndose en hielo con el fin de poner en evidencia el concepto de tiempo en relación a los cambios de los fenómenos físicos.

Por parte americana, R. Smithson presentó obras de la serie *Non Sites*, basadas en un diálogo localización interior / localización exterior, es decir, entre el *Site* y el *Non Site*, y consistentes en contenedores de madera y aluminio estandarizados, que recordaban sus anteriores obras minimalistas, llenos de tierra, piedras, minerales en bruto y diverso material geológico procedente de los desiertos de California, Nevada y Utah. También presentó el *Non Site* más complejo hasta el momento, *Mirror Displacement (Cayuga Salt Mine Project)* (desplazamiento de espejos. Proyecto de la mina de sal de Cayuga), en el que proyectaba en espejos cuadrados los desplazamientos efímeros de la luz, la atmósfera y el entorno.

D. Oppenheim mostró un mapa topográfico y unas fotografías en blanco y negro (152,4 cm × 101,6 cm.) de su obra *Accumulation Cup*, un surco a modo de río de 30 × 1,2 m en el centro de un lago helado perpendicular a la caída del agua. Dicho proyecto derivaba del titulado *Woodcut* (corte de bosque), consistente en un corte abierto en la pendiente rígida que bordeaba la orilla de la Beebe sobre el campus de Cornell.

Del 8 al 16 de febrero se celebró un simposio sobre la nueva realidad del arte de la tierra en el que participaron T. Leavitt, William C. Lipke y W. Sharp,

del que son estas consideraciones: “Creo que todavía estamos transportando la carga del arte visual. Creo que el arte no concierne a la vista, concierne más a los conceptos. Lo que tú veas es el vehículo adecuado para el concepto. A veces dispones de un largo tiempo para ver este vehículo, o si quizá todavía no existe y sólo queda la comunicación verbal, o también, una fotografía, un mapa o alguna cosa que se pueda transformar en concepto”.



173. Robert Smithson (1972).



174. Richard Long, Walking a Line in Peru (Dibujando una línea al andar en Perú), 1972.

Land Art

1969 (15 abril).

Fernes Gallery Gerry Schum (galería-televisión), Colonia.

Organización: Gerry Schum.

Artistas: Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson.

Gerry Schum, para la galería-televisión que él mismo había creado en Colonia, encargó a ocho artistas land una serie de filmes de una duración de alrededor de cinco minutos cada uno: *Walking a Straight 10 Mile Line* de Richard Long, *Hole in the Sea* de Barry Flanagan, *Time Track* de Dennis Oppenheim, *Fossil Quarry Mirror* de Robert Smithson, *Sandfountain* de Marinus Boezem, *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* de Jan Dibbets, *Two Lines, Three Circles on the Desert* de Walter De Maria y *Coyote* de Michael Heizer, filmes que fueron incluidos en la programación de la televisión alemana el 15 de abril de 1969.

G. Schum rubricó la presentación de los filmes y los textos que los acompañaban con la siguiente nota: “La galería de televisión sólo existe a través de una serie de transmisiones [...] Una de nuestras ideas se basa en comunicar arte antes que en poseer objetos de arte [...] Tal concepción obliga a encontrar un nuevo sistema que nos permita pagar a los artistas y cubrir los gastos de realización de los proyectos artísticos destinados a la televisión. Nuestra solución es vender los derechos de emisión, una especie de *copyright*, a la cadena de televisión”.

Un año después, también en Colonia, el mismo G. Schum realizó otro filme, *Identifications*, con acciones y declaraciones de 20 artistas, que se emitió por la primera cadena de la televisión alemana. En su introducción a dicho filme G. Schum comentó: “Cada día hay más probabilidades de que el artista explore las posibilidades que ofrecen los medios de comunicación relativamente nuevos como el cine, la televisión y la fotografía[...]. Es por ello que presenté la emisión televisada sobre el Land Art, en abril de 1969 [...]. La comunicación está en fase de adquirir una dimensión desconocida hasta ahora. Por tanto, la tendencia parece invertirse. La exposición televisada sobre el Land Art

muestra situaciones creadas por los artistas en paisajes más o menos imponentes. Paisajes menos exóticos para los artistas que para un espectador no iniciado. Estos artistas, en realidad, han vivido todos –o al menos han pasado un período de tiempo considerable– en los lugares que figuran en sus respectivas obras. Todos los proyectos tienen en común una prolongación extremadamente acentuada del plano pictórico. Los grandes espacios han reemplazado la tela de la pintura. W. De Maria y M. Heizer han trabajado sobre la superficie blanda de la arena de un lago desecado. Han utilizado maquinaria pesada. J. Dibbets, por ejemplo, se ha servido de un bulldozer para realizar sus correcciones de perspectiva sobre una playa. Pienso que si las críticas relativas a la exposición sobre Land Art han sido tan aduladoras es en parte debido a estos paisajes impre-



175. Michael Heizer, *Circumflex 120 Long*, intervención realizada en Massacre Creek Lake, 1968.



sionantes; en realidad, éstos sólo han servido para poner en funcionamiento un proceso de cambio formal destinado a ir aún más lejos [...]. En 1969, se han inscrito en el paisaje ideas reducidas a un mínimo conceptual, expresadas en gestos pictóricos de una gran economía. Una manera ésta de hacer aceptable la más radical de las ideas" (Gerry Schum en la introducción de una emisión televisada el 30 de noviembre de 1970, titulada *Identifications*. Recogido de *Gerry Schum cat. exp.*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1979, p. 14).

176. Jan Dibbets, *Construction of a Wood (Construcción de un bosque)*, 1969.

Cronología

1968: •• *Earthworks*, Dwan Gallery, Nueva York, 5-30 octubre (V. Dwan y R. Smithson). **1969:** •• *Earth Art*, Andrew Dickson White Art Museum, Cornell University, Ithaca (Nueva York), 11 febrero-16 marzo (T. W. Leavitt y W. Sharp); *Places and Process*, Edmonton Art Gallery, Alberta (W. Sharp y W. Kirby); •• *Land Art*, Fernesh Gallery Gerry Schum, Colonia, 15 abril (G. Schum); *Ecological Art*, John Gibson Gallery, Nueva York, mayo-junio. **1971:** *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, Museum of Fine Arts, Boston (V. Gunter, D. Antin). **1975:** *Projects in Nature, Eleven Environmental Works Executed at Merriewold West*, Far Hills, New Jersey, 22 septiembre-31 octubre (E. F. Fry y N. Rosen); *Art in Landscape*, ICI, Washington; New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio; *Probing the Earth. Contemporary Land Projects*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, 27 octubre 1977 -2 enero 1978 (J. Beardsley). **1978:** *Sculpture/ Nature*, CAPC, Burdeos, 5 mayo-1 julio (J. L. Froment y J. M. Poinot). **1979:** *Mit Natur zu tun. To do with Nature*, Kölnischer Kunstverein, Colonia (G. van Tuyl). **1981:** *Natur-Skulptur*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1 septiembre-1 noviembre (T. Osterwold). **1985:** *Land/Space/Sculpture*, Addison Gallery, Phillips Academy, Andover, Massachusetts. **1987:** *Skulptur Projekte*

in Münster, Westphälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster (Alemania), 14 junio-4 octubre (K. Bussman, K. Köning). **1989:** *Territoires d'artistes. Paysages verticaux*, Musée du Québec, 15 junio-30 septiembre (L. Dery). **1991:** *Sites choisis. Chosen Sites*, Ville de Niort y Ministerio de Cultura, Niort, 14 junio-30 septiembre (L. Albertazzi); *Virginia Dwan, Art Minimal, Art Conceptuel, Earthworks*, New York. *Les années 60-70*, Galerie Montaigne, París, 10 octubre-14 diciembre. **1993:** *Différentes Natures. Visions de l'art contemporain*, La Défense. Galerie Art 4 et Galerie de l'Esplanade. Place de la Défense, Lindau, EPAD (París), 25 junio-25 septiembre; Palau de la Virreina, Barcelona, enero-marzo 1994 (L. Albertazzi).

Bibliografía

HUTCHINSON, Peter, "Earth in Upheaval: Earth Works and Landscapes", *Arts Magazine*, noviembre 1968, vol. 43, n° 2, pp. 19-21.
SMITHSON, Robert, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", *Artforum*, septiembre 1968, vol. VII, n° 1, pp. 44-50.
TILLIM, Sidney, "Earthworks and the New Picturesque", *Artforum*, diciembre 1968, n° VII, n° 4, pp. 42-45.
LENOBLE, Robert, *Histoire de l'idée de nature*, París, Albin Michel, 1969.

MEADMORE, Clement, "Thoughts on Earthworks, Random Distribution, Softness, Horizontality and Gravity", *Arts Magazine*, febrero 1969, vol. 57, n° 5, pp. 26-28.
BONGARTZ, Roy, "It's Called Earth Art and Bouldersdash", *New York Times Magazine*, 1 febrero 1970, pp. 16-17 y 22-23.
SHARP, Willoughby, "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson", *Avalanche*, otoño 1970, n° 1, pp. 48-71.
FRIEDMAN, Bruce Jay, "Dirty Pictures", *Esquire*, mayo 1971, n° 75, pp. 42 y 112-117.
HICKEY, Dave, "Earthscapes, Landworks and Oz", *Art in America*, septiembre-octubre 1971, vol. 59, n° 5, pp. 40-49.
- "Landscape Sculpture: The New Leap", *Landscape Architecture*, julio 1971, n° 61, pp. 296-343.
PARENT, Béatrice, "Land Art", *Opus International*, marzo 1971, n° 23, pp. 22-27.
HOFFMANN, Klaus, *Kunst-im-Kopf: Aspekte der Real Kunst. Expansion, Reduktion, Natur-Kunst, Destraktion, Ich-Kunst...*, Colonia, DuMont, 1972.
KEPES, Gyorgy (ed.), *Arts of the Environment*, Nueva York, George Braziller, 1972.
MÜLLER, Gregoire, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*, Nueva York, Praeger, 1972.
ROSENBERG, Harold, *The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, Nueva York, Horizon Press, 1972.

- LIPPARD, Lucy, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.
- ROSSET, Clement, *L'Anti-nature*, París, P. U. F., 1973.
- DRISCOLL, Edgar J., "Back to Nature", *Art News*, septiembre 1974, vol. 73, n° 7, pp. 80-81.
- KAPROW, Allan, "Easy: Nature Activity", *Art in America*, julio 1974, vol. 62, n° 4, pp. 73-75.
- ANDERSON, Wayne, *American Sculpture in Process: 1930-1970*, Boston, New York Graphic Society, 1975.
- CRARY, Jonathan, "Projects in Nature", *Arts Magazine*, diciembre 1975, vol. 49, n° 3, pp. 52-53.
- MORRIS, Robert, "Aligned with Nazca", *Artforum*, octubre 1975, vol. XIV, n° 2, pp. 26-39.
- ROSENBERG, Harold, *Art on the Edge: Creators and Situations*, Nueva York, McMillan Publishing, 1975.
- ALLOWAY, Lawrence, "Site Inspection", *Artforum*, octubre 1976, vol. XV, n° 2, pp. 49-55.
- BAKER, Elizabeth, "Art Works on the Land", *Art in America*, enero-febrero 1976, vol. 64, n° 1, pp. 92-96.
- FOOTE, Nancy, "The Anti-Photographers", *Artforum*, septiembre 1976, vol. XV, n° 1, pp. 46-54.
- HERRERA, Hayden, "City Earthwork", *Art in America*, septiembre-octubre 1976, vol. 64, n° 5, pp. 100-101.
- ONORATO, Ronald J., "The Modern Maze", *Art International*, abril-mayo 1976, vol. 20, n° 4-5, pp. 21-25.
- TOMKINS, Calvin, *The Scene: Reports on Post-Modern Art*, Nueva York, Viking Press, 1976.
- HOWETT, Catherine, "New Directions in Environmental Art", *Landscape Architecture*, enero 1977, n° 67, pp. 38-46.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
- KINGSLEY, April, "Six Women at Work in the Landscape", *Arts Magazine*, abril 1978, vol. 52, n° 6, pp. 108-112.
- FOOTE, Nancy, "Monument-Sculpture-Earthwork", *Artforum*, octubre 1979, vol. XVIII, n° 2, pp. 32-37.
- KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, primavera 1979, n° 8, pp. 30-44.
- LIPPARD, Lucy, "Complexes: Architectural Sculpture in Nature", *Art in America*, enero-febrero 1979, vol. 67, n° 1, pp. 86-97.
- SMITHSON, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979.
- CLAY, Grady, "Earthworks Move Uptage", *Landscape Architecture*, julio 1980, n° 70, pp. 55-57.
- McFADDEN, Sarah, "Report from Lake Placid. The Big Secret: Art at the Olympics", *Art in America*, abril 1980, vol. 68, n° 4, pp. 53-63.
- BEARDSLEY, John, *Art in Public Places: A Survey of Community-Sponsored Projects Supported by the National Endowment for the Arts*, Washington, Partners for Livable Places, 1981.
- LIPPARD, Lucy, "Gardens: Some Metaphors for a Public Art", *Art in America*, noviembre 1981, vol. 69, n° 9, pp. 136-151.
- GABRIEL, Bertram, "Works of Earth", *Horizon*, enero-febrero 1982, n° 25, pp. 42-48.
- KERN, Hermann, "Labyrinths: Tradition and Contemporary Works", *Artforum*, mayo 1982, vol. XX, n° 9, pp. 60-68.
- HOBBS, Robert (ed.), "Earthworks: Past and Present", *Art Journal*, otoño 1982, vol. 42, n° 3, pp. 191-233.
- CRAWFORD, Donald, "Nature and Art: Some Dialectical Relationship", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, n° 42, pp. 49-58.
- FORGEY, Ben, "You Can Range-Ride or Rope a Steer in this Work of Art", *Smithsonian*, diciembre 1983, n° 14, pp. 134-43.
- HARGREAVES, George, "Post-Modernism Looks Beyond Itself", *Landscape Architecture*, julio-agosto 1983, n° 73, pp. 60-65.
- LIPPARD, Lucy, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983.
- SONFIST, Alan (ed.), *Art of the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1983.
- BEARDSLEY, John, *Earthworks and Beyond*, Nueva York, Abbeville, 1984.
- HARRIS, Stacy (ed.), *Insights/ On Sites: Perspectives on Art in Public Places*, Washington D. C., Partners for Livable Places, 1984.
- HAVLICE, Patricia, *Earth Scale Art: A Bibliography, Directory of Artists and Index of Reproductions*, Jefferson, North Carolina y Londres, McFarland & Co., 1984.
- BERKSON, Bill, "Seattle Sites", *Art in America*, julio 1986, vol. 74, n° 7, pp. 68-83 y 133-135.
- FEINBERG, Jean y GREENTREE, C., "Art Between Classes", *Landscape Architecture*, marzo-abril 1987, n° 77, pp. 82-87.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy, "Sculpture as Everything Else: Twenty Years or so of the Question of Landscape", *Arts Magazine*, enero 1988, vol. 62, n° 3, pp. 71-75.
- KLUESING, Cherie, "Site Artists: The Role of Outsiders in Landscape Design", *Landscape Architecture*, abril-mayo 1988, n° 78, pp. 104-106 y 120.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- BEARDSLEY, John, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York y Londres, Abbeville Press Publishers, 1989.
- CONE, Michele, "Baroque Nature", *Arts Magazine*, marzo 1991, vol. 65, n° 5, pp. 33-36.
- TIBERGHEN, Gilles, "Sculptures inorganiques. Land art et architecture", en *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, primavera 1992, pp. 98-115.
- TORTOSA, Guy, "L'invention du territoire", *Art Press*, febrero 1992, n° 166, pp. 42-46.
- WERKNER, Patrick, *Land Art USA. Von den Ursprüngen zu den Grossraumprojekten in der Wüste*, Munich, Prestel, 1992.
- TIBERGHEN, Gilles, *Land Art*, París, Dominique Carré, 1993.
- GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1994.

21 El cuerpo como soporte y como campo experimental: el arte corporal

Enmarcado en la lógica de la desmaterialización de la obra de arte, el Body Art o arte corporal empezó a consolidarse como un movimiento internacional a principios de 1970, aunque ya desde 1964 en experiencias aisladas, como las de Piero Manzoni o las de los Accionistas vieneses, el cuerpo se convirtió tanto en soporte, como en materia de la obra de arte.

En la consolidación de esta nueva modalidad de arte en la que tanto tenían cabida los artistas que utilizaban el cuerpo como un objeto que quedaba plasmado en fotografías, notas, dibujos, como aquellos *Body Performers*—que se valían de la acción congelada en vídeos, filmes o performances, desempeñaron un papel decisivo dos revistas, una con sede en Nueva York (*Avalanche*) y otra en París (*Artitudes*).

La revista *Avalanche*, creada en 1970 por Willoughby Sharp, dio a conocer por primera vez los trabajos producidos con y sobre el cuerpo entre 1969 y 1970 por Bruce Nauman (muecas), Dennis Oppenheim (marcas de hilos en el brazo), Larry Smith (larga incisión en el antebrazo) y Vito Acconci (mordiscos por todo el cuerpo).

Por su parte, el crítico de arte francés François Pluchart desde la revista *Artitudes* se convirtió, a partir de 1971, en defensor de las distintas expresiones de arte corporal de los artistas europeos, entre ellos, Michel Journiac, Gina Pane y Urs Lüthi. F. Pluchart fue también el principal organizador de las muestras colectivas dedicadas a las prácticas relacionadas con el cuerpo. En la primera de ellas, *Art corporel* (París, 1975), el crítico reunió el trabajo de 20 artistas que en algunos momentos de su trayectoria habían trabajado en torno al cuerpo, al tiempo que publicó el primer manifiesto del arte corporal. La publicación del segundo manifiesto coincidió con una nueva

muestra, *L'Art corporel* (Bruselas, 1977), confrontación entre el trabajo de corporalistas norteamericanos (Vito Acconci, Chris Burden) y europeos (M. Journiac, G. Pane, U. Lüthi, Klauke). El tercer manifiesto de arte corporal coincidió con su primera exposición institucional en la localidad francesa de Nevers.

En dicho manifiesto se presentaba el arte corporal como la primera respuesta a la enfermedad social creciente tras el desorden político y cultural de 1968, como el único discurso posible capaz de atacar una gran diversidad de frentes. Según F. Pluchart, al francés M. Journiac, directo sucesor de la violencia expresionista, la agresión sadomasoquista y la provocación sacrilega de los accionistas vieneses, le cabía el mérito de ser el inspirador de una reflexión plástica desarrollada tanto en Estados Unidos por V. Acconci y C. Burden, como en Europa por G. Pane.



177. Piero Manzoni, Merde d'artista n. 047, (Mierda de artista n° 047), mayo 1961.

Las exposiciones

Art corporel

1975 (enero).
Galerie Stadler, París.

Organización: François Pluchart.

Artistas: Vito Acconci, Chris Burden, Marcel Duchamp, Gilbert & George, Michel Journiac, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Dennis Oppenheim y Gina Pane, entre otros.

En la galería Stadler de París, François Pluchart reunió el trabajo de 20 artistas, desde M. Duchamp a C. Burden, al tiempo que publicó el primer manifiesto de arte corporal, en el que se acotaron los significados intrínsecos del mismo: “El cuerpo es el dato fundamental. El placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad, se inscriben en él, dibujando un individuo socializado, es decir, capaz de satisfacer todas las exigencias y apremios del poder en cada momento. Después de cuestionar decisivamente la pintura y renunciar a la estética, cosa que hicieron dadaístas y constructivistas con K. Male-

vich y M. Duchamp a la cabeza, después de la provocación intelectual que supusieron las acciones de M. Duchamp (su tonsura en forma de estrella, de 1919), ya no resta sino - afirmaba F. Pluchart- abrir la vía para el happening y el arte de comportamiento, vía en la que artistas como Manzoni y Kaufner supieron liberar a la pintura de antiguas servidumbres para transformarla en instrumento de acción social, en arma de combate. Y en esta vía, los tránsfugas del happening, como H. Nitsch y R. Schwarzkogler, así como los negadores del marco y del color, como K. Rinke y B. Nauman han asumido, por su parte, etapas que en ocasiones violentamente, en otras prudentemente han conducido al arte corporal, tal como ha sido presentido y asumido por M. Journiac y D. Oppenheim, y después seguido por V. Acconci, G. Pane y C. Burden [...]”.

En dicho manifiesto, Pluchart intentó también concretar lo que era y lo que no era arte corporal: “El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse tranquilamente en una historia del arte que ha fracasado. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantiene ninguna relación con ninguna forma supuestamente artística si no es de entrada declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de antiguos valores escépticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que, aquí, la fuerza del discurso debe reemplazar cualquier otro presupuesto del



178. Günter Brus, *Silver (Plata)*, 1965.

179. Dennis Oppenheim, *Two-Stage Transfer Drawing (I Returning to a Past State, II Advancing to a Future State)* (*Dibujo de transferencia en dos estadios. I Retorno a un estadio anterior, II Hacia un estadio futuro*), 1971.

arte[...]. Por primera vez en la historia una actitud de pensamiento no quiere ser una tendencia abierta, sino al contrario, cerrada, cuya sola razón de ser sea la de acoger al nuevo hombre capaz de construir una sociedad libre y armoniosa, desembarazada de falsas moralidades, de dictaduras de todos los géneros, de ideologías represivas y de censuras, es decir, de policías" ("Manifeste de l'art corporel", 20 diciembre 1974, *Art corporel*, Galerie Stadler, París, 1975. Recogido por F. Pluchart, *L'art corporel*, París, 1983, pp. 60-61).

L'Art corporel

1977 (marzo).

Galerie Isy Brachot, Bruselas.

Organización: François Pluchart.

Dos años después de la primera exposición de arte corporal, una nueva muestra en la galería Isy Brachot de Bruselas supuso el inicio de un período de reflexión sobre las prácticas del arte corporal. En el segundo manifiesto editado con motivo de la misma, F. Pluchart estableció una cronología con cuatro apartados para explicar el origen y el presente del arte corporal. Del primer apartado, *De 1870-1960. Le dérèglement du beau*, F. Pluchart destacó aquellas figuras que supieron crear un nuevo lenguaje individual y social, al margen de los criterios tradicionales de belleza, como el conde de Lautréamont, S. Mallarmé, A. Artaud, G. Bataille, en el terreno literario, y K. Malevich y M. Duchamp en el plástico. Del segundo apartado, *1965. Dérives du happening*, recuperó aquellos artistas como A. Kaprow, G. Brecht, Y. Klein y P. Manzoni que incorporaron el cuerpo en distintas modalidades de arte de acción y de participación. En este apartado se incluyeron también los representantes del accionismo vienes, H. Nitsch, G. Brus, R. Schwarzkogler y O. Muehl, artistas que supieron transgredir el esquema esclerotizante del happening haciéndolo derivar hacia el arte corporal. Según F. Pluchart, cada uno de ellos atacó un tabú que desde hacía siglos bloqueaba toda comunicación no-lingüística: H. Nitsch reactualizó lo sagrado, G. Brus descompuso las constantes erótico-sexuales fundamentales,

R. Schwarzkogler circunscribió las componentes de la morfogénesis individual y O. Muehl reveló lo que políticamente destruía la coherencia espacial de un individuo.

Una tercera secuencia temporal, *L'action corporelle*, se concretó en 1970, año en que se fraguaron las experiencias protagonizadas por la primera generación de corporalistas americanos (D. Oppenheim, V. Acconci, C. Burden) y europeos (M. Journiac, G. Pane), aquellos que habían utilizado el cuerpo como material artístico y los que con toda propiedad podían definir el discurso del cuerpo como "lugar algebraico de las componentes biológicas, pero también tópico último, lugar de encuentro irreductible del discurso a la vez



180. Richard Schwarzkogler, *Action (Acción)*, 1965.

181. Chris Burden, *Shoot (Disparo)*, acción realizada el 19 de noviembre de 1971.

182. Günter Brus, *Zerreissprobe* (*Prueba de laceración*), 1970.

183. Vito Acconci, *Soap and eyes* (*Jabón y ojos*), en película super 8, 1970.



fundador y fundado y en el cual se ubica el lenguaje que a la vez se involucra en la vieja ontología e intenta inventarse en tanto que nueva definición del hombre”.

La cuarta y última de las secuencias temporales apuntadas en el segundo manifiesto, *Le Langage*, se situaba en 1975, momento en que la expresividad corporal rechazaba el exhibicionismo, el masoquismo, la pornografía y buscaba la definición de un nuevo lenguaje. El trabajo de los artistas corporales iba encaminado a la búsqueda de un lenguaje no lingüístico que pudiese funcionar en todos los terrenos en los que el arte se medía, y especialmente, el relativo al cuerpo: “aspecto biológico, aspecto fundamental, mecánica politizada y socializada, objeto de disfrute, sufrimiento, mutilaciones, receptáculo transformador de sentido universal”.

En el desorden poético de G. Pane, la tentativa de comunión con el otro de M. Journiac, el travestimiento de U. Lüthi y K. Klauke, según F. Pluchart, estaba en juego el ejercicio del hombre del futuro, es decir, la manera en la que el cuerpo se definía en tanto que lenguaje. Era importante que algunos hubiesen comprendido el papel del lenguaje como aspecto fundamental; también era importante que algunos aún no hubiesen podido comprenderlo (“*Deuxième manifeste*”, París, 31 enero 1977, *L’art corporel*, Galerie Isy Brachot, Bruselas, 1977. Recogido por F. Pluchart, *op. cit.*, pp. 64-66).

Art corporel

1981 (7-28 febrero).

Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre,
Nevers (Francia).

Organización: François Pluchart.

La publicación del tercer manifiesto de arte corporal fue motivada por la presentación de la primera exposición institucional de arte corporal celebrada en la Maison de la Culture de la localidad francesa de Nevers. En esta nueva declaración programática, F. Pluchart partió de una reflexión sobre el papel desempeñado por el arte corporal en el discurso de las vanguardias, afirmando que este tipo de arte emergió sólo por azar en medio de una serie azarosa de vanguardias falsificadas y en ningún caso respondió a intereses decorativos o discursivos, sino más bien perturbadores y desalienantes.

En este manifiesto, el arte corporal se presentó como la más clara y violenta reacción contra el aparato del sistema que, conscientemente o no, era el responsable de poner el mundo al revés, y que más que proporcionar vida, esclavizaba, mutilaba y castraba: “El arte corporal –se podía leer en el manifiesto– posee el discurso del cuerpo, manifiesta su derecho a exis-

tir en su totalidad. El discurso del arte corporal es un discurso monolítico, polisémico, que ataca simultáneamente todos los frentes, que interroga los rituales y los mecanismos sociales: con M. Journiac, los determinismos colectivos; con G. Pane, el condicionamiento del cuerpo; con V. Acconci, la multiplicidad; la destrucción con C. Burden y el travestimiento con Castelli [...]. El arte corporal funciona en el interior de la pareja sexo/ lenguaje. Enuncia que la sexualidad, que procede de la totalidad del cuerpo, es culturalizada y que su represión engendra frustración, agresividad, mutilación, tortura, guerra [...]. Hoy en día es necesario afirmar que el arte corporal nada tiene que ver con una sociología del arte (o lo que es lo mismo, una mezcla entre el psicoanálisis y la semiología) y que no es crítico ya que trabaja en el seno mismo de la estructura social dentro de la cual interroga su funcionamiento”.

“Hoy día –se sigue leyendo en el manifiesto– el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, su mitología, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana. Y ello implica renunciar a los esquemas relativos al gusto, a la belleza, a la moral, a la justicia, a la parte alienante de la sentimentalidad. Hoy en día, ya no se trata de hacer la revolución (imposible, puesto que insensata e innombrable ella también), sino de ser cuerpo, carne, deseo, infinitamente” (“Troisième manifeste”, Niza, 24 diciembre 1980, *Art corporel*, Maison de la

Culture de Nevers et de la Nièvre, 1981. Recogido por F. Pluchart, *op. cit.*, pp. 70-72).

Con motivo de la inauguración de la muestra, el 7 de febrero de 1981, M. Journiac llevó a cabo dos acciones-intervenciones: *Corps interdit* y *Rituel fétichiste*, y F. Pluchart dictó una conferencia con el tema *Art corporel*. La acción, que coincidió con el día de la clausura, el 28 de febrero, corrió a cargo de G. Pane (*Action d'actions*).

En la presentación del catálogo de la muestra, Jacques Giraud y Claude Léveque concretaron sus ideas sobre el arte corporal en el siguiente texto: “El arte corporal aparece hacia los años sesenta en Viena, frente al monopolio del arte oficial. Una serie de prácticas en el mundo implican al cuerpo como medio de comunicación: contestación de la sociedad, contestación antiburguesa, contestación del arte convencional. Diversas acciones que restituyen el cuerpo herido, mutilado, perturban nuestro sentido en lo más profundo de nosotros mismos. La fuerza de estas acciones reemplaza cualquier otro discurso del arte. El arte corporal se opone a una sociedad moral dominada por los poderes dictatoriales. Con el arte corporal reaparece la cuestión del cuerpo, última libertad de existencia. Este nuevo lenguaje pone en cuestión el mercado de los valores artísticos como anteriormente fue puesto en cuestión por el movimiento dadá (Baader, Richter, Duchamp...) [...]. La elección de esta manifestación nos lleva a plantear de nuevo la cuestión del cuerpo implicado como acción directa, como simulación de lo que día a día se experimenta en un mundo cada vez más violento”. (J. Giraud y C. Léveque, *cat. exp.*, s. p.).

Cronología

1975: •• *Art corporel*, Galerie Stadler, París, enero (M. Pluchart); *Körpersprache-Body Language*, Kunstverein, Hamburgo, febrero-marzo (U. M. Schneede); *Body-works*, Museum of Contemporary Arts, Chicago, 8 marzo-27 abril (J. Licht). **1977:** •• *L'Art corporel*, Galerie Isy Brachot, Bruselas, marzo (F. Pluchart). **1979:** *Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performances*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, París, 15-18 febrero (J. Glusberg); *Images of the Self*, Hampshire College Ga-

llery, Amherst, Mass. (I. Sandler). **1981:** •• *Art corporel*, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, Nevers, 7-28 febrero (F. Pluchart). **1989:** *Wiener Aktionismus / Viennese Aktionism Wien/Viena 1960-1971*, Graphische Sammlung Albertina, Viena, marzo-abril; Museum Ludwig, Colonia, agosto-septiembre.

Bibliografía

CHIRPAZ, F., *Le corps*, París, PUF, 1963.
CHRISTIANSEN, B., *Thus Speaks the Body*, Oslo, Institute of Social Research, 1963.

HENRY, M., *Philosophie et phénoménologie du corps*, París, PUF, 1965.

SCHILDER, P., *L'image du corps*, París, Gallimard, 1968.

NITSCH, Hermann, *Orgien Mysterien Theater. Orgies Mysteries Theatre*, Darmstadt, März Verlag, 1969.

BIRDWHISTELL, R. L., *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Nueva York, Ballantine Books, 1970.

ENGERTH, Rüdiger, “Der Wiener Aktionismus”, *Protokolle*, 1970, n°1, pp. 152-169.

GOLFMAN, E., *Ritual de la interacción*,

- Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- SHARP, Willoughby, "Body Works", *Avalanche*, otoño 1970, n° 1, p. 147.
- WEIBEL, Peter y VALIE EXPORT (eds), *Wien: Bildkompendium Wienwe Aktionismus*, Frankfurt, Kohlkunst Verlag, 1970.
- BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques*, París, Gallimard, 1971.
- BORGEAUD, Bernard, "Body Art", *L'Art Vivant*, julio-agosto 1971, n° 22, p. 20.
- FELDENKRAIS, M., *La conscience du corps*, París, R. Lafont, 1971.
- GORSEN, Peter, *Sexualästhetik*, Reinbek, Rowohlt, 1972.
- AA. VV., "Le corps", *Chroniques de l'Art Vivant*, junio 1973, n° 40.
- VERGINE, Lea, *Il corpo come linguaggio (la 'Body-Art' et storie simili)*, Milán, Gian Paolo Prearo, 1974.
- LIPPARD, Lucy, "The Pains and Pleasures of Rebirth: Woman's Body Art", *Art in America*, mayo-junio 1976, vol. 64, n° 3, pp. 73-81.
- VERGINE, Lea, *Dall'informale alla body art*, Turín, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976.
- CIBULKA, Heinz, *Mein Körper bei den Aktionen von Nitsch und Schwarzkogler 1965/75*, Nápoles, Morra, 1977.
- DORFLES, Gillo, *Body Art*, Milán, Fratelli Fabri, 1977.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en pas un*, París, Editions de Minuit, 1977.
- CALAS, Nicolas, "Bodyworks and Porpoises", *Artforum*, enero 1978, vol. XVI, n° 5, pp. 33-37.
- NITSCH, Hermann, *Das Orgien Mysterien Theater: Die Partituren aller aufgeführten Aktionen, 1860-1979*, 2 vols, Nápoles, Munich, Viena, Edizione Morra & Edition Freibord, 1979 y 1986.
- POPPER, Frank, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, París, Klincksieck, 1980 (*Arte, acción y participación*, Madrid, Akal. Arte y Estética, 1989).
- PLUCHART, François, *L'Art corporel*, París, Limage 2, 1983.
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1985.
- BORY, Jean François, DONGUY, J., *Journal de l'art actuel. 1960-1985.*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1986.
- NITSCH, Hermann, *Das Orgien Mysterien Theater 1960-1987*, Nápoles, Edizione Morra, 1987.
- STÄRK, Ekkehard, *Hermann Nitsch "Orgien Mysterien Theater" und die "Hysterie der Griechen"*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, París, Les Editeurs Evidant, 1988.
- JAHN, Wolf, *The Art of Gilbert & George*, Londres, Thames and Hudson, 1989.
- KLOCKER, Hubert, *Wiener Aktionismus/Viennese Aktionism. Wien/Viena Der Zertrümmerte Spiegel/The Shattered Mirror*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989.
- HENDERSON, Mae G., "Toni Morrison's Beloved: Re-membering the Body as Historical Text", en SPELLERS, H. (ed.), *Comparative American Identities*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 63-64.

El arte como concepto, es decir, la valoración del proyecto o poética de la obra por encima de su formalización y, en definitiva, la reducción del arte al concepto fue una reivindicación emprendida paralelamente por artistas, filósofos y artistas/filósofos en una etapa marcada por el triunfo de los medios de masas y la implantación de nuevas disciplinas teóricas, como la cibernética, la teoría de la comunicación, la de la información, etc.

Sol Le Witt, en el texto "Paragraphs on Conceptual Art", proclamó la supremacía de la idea por encima de su materialización cuando afirmó: "La idea es una máquina que genera arte". El mismo artista en 1969, en otro texto titulado "Sentences on Conceptual Art", avanzó en el camino de lo conceptual al afirmar: "Las ideas pueden ser obras de arte, se encadenan y acaban por materializarse aunque todas las ideas no tengan la necesidad de ser materializadas" (S. Le Witt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, verano 1967, pp. 79-83; "Sentences on Conceptual Art", 0-9, 5 enero 1969, pp. 3-5).

El pintor norteamericano Ad Reinhardt, en su texto *Art as Art*, abrió a su vez el camino para una consideración de la obra de arte como un hecho tautológico, consideración que iba a tener gran repercusión entre los artistas conceptuales, en especial, en Joseph Kosuth (A. Reinhardt, "Art as Art", *Art International*, diciembre 1962, pp. 36-37).

En el ámbito del pensamiento fue también decisiva la aportación de la filosofía analítica, en especial, la relacionada con las teorías de Rudolf Carnap, según el cual el concepto era todo aquello sobre lo que podían formularse proposiciones, entendiendo por proposición el nivel del pensamiento que, al margen de los datos de la percepción, reducía todo conocimiento al len-

guaje. También hay que destacar el acercamiento de algunos conceptuales, como J. Kosuth, al pensamiento de Ludwig Wittgenstein y a su teoría del lenguaje según la cual las palabras no son capaces de buscar lo visible, ni describir la experiencia humana, o en todo caso, no lo son más que las imágenes.

En su "Art after Philosophy" (1969), J. Kosuth, el primer artista teórico propiamente conceptual, tras reflexionar sobre cuestiones relativas al arte y la filosofía, y mostrar su deuda respecto al positivismo lógico de L. Wittgenstein, presentó su concepto de arte como tautología, como metalenguaje, por el que la validez del arte dependía sólo de él mismo, más allá de toda verificación empírica. En este texto, J. Kosuth atacó duramente el formalismo de C. Greenberg y R. Rosenberg, estableciendo una separación entre estética y arte, entre percepción y concepto, para llegar a la conclusión de que la pérdida de valor estético favorecería la reducción a lo mental. Para J. Kosuth, una obra de arte era una proposición



184. Daniel Buren y Lawrence Weiner en la exposición Paris 18.IV.1970, París, abril 1970.

analítica en el sentido de que no ofrecía ningún tipo de información sobre ningún hecho. La creación artística debía funcionar como una forma tautológica, con una lógica interna parecida a las matemáticas: “El arte –según J. Kosuth– sólo existe por el arte. El arte es la definición del arte. La reivindicación del arte es el arte. El arte debe acabar reemplazando a la filosofía y a la religión, en tanto en cuanto puede cubrir los intereses espirituales del hombre”.

De hecho, lo que hacía J. Kosuth era proponer una extensión de la creatividad más allá de los límites artísticos convencionales. El arte no como una praxis sino como una actividad. Hacer arte en sentido de vivencia, de percepción; hacer arte para acortar las fronteras arte-vida; reivindicar terrenos no artísticos (matemáticas, lógica, sociología) como material artístico (J. Kosuth, “Art after Philosophy”, *Studio International*, 1ª parte, octubre 1969, pp. 134-137; 2ª parte, noviembre 1969, pp. 160-161; 3ª parte, diciembre 1969, pp. 212-213).

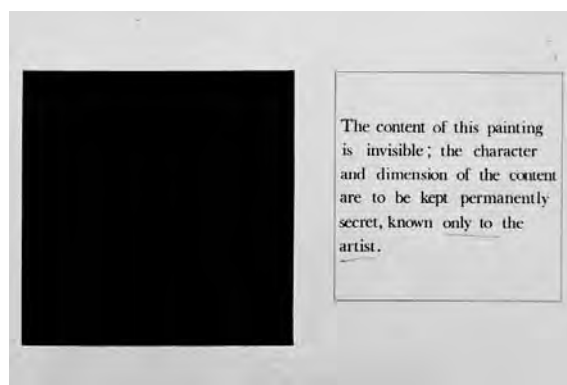
En Europa, a partir de 1969, las prácticas artísticas conceptuales se confundieron con prácticas antiforma, povera, land o body en distintas exposiciones, *When Attitudes Become Form* en la Kunsthalle de Berna, *Konzeption /Conception* en el Städtisches Museum de Leverkusen y *Prospect '69* en la Kuntshalle de Düsseldorf.

En Estados Unidos, por el contrario, el arte conceptual se presentó en diversas exposiciones de carácter monográfico. El galerista, coleccionista y mecenas del arte conceptual Seth Siegel, en *January 5-31, 1969*, se propuso subvertir los términos tradicionales de exposición al convertir el catálogo en la auténtica exposición. En 1969, Lucy Lippard organizó en el Seattle Museum la muestra 557,087 como amalgama de trabajos “no cromáticos” y como ejercicio de “antigusto”. En el mismo año se presentó en Chicago *Art by Telephone*, exposición inspirada en los listines telefónicos diseñados por Moholy Nagy en 1922, con un catálogo- disco que incluía grabaciones de artistas conceptuales. La muestra que consagró el formato de exposición conceptual,

en la que la documentación dominaba por encima del objeto tradicional, fue la del Centro Cultural de Nueva York, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, de 1970. Casi simultáneamente a ésta, el MOMA presentó *Information* que por primera vez reunía las diversas tendencias tanto americanas como europeas dentro del marco de lo conceptual, fuesen las más próximas al conceptual ortodoxo, es decir, el conceptual lingüístico-matemático, fuesen las que buscaban un acuerdo con los distintos medios, en la línea de un conceptual empírico-medial.

La experimentación de los conceptuales ortodoxos, entre ellos J. Kosuth, Mel Bochner, el grupo inglés Art & Language y John Baldessari, se basaba en la reflexión sobre el mensaje lingüístico. Los artistas de Art & Language llegaron a la conclusión de que el lenguaje de las palabras era el medio más apropiado para investigar el lenguaje del arte, convirtiéndolo así en el único medio de investigación artística. Algunos artistas, como B. Venet, trabajaban en terrenos limítrofes entre el arte y las matemáticas, con un claro recurso a los números por parte de H. Darboven, On Kawara, A. Denes, K. Arnatt e I. Wilson. Otros, como R. Barry, L. Weiner y D. Huebner, sustituyeron el lenguaje por la palabra (Word Art).

La rama empírico-medial del conceptual, por su parte, en una búsqueda reconciliación del con-



185. Art & Language, *Secret Painting (Pintura secreta)*, 1967.

cepto con la forma, precisaba de medios físicos alternativos para su materialización: fotografías, películas, cintas magnetofónicas, telegramas, estadísticas, acciones públicas, tarjetas postales. Entre los artistas que utilizaron la fotografía destacaron: B. A. Becher, D. Huebler, A. Aycock y M. Bochner. Otros artistas, sin renunciar al soporte cuadro y a la representación pictórica se valieron además del lenguaje escrito, como hicieron D. Buren, D. Lamela, A. Ruppertsberg, P. Vogel, J. Dibbets y el grupo BMPT, llegando a incidir con ello en el terreno de la fenomenología de la percepción.

Entre 1970 y 1972 se sucedieron tanto en Europa como en América diversas exposiciones de

arte conceptual, *Art in the Mind, Idea Structures, Software, Paris 18.IV.70*, entre otras, hasta que en 1972 el conceptual recibió su confirmación en el marco de la Documenta 5 de Kassel que, comisariada por Harald Szeemann, se presentó con el lema *Interrogación de la Realidad- Mundo de la imagen de hoy. Mitologías individuales*.

Al margen de las dos vías mencionadas, el arte conceptual amplió sus perspectivas a otros contextos culturales. Un conceptual más implicado en consideraciones ideológicas y sociales caracterizó las diversas exposiciones presentadas en el CAYC de Buenos Aires entre 1973 y 1974 (*Arte e ideología. Exhibición-homenaje a Salvador Allende. Vídeo-alternativo*).

Las exposiciones

January 5-31, 1969 (“January Show”)

1969 (enero).

44 East 52nd Street, McClendon Building, Nueva York.

Organización: Seth Siegelau.

Artistas: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner.

En el número de febrero de 1968 de la revista *Art International*, Lucy Lippard y John Chandler firmaron un artículo, “The Dematerialization of Art”, directamente precursor de la nueva sensibilidad artística conceptual: “En el curso de los años sesenta –podía leerse– una aproximación artística antiintelectual, emocional e intuitiva, característica de los dos decenios precedentes, ha empezado a ceder terreno ante una aproximación ultraconceptual que pone el acento casi exclusivamente en el proceso intelectual” (L. Lippard y J. Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International*, febrero 1968, pp. 31-36).

En dicho artículo se dibujaba un nuevo perfil de artista, cada vez más desinteresado por el aspecto material de la obra de arte, un artista que consideraba el taller como lugar de estudio y que progresivamente tendía a prescindir cada vez más del objeto, así como del caduco protagonismo de las artes visuales; un artista que, por encima de cualquier otro elemento, valoraba el arte como idea con todo lo que ello suponía de negación del material y de conversión de la sensación en puro concepto.

En el panorama artístico norteamericano de finales de los sesenta y principios de los setenta eran todavía pocos los artistas que, no obstante, podían identificarse con tal reflexión, tan sólo quizá J. Kosuth, Robert Barry y Lawrence Weiner. En 1967, J. Kosuth había presentado una fotocopia en negativo montada sobre un papel con la definición de la palabra “objeto” en la *Opening Exhibition: Normal Art* celebrada en el Lannis Museum of Normal Art, museo que tuvo su

origen en la Lannis Gallery creada en 1966 por el propio J. Kosuth y Christine Kozlov para dar a conocer trabajos que se podrían llamar preconceptuales. Robert Barry y Lawrence Weiner, por su parte, participaron en 1968 en dos muestras preconceptuales, la del Bradford Junior College, en Cambridge, organizada por Seth Siegelau, quien durante los años 1964-1966 mantuvo abierta una galería en Nueva York en la que se exhibieron pinturas y esculturas minimalistas, y la exposición al aire libre concebida por Chuck Ginnever en el Windham College de Vermont. En esta última, R. Barry participó con una obra consistente en unos 370 metros de hilo de nailon trenzado tendido a una altura de 75 metros entre dos edificios, y L. Weiner, con una malla con hebillas, estacas, bramante y terrones de césped de 20 por 30 metros, con muescas de 3 por 6 metros, aproximadamente, a 15 centímetros del suelo.

En el emerger del arte conceptual fueron también relevantes las exposiciones organizadas por Virginia Dwan en los veranos de 1967 y 1968 con el objetivo de valorar la utilización creativa del lenguaje (*Language to Be Looked at and/or Things to Be Read*, mayo-junio 1967, y *Language II*, mayo-junio 1968), así como la experiencia del galerista Seth Siegelau al reducir una exposición a una publicación: el catálogo. En este sentido, en noviembre de 1968, Douglas Huebler, en *Douglas Huebler. November 1968*, el que sería su primer trabajo conceptual al amparo de S. Siegelau tras su etapa de escultor minimalista, redujo su presentación en la galería a documentos, mapas de carreteras, descripciones verbales y dibujos alusivos a un proyectado viaje. D. Huebler relegó, pues, el interés visual en favor de los aspectos documentales y privilegió el efecto de desmaterialización de la reproducibilidad: “Todo lo que puede haber de visual en el trabajo existe arbitrariamente y su existencia real permanece idéntica a sí misma” (“Je définirais l’art...”, *VH 101*, n° 3, otoño 1970, p. 29). Aunque no planteadas estrictamente como exposiciones, en el mes de diciembre de 1968, Seth Siegelau lanzó dos publicaciones, *Lawrence Weiner. Statements* y *The Xerox Book*, que contribuyeron a erosionar las fronteras entre el mundo de los objetos y el del lenguaje. En *Lawrence Weiner. Statements*, la obra del artista eran palabras aisladas en un texto en el que se suprimió todo tipo de documentación visual. En *The Xerox Book*, se editaron documentos reproducidos mediante el procedimiento xerox (fotocopia) de Carl Andre, Robert Barry, Dou-

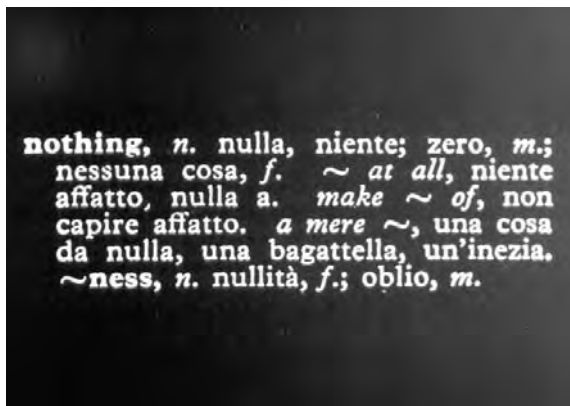
glas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris y Lawrence Weiner.

Con estos antecedentes, a principios de 1969, S. Siegelau, tras alquilar a un hombre de negocios unas oficinas en el McClendon Building en el número 44 este de la calle 52, no dudó en reunir a J. Kosuth, R. Barry y L. Weiner, a los que se sumaría D. Huebler, la “mafia de Siegelau” en opinión del galerista John Gibson (en el último momento se separó del grupo Ian Wilson, incluido inicialmente en la lista de Siegelau) en la que puede considerarse la exposición inaugural del arte conceptual, *January 5-31, 1969* (“*January Show*”), nombre correspondiente al mes, a los días de duración real de la muestra y al año de su presentación.

La invitación de la exposición, que se publicó en el *New York Times* a modo de anuncio publicitario, consistía en una columna con catorce elementos e incluía el siguiente texto:

0 OBJECTS / 0 PAINTERS /
0 SCULPTORS / 4 ARTISTS / 1 ROBERT
BARRY / 1 DOUGLAS HUEBLER / 1 JOSEPH
KOSUTH / 1 LAWRENCE WEINER / 32 WORKS
/ 1 EXHIBITION / 2000 CATALOGS / 44° 52st
NEW YORK /
5-31 JANUARY 1969 / (212) 288-5031
SETH SIEGELAU

S. Siegelau escogió deliberadamente un lugar sin referencias culturales que no pudiera ser asociado a un



186. Joseph Kosuth, “Nothing” (Nada), de la serie Titled (Art as idea as idea) (Titulado (Arte como idea como idea), 1967.

museo o a una galería comercial, y antepuso informaciones publicadas en el catálogo al trabajo material de los cuatro artistas. Tal como S. Siegelau reconoció “la exhibición consistía en las ideas que se comunicaban en el catálogo”, considerando “la presencia física del trabajo como un elemento suplementario”. El catálogo pasaba de esta manera a ser la materia principal de la exposición y el trabajo de los artistas quedaba reducido a una serie de informaciones, *primary information*, que quedaron resumidas en treinta definiciones que ofrecían una descripción de las obras. Así por ejemplo, la definición número 25, que correspondía a un trabajo de L. Weiner, incluía el siguiente texto: *One Standard Air Force dye marker thrown into the sea*. Otra de R. Barry decía: *88 mc. Carrier Wave (FM), 1968, 88 megacycles; 5 milliwatts, 9 volt DC battery*.

La idea de S. Siegelau era hacer una exposición en un catálogo, no catálogos para vender o promocionar la obra, sino catálogos que eran la obra o que mantenían una relación diferente con la obra que la habitual hasta entonces: “Con los artistas decidí –según palabras del propio S. Siegelau– la composición del catálogo: cuatro páginas para cada uno de ellos, dos páginas de fotografías, una página de texto y otra dando una lista de los trabajos presentados. Dos trabajos de cada artista eran de igual modo presentados en los muros. Pero, en mi espíritu, la exposición existía únicamente en el catálogo” (S. Siegelau, “Alice’s head, réflexions sur l’art conceptuel”, *VH 101*, n° 5, primavera 1971, p. 51).

El espacio propiamente expositivo quedó reducido a una pequeña estancia en la que se instalaron dos obras de cada artista, ya que, según S. Siegelau “la presentación material era algo accesorio e incluso inútil, en la medida en que el trabajo existía como información previa”. En el montaje de este nuevo formato de exposición se dio especial protagonismo a una sala de recepción (*reception room*), en la que una cualificada recepcionista, la pintora Adrian Piper, recomendada para la ocasión por Sol Le Witt, respondía a todo tipo de cuestiones de los pocos pero selectos visitantes (en total fueron 488 las personas que visitaron la muestra, entre ellas Kasper König, Jan Dibbets, y Bernard Venet). En esta sala, con una mesa de secretaria, un sofá, un par de lámparas y una mesa baja, los visitantes podían descansar, sentarse, leer, consultar catálogos así como mirar ocasionalmente unos “trabajos en las paredes”.



187. Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner en la exposición *January*, 5.31.1969, Nueva York, enero 1969.

El trabajo de J. Kosuth consistió en páginas de periódicos y revistas pegadas directamente a la pared, con definiciones de palabras colocadas a modo de anuncios publicitarios; eran páginas pertenecientes a la serie *Art as Idea as Idea*, iniciada en 1967 y claramente deudora de la teoría de Ad Reinhardt y de su *Art as Art*. Una de estas definiciones era la de la palabra “existence” extraída de diferentes fuentes (de la revista *Artforum*, enero 1969, del *New York Times*, 5 enero 1969, del *Museum News*, enero 1969, y de la *Nation*, 23 diciembre 1968), y otra la de “time” extraída de cinco periódicos de Londres publicados el mismo día, el 27 de diciembre de 1968 (*London Times*, *Daily Telegraph*, *Financial Times*, *Daily Express* y *Observer*).

Una placa con el anuncio que informaba que el entorno había sido liberado de radiaciones y de transmisiones electromagnéticas fue la aportación de R. Barry. L. Weiner, en un rincón de la estancia, había dispuesto la obra “más física” de la muestra, una especie de pintura en negativo, *A 36 x 36 removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from the wall*, clara alusión a la destrucción del objeto pictórico y al triunfo del concepto, con recuerdos de sus acciones dentro del campo del Earth Art (hoyos creados con explosivos en Mill Valley, California).

La aportación de D. Huebler, *Haverhill-Windham-New York Marker Piece* (1968) consistió en la presentación de una colección de fotos polaroid dentro de fundas de plástico realizadas en trece lugares distintos en el curso de un viaje entre las ciudades de Haverhill y Windham en Massachusetts y Nueva York, fotos que

el artista colocó en los alféizares de las ventanas de la *reception room*: “El mundo está lleno de objetos –escribió Huebler en el catálogo– más o menos interesantes. No deseo añadir ninguno más”.

En la revista *Arts Magazine* del mes de febrero, un crítico imaginario inventado por J. Kosuth, Arthur R. Rose, realizó una entrevista a cada uno de los artistas participantes en *January* (de hecho fueron los cuatro artistas los que elaboraron las preguntas y las respuestas) en la que se abordaban cuestiones relativas a la naturaleza del arte. En su entrevista, R. Barry planteó cómo en su instalación con cables prácticamente invisibles, monofilamento de nailon fino y transparente, cuestionó los límites de la percepción visual. Las formas existían y tenían características propias, pero la visualidad de las mismas cedía su protagonismo a la energía derivada de las ondas electromagnéticas. La propuesta de R. Barry consistió en unir a través de este tipo de ondas dos puntos geográficos muy alejados, uno en Nueva York y otro en Luxemburgo, unión que fue posible gracias a la posición del sol y a las condiciones atmosféricas favorables durante el mes de enero.

En la entrevista a D. Huebler, éste comentaba cómo se había valido de la vía documental - mapas, dibujos, fotografías y lenguaje descriptivo- para posibilitar que lo mental penetrase en la propia obra. D. Huebler no consideraba la documentación como arte, sino como el instrumento para crear “una condición de absoluta coexistencia entre imagen y lenguaje”. En la obra que presentó, que sólo podía experimentarse como documentación y no como presencia física, la imagen consistía en una descripción del espacio a partir de la localización de puntos estáticos o móviles vertical y horizontalmente según una disposición al azar.

Las respuestas de J. Kosuth al imaginario entrevistador, razonaban sobre cómo se valía de las categorías sacadas del diccionario para, tras abordar múltiples aspectos de la idea de algo, hacerlas accesibles a tantas personas como estuvieran interesadas en ellas: “Se la puede estudiar rasgando las hojas de la publicación donde aparece y metiéndola en un cuaderno o grapándola en la pared o sin cortar estas páginas, pero cualquiera de las dos decisiones es ajena al arte. Mi papel como artista termina con la publicación de la obra”.

Por su lado, L. Weiner manifestó su deseo de hacer objetos para no ser expuestos y cuyo tema fuese la materia: “Podría decirse –comentó L. Weiner– que el tema son los materiales, pero que su razón de ser va

más allá de los materiales, para llegar a algo más, algo más que es el arte" (Arthur R. Rose, "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, and Weiner", *Arts Magazine*, febrero 1969, pp. 23 y ss).

Ante *January* un cierto sector de la crítica consideró que el arte que representaban R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth y L. Weiner (conocidos por las siglas BHKW) no era arte sino una especulación teórica sin fuerza ni futuro. En la reseña que Dore Ashton publicó sobre la exposición atacó el grupo de artistas que "aburridos con el arte, habían incorporado el lenguaje". D. Ashton desaprobaba de este modo la posibilidad de unir teoría y práctica a través del lenguaje, no dudando en considerar que los cuatro participantes eran incapaces de hacer arte: "Ahora sabemos lo que estos cuatro artistas no están dispuestos a hacer (¿por qué?), pero no sabemos lo que son capaces de hacer" (D. Ashton, "New York Commentary", *Studio International*, marzo 1969, p. 136).

Tras *January*, S. Siegelau inauguró en marzo de 1969 otra exposición, *March 1-31, 1969*, exposición cuya duración era la de un mes, cada día del cual estaba dedicado a un artista diferente (31 proyectos a lo largo de los 31 días del mes de marzo). S. Siegelau quería evitar así los títulos descriptivos e incidir en una cierta neutralidad para que el público tuviera que decidir por sí solo sobre lo que veía. El catálogo-opúsculo, que se distribuyó gratuitamente incluía el siguiente texto: "*I am organizing an International Exhibition of the "work" of 31 artists during each of the 31 days in March 1969. [...] Kindly return to me, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to*

contribute to the exhibition on your day[...]". El artista que recibía esta nota, fechada el 21 de enero de 1969, debía decidir si participaba en la muestra y con qué tipo de trabajo o si, por el contrario, decidía no formar parte de ella. Unos meses más tarde el galerista concibió dos nuevas exposiciones: *March 1969 (One Month)* que obligaba a los participantes a realizar su obra en un día prefijado y *July, August, September 1969*, exposición en la que C. Andre, R. Barry, D. Buren, J. Dibbets, D. Huebler, J. Kosuth, S. Le Witt, R. Long, Thing Co.Ltd, R. Smithson y L. Weiner, realizaron sus obras en diversos lugares del mundo. El catálogo, trilingüe (inglés, francés, alemán), era en sí la exposición que unía y documentaba las distintas obras.

557,087

1969 (5 septiembre-5 octubre).

Seattle Art Museum. World's Fair Pavilion, Seattle.

Organización: Lucy Lippard.

Artistas : Vito Acconci, Carl Andre, Keith Arnatt, Richard Artschwager, Michael Asher, Terry Atkinson, John Baldessari, Michael Baldwin, Robert Barry, Iain Baxter, Beery, Mel Bochner, Bill Bollinger, Jonathan Borofsky, Daniel Buren, Donald Burgoyne, Castoro, Hanne Darboven, Walter De Maria, Jan Dibbets, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Dan Graham, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Edward Keinholz, Kinmont, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol LeWitt, Louw, Lunden, Bruce McLean, Robert Morris, Bruce Nauman, N.Y. Graphic Workshop, Nikolaidis, Dennis Oppenheim, John Perreault, Adrian Piper, Rohm, Alain Ruppersberg, Ed Ruscha, Robert Ryman, Sandback, Saret, Sawchuk, Richard Serra, Sims, Robert Smithson, Keith Sonnier, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson.



188. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*, 1965.

"557,087 será llamada la primera exposición de arte conceptual organizada por una institución pública, pero de hecho no es más que una amalgama de trabajos no cromáticos y de *funky* minimal –se podía leer en un artículo firmado por Peter Plagens en el número de noviembre de 1969 de la revista *Artforum*–. Hay un estilo definitivo, un estilo que impregna la exposición hasta el punto que llega a sugerir que Lucy Lippard es en realidad el artista y que su *medium* son los otros ar-

tistas; una prolongación previsible de la práctica habitual de los museos de contratar a un crítico para hacer una muestra y el crítico, a su vez, pedir a los artistas que hagan piezas para esta muestra" (P. Plagens, "557,087", *Artforum*, noviembre 1969, pp. 64-67).

557, 087 fue fruto de una multiplicidad de grados de relevancia, entendiendo por relevancia algo relacionado con el arte "corriente" y no con las formas refinadas de arte. Según L. Lippard, la exposición fue concebida como un ejercicio de "antigusto", como compendio de unos trabajos tan variados que no permitían que el público se aproximase a ellos con ideas preconcebidas.

En la introducción del catálogo, cuyo título, al igual que el de la muestra, correspondía al número de habitantes de la ciudad que la albergó, Seattle, L. Lippard se extendió en anécdotas surgidas a raíz de su preparación: el hecho de que muchas piezas no pudieron ser ejecutadas e instaladas en Seattle por falta de dinero; la realización incorrecta de una pieza de C. Andre y otra de B. Flanagan; la no presencia de R. Serra en Seattle para llevar a cabo su trabajo; el carácter inacabado de las obras de S. Le Witt y J. Dibbets, que no se completaron a causa de la imposibilidad de obtener la madera precisa y por las condiciones climáticas adversas, etc.

El resultado de todo ello fue una exposición que a pesar de trabajos relevantes, como el presentado por J. Kosuth, no fue bien recibida por la crítica. Ejemplo de ello lo constituyó el análisis de P. Plagens, el cual apuntó cómo a partir de aquella exposición cualquier forma se podía presentar como arte en virtud de una serie de principios intangibles e invisibles.

La muestra tuvo dos ediciones posteriores a la de Seattle. En enero de 1970, L. Lippard organizó otra muestra similar en Vancouver que tituló 955,000. En ella se presentaron obras de los mismos artistas que participaron en la primera edición, más los trabajos de Christos Dikeakos, Alex Hay y Greg Curnoe. La tercera edición, también de la mano de L. Lippard, fue 2,972,453, (CAYC, Buenos Aires, 1970) en la que participaron, entre otros, Antin, Armajani, Askeveld, Brouwn, Burgin, Calzolari, Celender, Collins, Cook, Gilbert and George, Haber, y Jarden ninguno de ellos presente en las anteriores exposiciones. El catálogo constaba de 43 fichas "4 x 6" impresas por el CAYC, con textos de L. Lippard y Jorge Glusberg.

Conceptual Art and Conceptual Aspects

1970 (10 abril - 25 agosto).

New York Cultural Center, Nueva York.

Organización: Donald Karshan.

Artistas: Art & Language, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Robert Barry, Frederick Barthelme, Iain Baxter, Mel Bochner, Daniel Buren, Donald Burgy, Ian Burn, James Lee Byars, Roger Cutforth, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Huebler, Harold Hurrell, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Christine Kozlov, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Saul Ostrow, Adrian Piper, Mel Ramsden, Ed Ruscha, Society for Theoretical Art & Analyses, Bernat Venet, Lawrence Weiner, Ian Wilson.

Information

1970 (2 julio-20 septiembre).

Museum of Modern Art, Nueva York.

Organización: Kynaston McShine.

Artistas: Vito Acconci, Carl Andre, Siah Armajani, Keith Arnatt, Art & Language, Art & Project, Richard Artschwager, David Askeveld, Terry Atkinson, David Bainbridge, John Baldessari, Michael Baldwin, Barrio, Robert Barry, Frederick Barthelme, Bernard and Hilla Becher, Joseph Beuys, Mel Bochner, Bill Bollinger, George Brecht, Stig Broegger, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Ian Burn, James Lee Byars, Jorge Luis Carballa, Christopher Cook, Roger Cutforth, Carlos D'Alessio, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Gerald Ferguson, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Groupe Frontera, Hamish Fulton, Gilbert & George, Giorno Poetry Systems, Dan Graham, Hans Haacke, Ira Joel Haber, Randy Hardy, Michael Heizer, Hans Hollein, Douglas Huebler, Robert Huot, Peter Hutchinson, Richard Jarden, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol Le Witt, Cury R. Lippard, Richard Long, Walter De Maria, Bruce McLean, Cildo Campos Meireles, Marta Minujin, Robert Morris, N. E. Thing Co Ltd., Bruce Nauman, New York Graphic Workshop, Newspaper, Gruppo OHO, Helio Oiticica, Yoko Ono, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Gulio Paolini, Raphael Urbinas MD III, 1968, Paul Pechter, Giuseppe Penone, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Alejandro Puente, Markus Raetz, Yvonne Rainer, Mel Ramsden, Klaus Rinke, Edward Ruscha, J.M. Sanejouand, Richard Sladden, Robert Smithson, Keith Sonnier, Ettore Sottsass Jr., Erik Thygesen, John van Saun, Guilherme M. Vaz, Bernard Venet, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson.



189. On Kawara, Date Paintings (Pinturas con fecha), 1969.



190. Lawrence Weiner, Many colored objects placed side by side to form a row of many colored objects n° 462, (Muchos objetos coloreados situados frente a una hilera de formas de muchos objetos coloreados), 1979.

En 1970, a pesar de un cierto ambiente adverso por parte de críticos y coleccionistas que todavía no aceptaban de buen grado un arte más dirigido a la mente que al ojo, el New York Cultural Center y el Museum of Modern Art de Nueva York iniciaron una política de apoyo y reconocimiento al arte conceptual.

En la muestra del The New York Cultural Center, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, el organizador, Donald Karshan, presentó una exposición en la que se daba absoluta prioridad a la documentación por encima de cualquier otro tipo de objeto artístico, si bien estuvieron presentes tanto representantes del arte pos-minimalista (Process Art, antiforma) como artistas de la más pura ortodoxia conceptual.

En el *New York Times*, Hilton Kramer comentó el hecho de que el conceptualismo, en su desinterés por generar objetos nuevos, podía correr el riesgo de alimentar las esperanzas de “ciertos artistas que decían tener grandes ideas sobre el arte, pero que eran en realidad incapaces de llevarlas a cabo”. Además, H. Kramer consideraba que con las nuevas obras –documentos que infravaloraban el estadio de percepción visual– los artistas llevaban el arte a un estado de total transparencia, lo que otro crítico, Carter Ratcliff, denominó vacío total, “un vacío que trasciende al objeto, el vacío de la concepción que domina por completo a la percepción”. C. Ratcliff llegó a la conclusión que el “arte como idea” presente en la mayoría de las propuestas de la muestra *Conceptual Art...* no hacía sino abusar de las nociones generales de autorreferenciabilidad e identidad lingüística entre significado y uso, sin añadir nada nuevo al mundo del arte.

Por su parte, Kynaston McShine en la muestra del MOMA, *Information*, presentó las dos tendencias con-

ceptuales básicas del arte norteamericano y europeo: la conceptual lingüístico-matemática y la empírico-medial. En el texto del catálogo, K. McShine planteó que el objetivo común de la mayoría de los artistas presentes en *Information* era el de crear un arte que llegase a un público mucho más amplio que el interesado por el arte contemporáneo de las últimas décadas: “el quehacer de estos jóvenes artistas, serios e intelectuales es pensar conceptos más comprensivos e intelectuales, que los que cabría esperar del producto que nace en el estudio. Empapados por la movilidad y el cambio típicos de su era, les interesa más el intercambio rápido de ideas que el embalsamamiento de la idea de un objeto”. El arte conceptual se presentaba así como un arte liberado de la forma física y de la materia, un arte capaz de llegar a un público más amplio a través de la presentación de la “documentación artística”.

Otras exposiciones de menor envergadura se presentaron entre 1970 y 1972, tanto en Europa como en Estados Unidos: *Art in the Mind* (Oberlin, Ohio), una colectiva de artistas norteamericanos y europeos; *Software* (Nueva York), en la que estuvieron presentes, entre otros, V. Acconci, J. Baldessari, R. Barry, D. Burgy, H. Haacke, D. Huebler, J. Kosuth, A. Kaprow y L. Weiner, e *Idea Structures* (Londres), con la participación de Art & Language, K. Arnatt, V. Burgin, Ed Herring y J. Kosuth. La Documenta 5 de Kassel de 1972, organizada por Harald Szeemann, supuso la confirmación internacional de la corriente conceptual que estuvo representada en una de las 25 secciones en las que se dividió la Documenta: *Idee + Idee/Licht...*

A partir de 1973, los puntos de partida que habían animado las diversas manifestaciones conceptua-



191. *Art & Language, Documenta Index (Index 01) (Documenta Indexe (Indexe 01), 1972.*

les fueron perdiendo fuerza y muchos de los críticos que habían apoyado la poética conceptual empezaron a dudar de la eficacia del nuevo arte para llegar a un amplio público, para eliminar los gestos de goce estético y para evitar los efectos del mercantilismo. Las palabras de L. Lippard en el *post-scriptum* a *Six Years* fueron muy significativas al respecto: “En 1969 parecía que nadie, ni siquiera el público ansioso de novedades, pagaría por una fotocopia que hiciera referencia a un acontecimiento pasado o indirectamente percibido, por

un grupo de fotocopias que documentaran una situación o condición efímera, por un proyecto de trabajo nunca concluido, por palabras habladas, pero no consignadas. Era probable, por tanto, que estos artistas se liberaran de la tiranía del mercado. Tres años después los conceptualistas más importantes están vendiendo sus obras muy caras, tanto aquí [Estados Unidos] como en Europa, y están representados por (y, aún más sorprendente, exponen en) las galerías internacionales de más prestigio. Es evidente, pues, que cualesquiera que fueran las revoluciones menores en la comunicación logradas por la desmaterialización del objeto [...] el arte y los artistas de una sociedad capitalista siguen siendo un lujo...” (Lippard, *Six Years...Postface*, p. 263). Sin embargo, poco antes, Ursula Meyer en su estudio *Conceptual Art* (1972), había apuntado que si bien el arte conceptual había sido asimilado por el mercado, lo había sido, no obstante, bajo el formato de libros, comentarios, fotos y diagramas.

En este debate sobre los límites de lo conceptual intervino Harold Rosenberg en el sentido de que no había motivos para lamentarse por la normalización del arte conceptual, siendo éste un evento predecible, ya que todos los movimientos artísticos americanos desde el Pop Art en adelante, que habían sido en un principio revolucionarios acababan incorporándose a la tradición y eran engullidos por el sistema.

Cronología

1966: *Working Drawings and Other Visible Things on paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Visual Art Gallery, School of Visual Art, Nueva York, diciembre (M. Bochner). **1967:** *Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi*, Lannis Gallery, Nueva York, febrero; *Fifteen People Present Their Favorite Book*, Lannis Gallery, Museum of Normal Art, Nueva York, primavera; *Language to Be Looked at and/or Things to Be Read*, Dwan Gallery, Nueva York, 3-28 junio (V. Dwan); *Opening Exhibition: Normal Art*, Lannis Museum of Normal Art, Nueva York, noviembre (J. Kosuth); *Art in Series*, Finch College, Nueva

York, noviembre. **1968:** *Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner, Bradford Junior College*, Bradford, Mass., 4 febrero-2 marzo; *Language II*, Dwan Gallery, Nueva York, 24 mayo-18 junio (V. Dwan); *Prospect '68*, Staatliche Kunsthalle, Düsseldorf, 20-29 septiembre. **1969:** •• January 5-31, 1969, 44 East 52nd Street, Nueva York, 5-31 enero (S. Siegelau); *March 1-31, 1969*, Nueva York, 1-31 marzo (S. Siegelau); *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren (Square Pegs in Round Holes)*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 marzo-27 abril (W. Beeren, P. Giraldi, H. Szeemann); *When Attitudes Become Forms*, Kunsthalle, Berna, 22 marzo-27 abril (H. Szeemann); *Joseph Kosuth, Robert Morris*, Bradford Junior College, Bradford,

Mass., marzo; 18'6" x 6'9" x 11'2 1/2" x 47' x 11'3/16 x 29'1/2" x 31'9 3/16", San Francisco Art Institute, San Francisco, 11 abril-31 mayo; *Number 7*, Paula Cooper Gallery, Nueva York, 18 mayo-15 junio; *Language III*, Dwan Gallery, Nueva York, 24 mayo-18 junio; *July-August-September 1969*, Nueva York, julio-septiembre (S. Siegelau); •• 557,087, Seattle Art Museum, Seattle, 5 septiembre-5 octubre (L. Lippard); *Prospect '69*, Kunsthalle, Düsseldorf, 30 septiembre-12 octubre; *Art by Telephone*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1 noviembre-14 diciembre (J. van der Marck); *Konzeption / Conception*, Städtisches Museum, Leverkusen, 24 noviembre-23 diciembre (R. Wederer y K. Fischer); *Groups*, School of Visual Arts

Gallery, Nueva York, 3-20 noviembre; *Pläne und Projekte als Kunst*, Kunsthalle, Berna, 8 noviembre-7 diciembre. **1970:** 955,000, Vancouver Art Gallery and Student Union Building Gallery, Vancouver, 13 enero-8 febrero; *18 Paris IV*, 70, 66 rue Mouffetard, París, abril (M. Claura y S. Siegelaub); •• *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, Nueva York, 10 abril-25 agosto (D. Karshan); *Art in the Mind*, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 17 abril-12 mayo (A. Tache Spear); *Conceptual Art*, Protetch-Rivkin Gallery, Washington D.C., abril; *Idea Structures*, Camden Arts Center and Central Library, Swiss Cottage, Londres, 24 junio-19 julio (Ch. Harrison); *Language IV*, Dwan Gallery, Nueva York, 2-25 junio; *Conceptual Art*, *Arte Povera*, *Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, 12 junio-12 julio (G. Celant); •• *Information*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2 julio-20 septiembre (K. McShine); *July-August. Exhibition Book*, Studio International, Londres, julio-agosto; *Software*, Jewish Museum, Nueva York, 16 septiembre-8 noviembre (J. Burnham); *Concept Théorie Art and Language*, Galerie Daniel Templon, París, 3-21 noviembre (C. Millet); 2,972,453, CAYC, Buenos Aires, noviembre (L. Lippard). **1971:** *Sixth Guggenheim International Exhibition*, Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, 12 febrero-15 abril; *Situation Concepts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 15 marzo-10 abril; *Zweite Biennale Nürnberg*, Kuntshalle, Nurenberg, 30 abril-1 agosto; *Arte de Sistemas / Art Systems*, Museo de arte moderno, Buenos Aires, julio-agosto (J. Glusberg); *Arte concettuale*, Galleria Daniel Templon, Milán, octubre; *Prospect '71 / Projection*, Kunsthalle, Düsseldorf, 8-17 noviembre. **1972:** *"Konzept"-Kunst*, Kunstmuseum, Basilea, 18 marzo-23 abril; *Documenta 5*, Kassel, 30 junio-10 octubre (H. Szeemann); *The New Art*, Hayward Gallery, Londres, 17 agosto-24 septiembre (A. Seymour). **1973:** *Bilder- Objekte-Filme-Konzepte*, Städtisches Galerie im Lenbachhaus, Munich, 3 abril-13 mayo. **1974:** *Art as Thought Process*, Serpentine Gallery, Londres, enero; *Idea and Image in Recent Art*,

The Art Institute of Chicago, 25 marzo-5 mayo (A. Rorimer); *Kunst-über Kunst*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 11 abril-26 mayo; *Projekt '74*, Kunsthalle, Colonia, 6 julio-8 septiembre; *Eight Contemporary Artist*, Museum of Modern Art, Nueva York, 9 octubre-5 noviembre. **1975:** *Visual/Verbal*, University Art Gallery, Santa Bárbara (Ph. Plous y S. Cortright). **1983:** *Master Works of Conceptual Art*, Galerie Paul Menz, Colonia. **1988:** *Art Conceptuel I*, CAPC, Burdeos, 7 octubre-27 noviembre (J. L. Froment y M. Bourel). **1989:** *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 22 noviembre-18 febrero (S. Pagé y C. Gintz). **1990:** *Concept-Decoratif, Anti-Formalist Art of the 70s*, Nahan Contemporary, Nueva York (R. C. Morgan); *Art Conceptuel. Formes Conceptuelles*, Galerie 1900-2000, Galerie de Poche, París, 8 octubre-3 noviembre; *Rhetorical Imagen*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 9 diciembre 1990-3 febrero 1991 (M. Kalinovska). **1991:** *Art Minimal, Art Conceptuel, Earthworks. New York les années 60-70*, Galerie Montaigne, París, 10 octubre-14 diciembre. **1992:** *Knowledge: Aspects of Conceptual Art*, University Art Museum, Santa Bárbara (F. Colpitt y Ph. Plous).

Bibliografía

REINHARDT, Ad, "Art as Art", *Art International*, diciembre 1962, vol. VI, n° 10, pp. 36-37.
 FLYNT, Henry, "Conceptual Art", *An Anthology*, Nueva York, La Monte Young & Jackson MacLow, 1963.
 Le WITT, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, verano 1967, vol. V, n° 10, pp. 79-83.
 LIPPARD, Lucy, y CHANDLER, John, "Visible Art and the Invisible World", *Art International*, mayo 1967, vol. XI, n° 5, pp. 27-30.
 BUREN, Daniel, "Faut-il enseigner l'art?", *Galerie des Arts*, octubre 1968, n° 57, p. 13.
 LIPPARD, Lucy y CHANDLER, John, "The Dematerialization of Art", *Art In-*

ternational, febrero 1968, vol. XII, n° 2, pp. 31-36.

KOSUTH, Joseph, "Art after Philosophy", *Studio Internacional*, Parte I, octubre 1969, vol. 178, pp. 134-137; Parte II, noviembre 1969, vol. 178, pp. 160-161; Parte III, diciembre 1969, pp. 212-213.
 Le WITT, Sol, "Sentences on Conceptual Art", 0-9 5, enero 1969, pp. 3-5.
 ROSE, Arthur R., "Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner", *Arts Magazine*, febrero 1969, vol. 43, n° 4, pp. 22-23.
 ATKINSON, Terry, "From an Art & Language Point of View", *Art-Language*, febrero 1970, pp. 25-60.
 BURNHAM, Jack, "Alice's Head: Reflections on Conceptual Art", *Artforum*, febrero 1970, vol. VIII, n° 6, pp. 37-43.
 CELANT, Germano, "Conceptual Art", *Casabella*, abril 1970, pp. 42-49.
 DENIZOT, René, "La limite du concept", *Opus International*, abril 1970, n° 17, pp. 14-16.
 GOLDIN, Amy y KUSHNER, Robert, "Conceptual Art as Opera", *Art News*, abril 1970, vol. 69, n° 4, pp. 40-43.
 KOSUTH, Joseph, "Introductory Note by the American Editor", *Art-Language*, febrero 1970, pp. 1-4.
 MEYER, Ursula y BRUNELLE, Al, *Art-Anti-Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1970.
 MILLET, Catherine, "L'Art Conceptuel comme sémiotique de l'art", *VH 101*, otoño 1970, n° 3, pp. 3-21.
 SHAPIRO, David, "Mr. Processionary at the Conceptacle", *Art News*, septiembre 1970, vol. 69, n° 7, pp. 58-61.
 VINKLERS, Bitite, "Art and Information: Software at the Jewish Museum", *Arts Magazine*, septiembre-octubre 1970, vol. 44, n° 9, pp. 46-49.
 ATKINSON, Terry y BALDWIN, Michael, "Some Post-War American Work and Art-Language: Ideological Responsiveness. De Legibus Naturae", *Studio Internacional*, mayo 1971, vol. 182, pp. 226-232.
 GROH, K. (ed), *If I had a Mind... (Ich stelle mir vor...)*, *Concept Art-Project Art*, Colonia, DuMont, 1971.

- HONNEF, Klaus, *Concept Art*, Colonia, Phaidon, 1971.
- LIPPARD, Lucy, *Changing : Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971.
- HARRISON, Charles, "Art-Language Press", *Studio International*, junio 1972, vol. 183, pp. 234-235.
- KOZLOFF, Max, "The Trouble with Art-as-Idea", *Artforum*, septiembre 1972, vol. XI, n° 1, pp. 33-37.
- MEYER, Ursula (ed.), *Conceptual Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1972.
- MIGLIORINI, Ermanno, *Conceptual Art*, Florencia, Il Fiorini, 1972.
- MILLET, Cathérine, *Textes sur l'art conceptuel*, París, De Templon, 1972.
- BATTCOCK, Gregory (ed.), *Idea Art. A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1973 (*La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977).
- JEFFREY, Ian, "Art Theory and Practice: Art Theory and the Decline of the Art Object", *Studio International*, diciembre 1973, vol. 184, pp. 267-271.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.
- BURNHAM, Jack, *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, Nueva York, Georges Braziller, 1974.
- SMITH, Terry, "Art and Art And Language", *Artforum*, febrero 1974, vol. XII, n° 6, pp. 49-52.
- COMBALÍA, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1975.
- ROSE, Barbara, *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- KOSUTH, Joseph, *Teksten/Textes*, Amberes, Internationaal Cultureel Centrum, 1976.
- PERRONE, Jeff, "'Words': When Art Takes a Rest", *Artforum*, verano 1977, vol. XV, n° 10, pp. 34-37.
- MORGAN, Robert, *The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry* (tesis), Nueva York, New York University, 1978.
- WILSON, Ian, "Conceptual Art", *Artforum*, febrero 1984, vol. XXII, n° 6, pp. 60-61.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- AA.VV., "L'Art et les Mots", *Artstudio*, invierno 1989, n° 15. "Dossier: art conceptuel, l'avant at l'après", *Art Press*, septiembre 1989, n° 139, pp. 30-47.
- MESURE, A. y ELGER, D., *In Other Words: Wort und Schrift in Bildern der Konzeptuellen Kunst*, Stuttgart, Cantz, 1989.
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel, *Arte Conceptual Revisado. Conceptual Art Revised*, Valencia, Universidad Politécnica, 1990.
- BUCHLOH, Benjamin H., "Reply to Joseph Beuys and Seth Siegelaub", *October*, verano 1991, n° 57, pp. 158-161.
- KOSUTH, Joseph, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- SIEGELAUB, Seth, "Replies to Benjamin Buchloh on Conceptual Art", *October*, verano 1991, n° 57, pp. 152-157.
- MOLLET-VIEVILLE, Ghinslain, *Art Minimal & Conceptual*, Ginebra, Skira, 1995.
- ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
- MORGAN, Robert C., *Art into Ideas, Essays on Conceptual Art*, Cambridge, University Press, 1996.

Aunque el arte conceptual español siguió de cerca la evolución del conceptualismo internacional, no pudo evitar un cierto desfase cronológico así como una mayor dosis de impureza, en especial respecto a la tendencia lingüístico-matemática. Dos fueron los focos en los que el arte conceptual tuvo mayor predicamento: el catalán y el madrileño.

De hecho, hablar de arte conceptual entre artistas catalanes que trabajaban a principios de los años setenta es hacerlo del arte de creadores interesados tanto en las prácticas povera, Land Art y Body Art como en la performance, fluxus y happening, y en general en las prácticas relacionadas con un “art feble” (arte débil) que había tenido su punto de arranque en la poética de Joan Brossa. En la eclosión de ese *sui generis* conceptualismo catalán, fueron de gran relevancia una serie de actividades: simposios, encuentros, exposiciones, acciones, etc., la mayor parte de ellas centradas en torno a los planteamientos del arte de acción y participación, así como en la constitución de colectivos, cuya principal pretensión fue la de eliminar el subjetivismo y el individualismo en el campo de la creación artística.

En 1971, con motivo de un homenaje a Joan Miró en el que participaron figuras como A. Tàpies, J. Ponç, A. Ràfols Casamada y J. Guinovart, entre otros, se asistió a una especie de gestación de lo que sería la primera manifestación del arte conceptual catalán: el concurso de arte joven *Mostra d'Art Jove* celebrada en Granollers en el que participaron jóvenes creadores, algunos de ellos formados en la Escola Eina, uno de los focos barceloneses más activos de aproximación a la contemporaneidad: F. García Sevilla, C. Pazos, À. Jové, J. Benito, S. Gubern, J. P. Viladecans, L. Utrilla, F. Abat, J. Teixidor, M. Cunyat, P. Domè-

nech, J. Ponsatí y M. González. En el marco de este atípico concurso en el que por primera vez no había medidas obligatorias para las pinturas y se podían hacer “cosas” allí mismo, se publicó un manifiesto en defensa de las obras efímeras, del arte en la calle y de la participación del espectador en el proceso creativo.

Fue en torno a esta muestra-concurso donde se produjo la eclosión de un nuevo formato de obras: assemblages, ambientes, acciones, etc., que se caracterizaban por su condición de efimeridad y por la utilización de materiales pobres, urbanos, próximos a la estética del desperdicio. Según A. Suárez y M. Vidal: “[...] Granollers fue también el punto de encuentro de los recién llegados con la generación de Jordi Galí, que desde aquel momento mantendrán una línea de confluencia en diversas acciones y muestras sucesivas, y que con la adscripción de buen número de artistas [esta tendencia] adquirirá aspecto de fenómeno colectivo, que pronto será conocido con el nombre de grupo conceptual” (A. Suárez y M. Vidal, “Un somni: la revolució imminent”, en *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1992, pp. 27-28).

En octubre del mismo año se celebró en Ibiza el Congreso Mundial de Diseñadores del IC-SID con acciones del grupo formado por J. Rabascall, A. Miralda y J. Xifré, entre ellas la organización de una comida de colores y la presentación de piezas hinchables y manipulables por el público (una pieza de 42 metros en la cala Sant Miquel) de Ponsatí, y la acción de A. Muntadas titulada *Vacuflex-3*, un tubo de plástico de 150 m de longitud que podía ser manipulado y cambiado de lugar por el público. En 1971 se desarrollaron también acciones conceptuales en la

galería Aquitania de Barcelona promovidas por Frederic Amat, el cual en el mes de noviembre presentó su muestra *Capses per obrir, capsas per tancar*. Entre tales acciones destacaron la proyección de las falsas diapositivas de Ferràn García Sevilla, el antitapiz de Teresa Codina, el “día blanco” que consistió en el lanzamiento de papeles en blanco que la policía confundió con octavillas de contenido político, así como la presentación de acciones en la calle, bajo el lema *Formes al carrer*, acción en la que participaron F. Amat, D. Argimon, M.T. Codina, J. Galí, F. García Sevilla, S. Gubern, À. Jové, R. Llimós, A. Muntadas, C. Pazos, F. Puigcerver, J. Vallés y J. P. Viladecans, artistas todos ellos que, en su fascinación por lo pobre, lo revulsivo y los materiales heterogéneos, luchaban por salir de los márgenes y de los límites de lo convencional y de los espacios cerrados de las galerías comerciales.

En 1972, el mismo año en que se celebraron los Encuentros de Pamplona que supusieron el encuentro entre artistas conceptuales del panorama internacional, como On Kawara, Vito Acconci y Joseph Kosuth y conceptuales españoles: R. Llimós, grupo ZAJ, entre otros, dos instituciones con sede en Barcelona, el Instituto Alemán, dirigido por Hans-Peter Hebel y el Colegio de Arquitectos iniciaron una política de soporte y dinamización del nuevo arte. Esta política se extendió a espacios alternativos de carácter no comercial, como la Sala Tres de la Academia de Bellas Artes de Sabadell y la sala de exposiciones de la Asociación del Personal de la Caixa de Pensions, que bajo la dirección de Lluís Utrilla inició una serie de exposiciones-acciones de artistas conceptuales catalanes, F. García Sevilla, C. Pazos, À. Jové, J. Ponsatí, J. Benito, Ll. Utrilla y F. Torres, cuyos trabajos (documentos, fotografías, vídeos, fotocopias, etc.) denotaban un carácter antiobjectual y lingüístico-tautológico cercano al del grupo Art & Language y al de J. Kosuth.

También en 1972, tras la participación de cuatro artistas conceptuales catalanes: Francesc Abad, Jordi Benito, Robert Llimós y Antoni Muntadas, en la Documenta 5 de Kassel con una obra titu-

lada *Accions*, en una pequeña localidad de la provincia de Barcelona, Vilanova de la Roca, se llevaron a cabo un total de quince intervenciones sobre la transformación de un espacio vacío y cerrado de 1.219 metros cúbicos. Entre ellas, destacaron las próximas al ideario minimalista de F. Abad; las que tomaron el cuerpo como referente, como hizo J. Benito; las de R. Llimós que realizó su “marcha atlética” y las que se basaron en la topografía del lugar, como hizo A. Corazón que investigó en sistemas de localización a partir de una cámara que se grababa a sí misma. Participaron también F. García Sevilla, A. Muntadas, C. Pazos, J. Ponsatí y C. Santos. El encuentro de Vilanova de la Roca dio pie a otros eventos, entre ellos, la *Primera Muestra de Arte Actual. Comunicació Actual*, en L’Hospitalet que planteó la creciente necesidad de incidir en un público más amplio y menos elitista (F. Abad, F. Amat, C. Ameller, M. Cunyat, J. Benito, X. Franquesa, A. Fingerhut, S. Gubern, A. Ribé, F. Torres, Ll. Utrilla y J. P. Viladecans, entre otros).

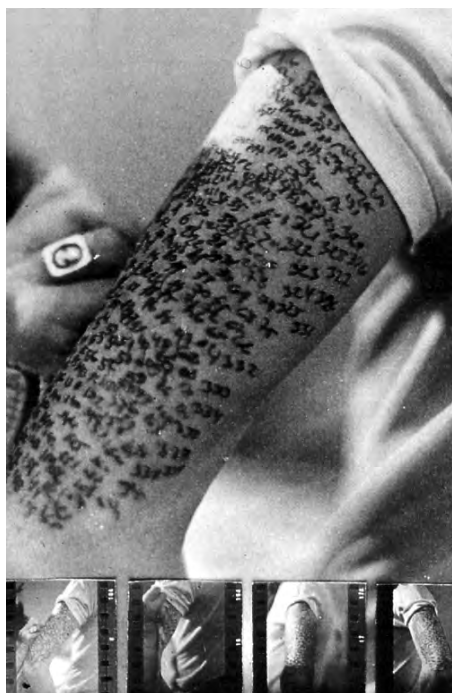
En la consolidación del conceptual catalán y en la clarificación de posturas diferenciales respecto a los modelos externos, así como al informalismo matérico de A. Tàpies, fue decisiva la muestra *Informació d’art concepte*, en el recuperado espacio de la Llotja del Tint de la localidad gerundense de Banyoles, en la que artistas y teóricos: F. Abad, J. Benito, A. Corazón, F. García Sevilla, S. Marchán, A. Muntadas, C. Santos, A. Fingerhut, O. López Pijuan, M. Rovira, J. Sans, C. Pazos, M. Cunyat y Ll. Utrilla, en acciones cercanas al arte de la tierra y del cuerpo y en debates y proyectos teóricos, reivindicaron la especificidad del conceptualismo español y, por ende, del catalán, al margen de la apropiación directa de los modelos internacionales.

La última jornada de las programadas los domingos del mes de marzo, un tenso coloquio polarizado por los defensores de la tendencia lingüístico-tautológica y por los interesados en trascender tautologías y en pasar a la acción para incidir en la conciencia colectiva, dio lugar a la reflexión sobre varios temas y la concreción de di-

versas ideas entre ellas la necesidad de superar la apropiación mimética y el esnobismo para poder asumir un análisis específico del desarrollo del conceptualismo en España; la escisión entre las actividades artísticas y la creatividad humana general como fruto de la división social del trabajo; la inadecuación entre ciertos propósitos conceptuales y las prácticas concretas inmersas en lo tradicional, en el subjetivismo y en los hábitos de los comportamientos artísticos heredados; la denuncia del mercantilismo y del predominio del valor de cambio de los productos artísticos; la necesidad de estudio de las metodologías adecuadas para la creación artística; la superación de la autorreflexión tautológica y la necesidad de una inserción en la praxis social más amplia.

Una primera y contundente respuesta a la muestra de Banyoles fue protagonizada por Antoni Tàpies, el cual en un artículo publicado en *La Vanguardia* (14 marzo 1973) titulado “Arte conceptual aquí”, tras plantear diversos problemas relativos a la práctica artística española contemporánea, no ocultó su malestar ante la nueva situación artística. Tàpies interpretaba la irrupción conceptual como “una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país que se queda en una pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes”. La repuesta al texto de Tàpies, firmado por una treintena de artistas plásticos, músicos y cineastas, no se hizo esperar, aunque no se publicó hasta el mes de noviembre de 1973 en la revista *Nueva Lente*, con el título “Polémica Tàpies /grupo Conceptual Español”.

Durante el mes de marzo de 1973, pero en esta ocasión en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, se anunció con el título *Tra 73* (tra=art al revés) la que, según los organizadores, entre ellos el crítico y profesor Alexandre Cirici, tenía que ser la primera muestra con participación de todos los artistas conceptuales catalanes, pero que, en realidad, abundantes deserciones, lo impidieron. Entre las deserciones, quizá la más significativa fue



192. Obra de Francesc Abad, *Comptar, numerar les pigues d'una part del braç pels assistents* (Contar, numerar los lunares de una parte del brazo por los espectadores), en la exposición Terrassa. Informació d'art 1973, Terrassa, 1 diciembre 1973.

la de los miembros que constituirían el Grup de Treball, cuya autoexclusión respondía, según comenta A. Mercader en su texto “Sobre el Grup de Treball” (cat. *Idees i Actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, p. 68), tanto a criterios de selección, considerada anecdótica, poco racional y analítica, como a la forma en que se había llevado a término el sentido y la significación de la muestra: “Creemos que los planteamientos de *Tra 73* –expusieron los disidentes– no son los que pueden facilitar una lectura o una aclaración sobre lo que puede y debe significar la vanguardia en nuestro país, provocando una confusión que convierte esta manifestación en una acumulación de anécdotas que no dejan hacer al espectador una proximidad racional y analítica del proceso artístico” (Barcelona, 24 de marzo de 1973. Firmado: F. Abad, J. Benito, A. Muntadas,



193. Instalación de Eugènia Balcells, *Supermercat (Supermercado)* presentada en la Sala Vinçon, Barcelona, julio 1976.

M. Rovira, F. Torres, A. Ribé, A. Fingerhut y J. Sans).

La máxima virulencia del conceptualismo catalán culminó en cualquier caso con la presencia catalana en el ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos* llevado a cabo en 1974 primero en Barcelona (Colegio de Arquitectos, febrero-marzo) y posteriormente en Madrid (abril-mayo). En Barcelona, el Colegio de Arquitectos en colaboración con los Institutos Alemán, Británico e Italiano, invitó a cuatro destacados artistas conceptuales del panorama internacional: al alemán Wolf Vostell, uno de los creadores del happening y del fluxus europeo, al artista povera italiano Mario Merz, que finalmente envió a Marisa Merz para mantener un coloquio con los artistas locales, al británico Stuart Brisley, a través del cual –según las crónicas del momento– se podía redescubrir a Francis Bacon y a Timm Ulrichs que utilizaba su cuerpo como objeto artístico.

En el Instituto Alemán de Madrid, los artistas catalanes presentaron una selección de trabajos del período 1971-1973, comenzando por las propuestas más cercanas al conceptual lingüístico-tautológico de F. García Sevilla. Según S. Marchán los trabajos que sin embargo despertaron mayor expectación, aparte de las experiencias táctiles de A. Muntadas y los maquillajes de Ll. Utrilla, fueron los del grupo Abad-Torres,

que en Madrid se presentó integrado, además, por J. Benito, A. Fingerhut, I. Julián, A. Mercader, A. Muntadas, P. Portabella, A. Ribé, F. Sales, C. Santos y D. Selz, grupo que manifestó un mayor grado de compromiso ideológico-crítico, aunque con una velada inadecuación entre las propuestas teóricas y las obras presentes, con las estructuras sociales, culturales y políticas del momento (S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, pp. 284-285).

El año 1975 supuso una consolidación y, a la par, una inflexión en el conceptualismo catalán, que recibió un cierto refrendo institucional gracias al nuevo espacio creado por la Fundación Miró, el llamado Àmbit de Recerca, un espacio que dio cabida a las prácticas artísticas más inquietas, al margen de los condicionamientos del mercado, como fueron la exposición *Art amb nous mitjans 1966-1975* (febrero-marzo 1976), formada de reproducciones fotográficas 30 x 40 cm con la consiguiente documentación, y *Objecte. Primera antologia catalana de l'art i de l'objecte*, (mayo-junio 1976), coordinada por J. Pablo, muestra que a pesar del amplio arco cronológico que abarcó, con objetos realizados de 1951 a 1976, insistió en la presencia del objeto en el ámbito conceptual. J. Pablo escribió un corto texto para el catálogo en el que presentaba el objeto como “uno de los conceptos más adecuados para plantear algunos de los problemas interdisciplinares que últimamente preocupan de una manera especial al arte. Intentar averiguar a través de un ciclo de ponencias y de una muestra las relaciones entre los objetos de uso cotidiano, los artísticos, los etnológicos, los de diseño industrial, los del regalo, los de ciencia-ficción, los mecánicos, los tecnológicos, etc. y sus consideraciones sociológicas, psicoanalíticas o estéticas, por ejemplo, desbordaría las posibilidades y el limitado objetivo que tenemos; sería probablemente un programa más atractivo e incluso necesario[...]. Los actos que se han programado así como la biografía que se facilita, ilustran, aunque parcialmente, la medida de esta amplitud”. También en este afianzamiento del arte conceptual catalán tuvieron un cierto protago-

nismo las galerías privadas, como la sala Vinçon, que en junio de 1974 y en colaboración con el Instituto Italiano y Ediciones Polígrafa, llevó a cabo acciones sobre la imagen, el cosmos y el cuerpo bajo el título *Què fer?*

Esta acción era una conjunción entre teoría y práctica que contó con la presencia de los artistas C. Pazos, O. L. Pijuan, F. García Sevilla, Ll. Utrilla, J. Miralles y J. Pablo. Hasta 1977, la sala Vinçon acogió muestras de À. Jové, P. Nogueira, D. Selz y E. Balcells, así como la celebrada muestra de Carles Pazos, *Voy a hacer de mí una estrella* (1976).

También en la iniciativa privada, destacó la labor de la galería G, inaugurada en septiembre de 1975 con una muestra titulada *Norteamericanos contemporáneos. Obra gráfica*. La galería promovió a un grupo de jóvenes artistas catalanes dedicados a las prácticas alternativas, presentadas en forma de *Actividades*. La galería, con un programa inicial de trabajo encaminado a la consolidación y viabilidad de las nuevas propuestas alternativas y con buenos contactos internacionales (entre otros el de W. Vostell), puso fin a sus actividades por problemas económicos a principios de 1978 tras presentar una muestra de dibujos del pintor Francisco Gimeno (1858-1927). Ello daba a entender quizá que lo conceptual no daba para más, al menos comercialmente.

Este fin fue precedido por la muestra *Pintura I* presentada en el Àmbit de Recerca de la Fundació Miró (noviembre 1976), por la exposición *Per una crítica de la pintura*, en la galería Maeght (abril 1976) y por la aparición del número 0 de la revista *Trama*, que marcó el inicio de la recuperación de las prácticas pictóricas, en sintonía con el movimiento francés *Supports-Surfaces*.

En cualquier caso, de todo este movimiento destacó la actividad del citado Grup de Treball que tuvo una de sus primeras apariciones como tal en la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent (Francia) en su convocatoria de 1973, en el marco de unas jornadas dominadas por las intervenciones teóricas de carácter sociológico que proclamaron la voluntad de una progresiva im-

plicación del grupo en la vida cultural catalana. En este sentido, las manifestaciones públicas del Grup de Treball quedaron polarizadas en dos frentes, el de los debates, las discusiones teóricas y la presentación de ponencias de artes plásticas, pero también de cine, teatro, literatura, que se produjeron a partir del mes de octubre de 1973 en torno al Instituto Alemán de Barcelona, y el de muestras "informativas", como las celebradas en Tarragona (*Tarragona. Informació d'art. 1973*, Llibreria La Rambla), y Terrassa (*Terrassa. Informació d'art. 1973*, Institut Industrial). En *Informació d'art 1973*, que contó con la participación, entre otros, de F. Abad, J. Benito, A. Corazón, A. Fingerhut, I. Julián, A. Mercader, S. Marchán, A. Muntadas, P. Portabella, A. Ribé, F. Sales, C. Santos, D. Selz y F. Torres se realizó un debate auto-crítico, que puso de manifiesto las relaciones artista-obra.

A lo largo del 1974, el Grup de Treball asumió un papel muy activo en los diferentes acontecimientos artísticos y culturales de Barcelona, sobre todo en debates y seminarios, como el celebrado en el Instituto Alemán de Cultura de Barcelona bajo el título *Art i Context*, y en el ciclo de conferencias sobre cine, teatro, plástica, literatura, fotografía, organizado también por el Instituto Alemán de Barcelona y el FAD, *Noves tendències a l'art*, que reunió a 42 participantes que



194. Obra del Grup de Treball en la exposició Terrassa. Informació d'art 1973, Terrassa, diciembre 1973.

presentaron trabajos colectivos más próximos a la vía documental que a la objetual. El Grup de Treball estuvo también presente en exposiciones, entre ellas *Mostra d'Art Realitat* (Colegio de Arquitectos de Barcelona) en la que participaron conceptuales, neofigurativos, abstractos, y *Aidez l'Espagne* (París).

La actividad teórica del Grup de Treball tuvo su principal manifestación en el número 28 de la revista *Questions d'art* (invierno 1974-75). En él, junto a las colaboraciones individuales y colectivas de miembros del grupo, con una antología de textos y actuaciones, se incluyó en la contracubierta un texto a modo de manifiesto firmado por F. Abad, J. Benito, X. Franquesa, I. Julián, A. Mercader, C. H. Mor, A. Muntadas, P. Portabella, A. Ribé, M. Rovira, C. Santos, D. Selz y F. Torres: "El grupo se define, una vez más –en este caso desde la perspectiva que le permiten los rasgos de sus prácticas recientes– como un grupo heterogéneo, de tendencia ideológica, y hace una clara distinción, entre, por una parte, la obra individual de cada uno de sus componentes, así como de su actuación individual en diversos niveles, y por otro lado, la práctica colectiva del grupo (artística, teórica y de incidencia [...])."

Tras su participación activa y polémica en el ciclo *Nuevos Comportamientos artísticos* en Madrid y Barcelona (1974), el Grup de Treball recibió a fines de año la invitación, considerada como un reconocimiento internacional, de participar en la IX Biennial des Jeunes de París (1975). A París el Grup de Treball acudió con uno de sus últimos trabajos titulado *Document. Travail d'information sur la presse illegale des Pays catalans*, un estudio teórico sobre los *mass media* basado en la recopilación, clasificación y ordenación de una serie de materiales, textos, fotocopias, fotografías, mapas, planos, vídeos y películas S8 de contenido político.

La actividad del Grup de Treball concluyó en 1977, en el seno de la exposición de la Fundación Miró, *Avantguarda artística i realisme social a l'Estat Espanyol 1936-1976* que el año anterior (1976) se había presentado en la Bienal de Venecia. En estas muestras el colectivo había exhibido la misma



195. Artículo de Alexandre Cirici, "Objectes pobres/ Objectes conceptuels" publicado en la revista *Serra d'or*, febrero 1972.

obra interdisciplinar presentada en la Biennial des Jeunes de París.

Aunque el núcleo fundamental del conceptualismo español fue el catalán, la onda expansiva del conceptual alcanzó, a principios de los años setenta a ciertos sectores del arte madrileño, los más comprometidos políticamente y los más radicales desde el punto de vista de cuestionamiento del objeto. A diferencia del arte conceptual catalán, centrado más en la dinámica de grupos, el madrileño se gestó en torno a artistas cuyo debate teórico tenía sus raíces en el Equipo 57 y en las investigaciones llevadas a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Eran artistas que se sentían cercanos a lo conceptual, pero también al povera y al minimal, y a las manifestaciones de carácter procesual ligadas al arte de la tierra y al del cuerpo.

Una exposición individual de Nacho Criado en la Sala Amadís (Madrid, 1971) en la que presentó obras minimal y povera, y otra del diseñador gráfico Alberto Corazón en la galería Redor (*Leer la imagen*, Madrid, 1971), en la que imagen pop perdía fuerza ante el compromiso y la crítica político-social –la ejecución de guerrilleros sudamericanos– marcaron hasta cierto punto el inicio de las presencias conceptuales madrileñas.

Nacho Criado fue el creador más activo en este campo, practicando tanto acciones relacio-

nadas con el arte corporal y maquillajes, como *Anatomía del barro* o *Recorrido blanco* (1973), como otras próximas al *Land Art*, de las que fue buen ejemplo *Huella final*. En 1973 organizó también la muestra *Tierra, aire, agua, fuego. Documentos*, (Valencia, Sevilla) en la que participaron los catalanes F. Abad, J. Benito, F. Torres y A. Muntadas, cuyo trabajo abría el camino a nuevos métodos de elaboración: secuencias fotográficas o cinematográficas, páginas dactilografiadas, etc., trabajos que la crítica calificó de procesual, antiobjetual y antiinformalista.

En la muestra celebrada en la galería Buades (1973) Alberto Corazón presentó un material de trabajo estrictamente conceptual: documentos a base de fotocopias, heliocopias y serigrafía numerados y titulados *El trabajo (Documento 7)*, *Percepción/Realidad/Reproducción (Documento 9)*, *Agua/Fuego/Tierra/Aire (Documento 11)*, así como una obra que se convertiría en paradigmática: *Plaza Mayor/Análisis de un espacio* (diapositivas en proyección múltiple y un videotape), obra que posteriormente fue presentada en el ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos* (Madrid, 1974). El catálogo de la muestra de la galería Buades era por sí mismo un documento conceptual: *Lectura/Analogía*.

Alberto Corazón desarrolló una actividad interdisciplinar, tal como el propio artista expuso en el texto “A favor de un arte perfectamente útil” (*Temas de diseño*, nº 5, 1973, pp. 16-18), en la que tomaba el objeto como vehículo de diferentes tipos de representación, reivindicaba nuevos medios, priorizaba el papel de la percepción como base del arte y como forma de conocimiento, cuestionaba el mercado del arte y fomentaba una reflexión sobre la gramática visual y sobre las nuevas metodologías lingüísticas.

Definitivo en este proceso de afianzamiento del conceptualismo madrileño fue el ya mencionado ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos* (1974), coordinado por Simón Marchán, que antes de presentarse en el Instituto Alemán de Madrid lo hizo en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Si bien las actividades programadas

en Barcelona fueron exposiciones, presentaciones de obras, conferencias y debates protagonizados por artistas del panorama internacional, en Madrid, *Nuevos Comportamientos Artísticos* tuvo un carácter menos teórico, incorporando sobre todo trabajos alternativos. De la participación madrileña, artistas plásticos (A. Corazón y N. Criado), fotógrafos (J. M. Gómez), lingüistas (E. Torrego), cineastas (T. Calabuig) y críticos de arte (J. M. Bonet y S. Marchán) destacaron las propuestas de N. Criado, que realizó acciones de expresión corporal y maquillajes, en la línea, al decir de S. Marchán, de un conceptualismo a la vez lingüístico, antitautológico e invertido; las de T. Calabuig, centradas en la presentación de material audiovisual, films y diapositivas de acento realista y crítico con técnicas de la nueva objetividad, y las de A. Corazón, que presentó *Plaza Mayor/Análisis de un espacio*, en la que por medio de heliograbados, vídeos y proyecciones múltiples de diapositivas, abordaba desde aspectos urbanísticos y semióticos hasta los de comunicación no verbal.

“Tras las euforias tecnológicas –se podía leer en el programa del ciclo con motivo de su presentación en Barcelona– y consumistas, en especial el pop y el arte de la imagen popular, de los años sesenta o las consolidaciones recientes del objeto artístico tradicional, asistimos desde hace varios años a la aparición de nuevos comportamientos artísticos, conocidos globalmente como la desmaterialización del arte. No se trata tanto de una tendencia nueva ni de un simple esnobismo como de una actitud común a diversas experiencias desde el happening, el arte de acción, y el Body Art, desde el arte povera y procesual hasta las diferentes modalidades de conceptual, que emergieron en la década anterior e incluso antes, pero no se manifestaron operativas hasta años recientes.

Si en otros países han sido objeto de información, estudio y discusión, en España su aparición más tardía presenta características y factores específicos, que el ciclo tratará e intentará solucionar”.

Las exposiciones

Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980...

1992 (15 enero-1 marzo).

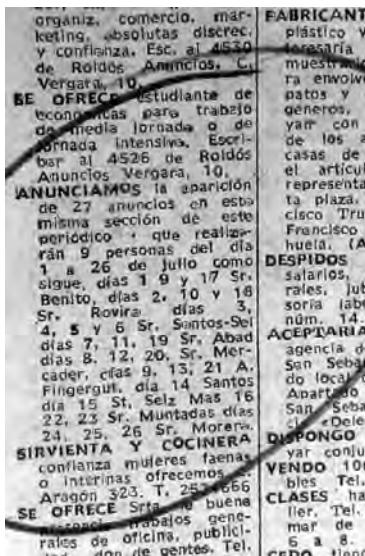
Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Organización: Pilar Parcerisas.

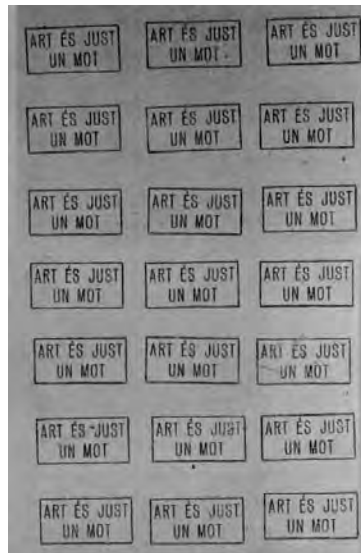
Artistas: Francesc Abad, Eugènia Balcells, Jordi Benito, Jordi Cerdà, Josep Domènech, Eulàlia, Benet Ferrer, Ferràn García Sevilla, Grup de Treball, Sílvia Gubern, Àngel Jové, Antoni Llena, Antoni Miralda, Josefina Miralles, Antoni Muntadas, Pep Noguera, Jordi Pablo, Carles Pazos, Josep Ponsatí, Carles Pujol, Joan Rabascall, Àngels Ribé, Benet Rosell, Carles Santos, Francesc Torres, Jaume Xifra.

La exposición *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, planteada como una revisión histórica del fenómeno del conceptualismo en Cataluña, respondió, según palabras de Pilar Parcerisas, su comisaria, a la necesidad de catalogar y recuperar definitivamente para la historia uno de los momentos más imaginativos del arte catalán, en el que afloró una nueva generación de artistas nacidos después de la Guerra Civil, no involucrados con la burguesía catalana tradicional, y en su mayoría protagonistas de un fenómeno de emigración hacia las grandes capitales del arte, París y Nueva York.

Tras reconocer que en ningún caso el término conceptual podía considerarse en Cataluña con el mismo rigor que en los modelos del norte y que ante todo se aplicaba a aquellas formas de arte no convencionales, dominadas por los medios alternativos, P. Parcerisas apuntaba en el catálogo cómo el conceptual catalán presentó unos rasgos específicos y en todo caso eclécticos, mezcla de povera, happening, fluxus y body: "Lo que se conoce como arte conceptual catalán –comentó P. Parcerisas– se expresó a través de propuestas alternativas al soporte y a los formatos tradicionales de la obra de arte, de manera que incorporó nuevos medios que a partir de estos momentos fueron reconoci-



196. Grup de Treball, Anunciamos, 9 originales de La Vanguardia, 1973.



197. Ferràn García Sevilla, Art és just un mot (Arte es sólo una palabra), 1971.



198. Exposición de Eulàlia, Inventemos también nosotros en la Sala Tres de Sabadell, 1972.



199. Mesa redonda en torno al ciclo *Nuevos Comportamientos Artísticos*, Madrid, 1974.



200. Documentación audio-visual n° 121 presentada en la *Documenta de Kassel*, 1972.

dos como obra de arte, como el lenguaje escrito, el objeto manipulado, las acciones con el propio cuerpo, los subentendidos, los trabajos en la naturaleza y en el paisaje, así como el vídeo, que a partir de estos momentos será considerado como un medio artístico. [...] Contrariamente al arte conceptual del norte, más frío y desmaterializado, las estéticas pobres y conceptuales tuvieron en Cataluña un componente material importante, que se reflejó en el uso del paisaje, de la naturaleza, en el debate natural-artificial, en la reconsideración del objeto, llegando a una diversidad de poéticas materiales de un intenso contenido simbólico”.

En un intento de abarcar las distintas vías generadas dentro del conceptual catalán, su carácter de obra pobre, su dimensión polémica y virulenta, el compromiso histórico y estético, P. Parcerisas escogió una amplia nómina de artistas, desde los pioneros que empezaron a trabajar a mediados de los años sesenta (A. Llena, S. Gubern, À. Jové), hasta todos aquellos que a partir de 1970 se incorporaron a la práctica y al debate conceptual. La selección de las obras, obedeció al criterio de reunir las mejores de aquel momento histórico teniendo en cuenta tanto su valor testimonial como estético, lo cual en ocasiones incluía reconstrucciones en el caso de que las obras no hubieran perdurado.

Respecto a la periodización, estableció tres etapas diferentes: un primer momento, la Pre-cronohistoria (1954-1970) que incluía precedentes y síntomas de la nueva estética, desde la exposición *Machines* en la galería Lleóntart, hasta los textos publicados en la revista *Mosca* por parte de À. Jové, S. Gubern, J. Galí,

A. Porta (Zush) y A. Llena, que anunciaban la nueva estética povera; un segundo momento, el del período que propiamente se podría considerar conceptual (1971-75), que incluía desde la primera *Mostra d'Art Jove* de Granollers, hasta el fin de actividades del Grup de Treball, y un tercer momento, el de la etapa post-conceptual (1976-1980...), etapa marcada por la reclusión de cada artista en el ámbito individual, así como por una cierta oficialización del conceptual por parte de instituciones como la Fundación Miró y, ya en los años ochenta, por un mecenazgo privado protagonizado, sobre todo, por Rafael Tous, gran coleccionista de arte conceptual e impulsor de nuevas prácticas de arte alternativo en el Espai Metrònom creado en 1980.

El catálogo de la muestra se planteó como un instrumento de aproximación a las estéticas pobres y conceptuales en el que los artistas aportaban su testimonio a través de una entrevista y se incluían puntuales textos de críticos, historiadores y de los propios creadores que abordaban diferentes aspectos del conceptualismo catalán.

Cronología

1971: *Primera Mostra Internacional d'Art*, Granollers, junio; *Mostra d'Art Jove*, Granollers, junio; *Congrés Mundial de Dissenyadors de l'ICSID*, Ibiza, octubre; *Formes al carrer*, Galería Aquitania, Barcelona; *Grup Tint*, Llotja del Tint, Banyoles (Girona), 23 octubre-21 noviembre. **1972:** *Encuentros de Pamplona*, Pamplona, 26 junio-3 julio (J. L. Aleixanco y L. de Pablos); *Documenta 5*, Kassel (F. Abad, J. Benito, R. Llimós, A. Muntadas), julio-setiembre; *Exposición de artistas conceptuales*, Sala d'Exposicions de l'Associació del Personal de la Caixa de Pensions, Barcelona, octubre (Ll. Utrilla); *Exposición de artistas conceptuales*, Sala Tres, Sabadell, diciembre; *Primera Muestra de Arte Actual. Comunicación Actual*, L'Hospitalet (Barcelona), 23 diciembre 1972-14 enero 1973. **1973:** *Informació d'art concepte 1973*, Llotja del Tint, Banyoles (Girona), 4 febrero-4 marzo; *Tra 73*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, marzo-abril (A. Cirici); *Tierra, aire, agua y fuego: Documentos*, Colegio de Arquitectos de Valencia / Galería Juana de Aizpuru, Sevilla, mayo-junio; *Exposició homenatge a Marcel Duchamp*, Festival Internacional de Cadaqués, Casino, Cadaqués, agosto; *Tarragona. Informació d'art. 1973. Grup de Treball*, Llibreria La Rambla, Tarragona, noviembre; *Terrassa. Informació d'art 1973. Grup de Treball*, Institut Industrial, Terrassa, 1-15 diciembre; *Signos, espacio, arte. De la poesía concreta al arte conceptual*, Club Pueblo, Madrid. **1974:** *Mostra d'Art Realitat*, Colegio de Arquitectos, Barcelona, enero; *Nuevos Comportamientos Artísticos*, Colegio de Arquitectos, Barcelona; Instituto Alemán, Madrid, febrero-mayo (S. Marchán Fiz); *Cerimonials 1969-1973*, Colegio de Arquitectos, Barcelona, abril (A. Miralda, J. Rabascall, J. Xifra); *Què fer?*, Sala Vinçon, Barcelona, mayo; *Noves Tendències a l'Art*, FAD, Barcelona, mayo; *Entorn del tronc*, Escola Eina, Barcelona, julio; *Muestra de Arte Múltiple*, FAD, Barcelona, octubre. **1975:** *Granollers, vila oberta*, Granollers, abril; *Art d'Ara. Mostres i Col·loquis*, Universidad de Barcelo-

na, 5-31 mayo; *Document. Travail d'information sur la presse illegale des Pays Catalans*, IX Biennal des Jeunes de Paris, setiembre; *Per Matar-ho*, Museo Municipal, Mataró, noviembre. **1976:** *Voy a hacer de mí una estrella*, Carles Pazos, Sala Vinçon, Barcelona; *Video-art*, Instituto Alemán, Barcelona, febrero; *Supermercant. Eugènia Balcells*, Sala Vinçon, Barcelona, julio; *Art amb nous mitjans (1966-1975)*, Àmbit de Recerca, Fundació Joan Miró, Barcelona, febrero-marzo; *Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte*, Àmbit de Recerca, Fundació Joan Miró, Barcelona, mayo-junio (J. Pablo); *Actividades*, Galería G, Barcelona, octubre; *Vanguardia artística y realidad social, España 1936-1976*, Bienal de Venecia, Venecia. **1977:** *VII Festival Internacional de Video*, CAYC, Buenos Aires, Fundació Joan Miró, Barcelona, febrero; *Documenta 6*, Kassel (A. Miralda, A. Muntadas y Zush), junio-setiembre; *Biennal de Venècia. Avantguarda artística i realisme social a l'Estat Espanyol 1936-1976*, Fundació Joan Miró, Barcelona, diciembre; *Seny i rauxa. 11 Artistes catalans*, Centre Georges Pompidou, París, setiembre. **1983:** *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, marzo (S. Marchán). **1984:** *Art Concepte. La dècada dels setanta a Catalunya*, Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, octubre-noviembre (G. Picazo). **1992:** •• *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 15 enero-1 marzo (P. Parcerisas). **1993:** *Fragments. Proposta per una col·lecció d'art actual III. Col·lecció Rafael Tous*, Palau de la Virreina, Barcelona, 8 noviembre 1993-2 enero 1994 (G. Picazo).

Bibliografía

CIRICI, Alexandre, *Ciclo de arte de hoy*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964.
 – “Entorn de l'art conceptual”, *Serra d'Or*, setiembre 1971, n.º 144, pp. 55-58.
 CORAZÓN, Alberto, *Leer la imagen*, Madrid, Redor, 1971.

CORREDOR MATHEOS, José, “Avanguardia catalana”, *D'Ars*, noviembre 1971, n.ºs 56-57, pp. 194-195.
 GARCÍA SEVILLA, Ferràn, *A todos los artistas revolucionarios*, Granollers, I Mostra d'Art Jove de Granollers, 1971.
 GIRALT MIRACLE, Daniel, “Granollers, capital de l'art català”, *Qüestions d'Art*, 1971, n.º 19, pp. 48-51.
 SERRA, Antoni, *Arte pobre*, Palma de Mallorca, Llibreria Tous, 1971.
 AGUILERA CERNI, Vicente, “Nota sobre art conceptual”, *Questions d'Art*, 1972, n.º 21, pp. 7-12.
 CIRICI, Alexandre, “Objectes pobres, objectes conceptuales”, *Serra d'Or*, febrero 1972, n.º 149, pp. 47-50.
 – “Conceptuals a Granollers i a Tolosa”, *Serra d'Or*, mayo 1972, n.º 152, pp. 57-60.
 – “Cap als mitjans alternatius”, *Serra d'Or*, setiembre 1972, n.º 156, pp. 49-51.
 – “Esdeveniment, entornament, participació”, *Serra d'Or*, noviembre 1972, n.º 158, pp. 43-46.
 GARCÍA SEVILLA, Ferràn, *Proposiciones, proyectos, correspondencia*, Barcelona, Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, 1972.
 LARA, Fernando, “Pamplona: Encuentros 72 de Arte”, *Triunfo*, julio 1972, n.º 510, pp. 8-10.
 AGUILERA CERNI, Vicente, “Arte conceptual: situación y condición”, en *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Valencia, Fernando Torres, 1973.
 BONET, Juan Manuel, “Polémica Tàpies/ Grupo conceptual español”, *Nueva Lente*, noviembre 1973, n.º 21, pp. 20-25.
 CORAZÓN, Alberto y otros, *La Plaza Mayor, análisis de una plaza en la ciudad*, Madrid, ed. autor, 1973.
 – *En favor de un arte perfectamente útil*, París, Bienal de París, 1973.
 GARCÍA SEVILLA, Ferràn, *Coordenadas del pensamiento artístico*, Barcelona, Instituto Alemán, 1973.
 – *A través del pensamiento, a través del cuerpo, a través de la naturaleza*, Barcelona, Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, 1973.
 SERRANO, Carlos, “Guía gráfica: Con-

- ceptual Art en España", *Nueva Lente*, marzo 1973, n° 13, pp. 53-70.
- SALES, Enric, "Arte Conceptual" (I), *Mobelart*, mayo 1973, n° 8, pp. 49-51.
- "Arte Conceptual" (II), *Mobelart*, julio-agosto 1973, n° 10, pp. 45-47.
- BERGER, René; CORAZÓN, Alberto y MUNTADAS, Antoni y otros, *Conversaciones en torno al vídeo*, Madrid, Galería Vandrés, 1974.
- BONET, Juan Manuel, "Nuevos comportamientos artísticos: un balance provisional", *Solución*, mayo-junio 1974, n° 2, pp. 19-21.
- CIRICI, Alexandre, "L'avanguardia reflexiona", *Serra d'Or*, febrero 1974, n° 173, pp. 47-50.
- DEMETRIO, Enrique, "L'Espagne à l'heure des nouveaux comportements artistiques", *L'Art Vivant*, junio 1974, n° 50, pp. 9-10.
- GARCÍA SEVILLA, Ferràn, *Aproximación a un estudio de la teoría y la práctica del arte conceptual* (tesis de licenciatura), Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 1974 (inédito).
- "Grup de Treball" (número monográfico), *Qüestions d'Art*, 1974, n° 28.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, A. Corazón, Comunicación, Madrid, 1974 (Madrid, Akal. Arte y Estética, 1986).
- "Un ciclo sobre arte actual: Nuevos Comportamientos Artísticos", *Comunicación XXI*, 1974, n° 18, pp. 24-35.
- MASIDES, Modest, "Nuevos comportamientos artísticos", *Hogares Modernos* (ed. internacional), abril 1974, n° 89, pp. 50-57.
- SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercè, "Postal Art/ Art-Postal", *Serra d'Or*, junio 1974, n° 177, pp. 53-54.
- TMGFD, "Conceptuales versus terminologistas", *Destino*, marzo 1974, n° 1.903, p. 39.
- CIRICI, Alexandre, "El arte conceptual en Cataluña" (I), *Gazeta del Arte*, enero 1975, n° 56, pp. 22-23.
- COMBALÍA, Victoria, "Acerca de los video-tapes", *Estudios Pro-Arte*, octubre-diciembre 1975, n° 4, pp. 69-73.
- *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1975.
- GARCÍA SEVILLA, Ferràn, *Notes per a un estudi materialista de la producció plàstica significant*, Barcelona, Galeria Adrià, 1975.
- CIRICI, Alexandre, "El arte conceptual en Catalunya" (II), *Gazeta del Arte*, enero 1976, n° 57, p. 22-23.
- COMBALÍA, Victoria, "Les avant-gardes en Espagne", *Art Press*, enero-febrero 1976, n° 22, pp. 26-27.
- CHAO, Ramón, "La Vanguardia está fatigada", *Triunfo*, octubre 1977, n° 768, pp. 54-55.
- DOLS RUSIÑOL, Joaquim, "La normalización del conceptualismo en Cataluña", *Artes Plásticas*, marzo-abril 1977, n° 16, pp. 95-96.
- GIRALT MIRACLE, Daniel, "Barcelona, capital del vídeo alternatiu", *Batik*, marzo 1977, n° 32, p. 45.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *El grupo de la galería G de Barcelona y el arte conceptual*, Malpartida (Cáceres), Museo Vostell, 1977.
- SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercè, "Manifestaciones experimentales y marginales", *Guadalimar*, diciembre 1977, n° 27, pp. 43-46.
- TORRES, Francesc, "Notas sobre el arte como comportamiento", *Artes Plásticas*, junio 1977, n° 18, pp. 67-69.
- TRENC-BALLESTER, Eliseu, "París-Nova York 1905-1965 / X Biennal de París", *Estudios Pro-Arte*, julio-septiembre 1977, n° 11, pp. 107-110.
- CIRICI, Alexandre, "Arte de los medios alternativos" *Artes Plásticas*, septiembre 1978, n° 26, pp. 20-24.
- PUIG, Arnau, "Artistas plásticos catalanes de los años setenta", *Artes Plásticas*, septiembre-noviembre 1978, n° 26, pp. 32-35.
- SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercè, "Sugestions olfatives, art sociològic i vídeo", *Serra d'Or*, diciembre 1978, n° 231, pp. 96-98.
- CIRICI, Alexandre, "Plor sobre el crepuscle dels anys setanta", *Serra d'Or*, junio 1979, n° 237, pp. 41-44.
- CIRICI, Alexandre y otros, *El arte de la performance*, Buenos Aires, Asociación Internacional de Críticos de Arte, 1979.
- DU VIGNAL, Philippe, "Performance", *Guadalimar*, octubre 1979, n° 45, pp. 10-17.
- BONET, Eugeni; DOLS RUSIÑOL, Joaquim ; MERCADER, Antoni y MUNTADAS, Antoni, *En torno al vídeo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- UTRILLA, Lluís, *Cròniques de l'era conceptual*, Mataró, Ed. Robrenyo, Sèrie Ara i Avui, 1980.
- GARCÍA SEVILLA, Ferràn, "Selección de textos y escritos del llamado arte conceptual en Cataluña", *D'Art*, mayo 1981, n° 6-7, pp. 53-95.
- JULIÁN, Immaculada, *Les Avantguardes pictòriques a Catalunya al segle XX*, Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 1986.
- CAMPS, Teresa, "Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat performance a Catalunya", *Estudis Escènics*, marzo 1988, n° 29, p. 22.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y Escultura Españolas del Siglo XX (1939-199)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*, XXX-VII, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (ed. actualizada, 1995).

24 En la órbita del arte conceptual: los nuevos medios paraconceptuales

Sin llegar a las excluyentes propuestas de eliminar el objeto a favor del concepto, de la idea e incluso de la palabra, paralelamente al arte conceptual y con posterioridad a él, se sucedieron una serie de experiencias eclécticas que si bien surgieron de las diversas modalidades de arte procesual definieron nuevos medios y soportes, como el envío postal (Mail Art), la fotocopia (Copy Art), el arte comestible (Eat Art), y la combinación texto/foto (Narrative Art).

La manipulación de fotocopias y experimentación en aspectos como la luz, el contraste y el tratamiento de la superficie (Copy Art) llevó a un grupo de artistas procedentes del Pop Art, del arte conceptual y del arte sociológico a interesarse por prácticas que participaban tanto de las del arte convencional como de las de la comunicación. Entre 1980 y 1985 la fotocopidora se convirtió, principalmente en Europa, en un medio generador de imágenes como las copias gigantes que los artistas autoeditaban, teletransmitían e infografiaban. Hacia 1985 en este proceso imbricado cada vez más con el de la informatización, se incluyó la utilización del escáner, el láser, y las imágenes derivadas de la electrografía, la videografía y la infografía. Todo ello se puso de manifiesto en dos importantes exposiciones: *Photocopie* (1980) y *Photocopier n'est pas copier* (1986), ambas celebradas en el Centre Georges Pompidou de París.

El término Mail Art designó inicialmente el envío de mensajes y objetos diversos (cartas, poemas, telegramas, collages) por correo a destinatarios conocidos o desconocidos, con el fin de crear un cortocircuito en el ámbito de las galerías y del mercado del arte. Una de las primeras experiencias de este tipo de arte, que recibió también los nombres de *Correspondance Art*, *Postal Art*,

Envelope Show y *Communications Art*, la protagonizó On Kawara quien envió todos los días desde el año 1968 al 1977 postales y telegramas a personajes implicados directamente con las manifestaciones conceptuales: el comisario de exposiciones Kasper König, el galerista y mecenas Seth Siegelaub, Roger Mazarguil e Yvon Lambert, entre otros. En las postales incluía textos como *I got up at 9.34 A.M.*, y en los telegramas expresiones como *I am not going to commit suicide- don't worry; I am not going to commit suicide- worry- ; I am going to sleep- forget it* (mensaje dirigido, entre otros, a Michel Claura, organizador de la muestra conceptual *18 Paris IV.70*), y *I am still alive*, uno de cuyos destinatarios fue Konrad Fischer. A On Kawara siguieron los franceses Ben Vautier, D. Buren, R. Filliou, J. Charlier, C. Boltanski y los norteamericanos R. Watts, N. J. Paik. El Mail Art generó también la aparición de una serie de revistas: *Art in Opposition*, *Arte postale*, *Etter*, *New Eter* (editada por P. A. Gette), *Libellus* y *Media Nova*.

A partir de 1971 esta actividad dio lugar a dos tipos de exposiciones. Una potenció la vertiente experimental y el acontecimiento postal, como la organizada en el marco de la VII Bienal de París por J.-M. Poinot, el cual, además, publicó un interesante estudio titulado *Mail Art: communication à distance, concept* (París, 1971). El otro tipo de exposiciones fue de carácter documental, con recopilación de gran diversidad de trabajos mail. A este tipo de muestras respondieron las celebradas en Amsterdam (*Stamp Art*, 1976), Mantua (*Mantua Mail*, 1978), Stuttgart (*Artist Report. Mail Art*, 1979) y Barcelona (*Tramesa Postal. Mail Art Exhibition*, 1980).

En *Tramesa Postal. Mail Art Exhibition*, organizada en el espacio Metrònom, se convocó a más de seiscientos artistas españoles y extranjeros uni-

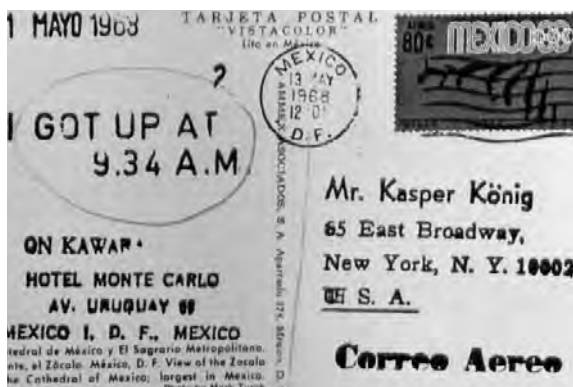
dos no sólo por el hecho de utilizar el soporte postal como medio de expresión artística, sino por el deseo de superar los canales habituales de difusión del arte tradicional, así como por la voluntad de poner en evidencia la crisis de los mismos.

En la muestra barcelonesa, las opciones del Mail Art fueron muy diversas. Algunos de los participantes, partiendo de planteamientos conceptuales, emplearon el correo como medio de comunicación de sus acciones e ideas. Otros establecieron una relación dialéctica entre espacio y tiempo buscando un proceso en cuya manifestación final intervinieran elementos imprevistos y ajenos al artista. Otros, finalmente, buscaron, por el contrario, un fin estético en la manipulación de sobres de cartas, sellos de correos, matasellos, etc. Lo común a todos ellos fue el uso de materiales cotidianos, ajenos a cualquier tipo de sofisticación: fotocopias, tanto en blanco y negro como en color, postales, en algunos casos manipuladas creativamente por el artista, sobres con caligrafías, textos manuscritos y mecanografiados, taponés con gran variedad de diseños, telegramas y todo tipo de objetos relacionados con el correo postal.

Aunque fue Daniel Spoerri, artista relacionado con el Nuevo Realismo, quien con sus acciones en la Eat Art Galerie de Düsseldorf, gale-

ría-restaurant inaugurada en octubre de 1970 acuñó el concepto de Eat Art, es decir del arte de la comida o, mejor aún, del arte comestible, su consolidación se debe a artistas como Antoni Miralda y Dorothee Selz, los cuales en diversas acciones: celebraciones culinarias, fiestas en color y exposiciones, utilizaron la comida tanto como soporte visual (grandes composiciones murales realizadas a partir de alimentos metamorfoseados en su cromatismo y estructura) como objeto comestible. En 1971, A. Miralda y D. Selz expusieron sus paisajes-merengues en la Galerie-Boutique de París, en tanto que el primero de ellos junto con J. Xifra presentó exposiciones y rituales de Eat Art en la Eat Art Galerie de Düsseldorf, en la VII Biennial de París y en el Kürten Fästimel de Colonia.

A partir de 1972, A. Miralda y D. Selz desarrollaron una gran actividad en los Estados Unidos, de la que cabe destacar dos acciones. La *Sangría 228 West B Way* fue llevada a cabo los días 27 y 28 de octubre en el Soho neoyorquino, en dos tiempos. El primero consistió en una velada en el interior de un *loft* a base de instalaciones de arroz y sangría coloreada y perfumada y proyecciones de filmes y diapositivas. El segundo tiempo tuvo lugar en el exterior, delante del *loft*, utilizándose en él restos de arroz esparcidos por el suelo. Por su parte, la acción *Edible Landscape* tuvo lugar el



201. On Kawara, Cartas postales dirigidas desde México a Kasper König, abril 1968.



202. Daniel Spoerri, Tableau-Piège (Cuadro-trampa), 1971.

203. Antoni Miralda y Dorothee Selz, *Rituel en quatre couleurs (Ritual en cuatro colores)*, Colonia, 30 mayo 1971; *Parc Floral de Vincennes, VII Biennial de París y CNAC, París, 2 octubre 1971*.

204. Antoni Miralda, *Mona a Barcelona*, galería Joan Prats, Barcelona, abril 1980.



7 de diciembre, en el Museum of Contemporary Crafts de Nueva York. Su finalidad fue la de fabricar una especie de pastel-belén-paisaje navideño con diversos productos alimenticios (chocolate para la base, prado de tallarines cocidos, valla de pan), en el interior del cual se presentaba un disco de queso *brie* iluminado por dentro y rodeado de huevos duros coloreados en rojo. La presentación y posterior degustación del paisaje comestible se realizó, ante la presencia de 200 invitados, como clausura de la muestra *Diseño de mesa* organizada por el Museum of Contemporary Crafts de Nueva York.

Dos años después de tales experiencias, el 12 de mayo de 1974, A. Miralda clausuró el *Festival International de la 9th Avenue* de Nueva York, con la acción *Movable Feast*. Consistió en el recorrido por la Novena Avenida de una carroza financiada por las firmas comerciales de la zona, con tres pisos de alimentos coloreados y paneles de arroz representando las banderas de los países de los residentes en la calle neoyorquina. Al final del recorrido, grupos de jóvenes distribuyeron rebanadas de pan de colores entre los asistentes a la cabalgata. Con todo y con eso, quizá la acción-exposición más espectacular del artista Antoni Mi-

ralda en Estados Unidos fue *Breadline*, llevada a cabo en el año 1977 en el Contemporary Arts Museum de Houston (Texas). En la jornada inaugural dispuso en la sala de exposiciones un larga ristra de trozos de pan amenizada por las danzas del grupo folclórico de las Rangerettes, grupo que además, a modo de performance, alzó un muro de panes de colores de 60 metros de longitud que dividía en dos el espacio romboide de la sala de exposiciones. La ristra –según Miralda, una auténtica varita mágica de Merlín– iba aumentando día a día con nuevas rebanadas de pan fresco hasta curvarse y juntarse sus extremos con estrellas piramidales de azúcar en polvo, en las que dos señales de neón parpadeaban insistentemente en azul la palabra SUGAR (azúcar) y en rojo SALT (sal).

En Barcelona, A. Miralda concibió y presentó también impactantes acciones-exposiciones de Eat Art. El 23 de octubre de 1976, en el Hotel Oriente de las Ramblas presentó *Merengue Hotel Oriente*, una grandiosa capilla-pastel o cúpula de forma fálica –seis metros de altura y treinta metros cúbicos de merengue teñido de azul, rosa y malva– que celebró la aparición del primer número de la revista erótico-política YES. La strip-

tease Christa Leem recorrió el pastel de arriba a abajo, revolcando provocativamente su cuerpo desnudo en el merengue del templo miraldiano, acción que recibió duras críticas por parte de algunas entidades y grupos ciudadanos, entre ellos las agrupaciones feministas.

En una de las últimas acciones encuadrables en el concepto de Eat Art, *Mona a Barcelona*, celebrada en esta ciudad en 1980, A. Miralda partió de la significación popular, folclórica e incluso religiosa de la “mona” (especie de pastel que en Cataluña es habitual que los padrinos regalen a sus ahijados en la Pascua de Ramos) y la presentó como símbolo de la fecundidad. Para ello transformó el espacio de la galería Joan Prats en una mona monumental que representaba en relieve la ciudad de Barcelona surcada de típicos edificios fabricados a base de chocolate, así como grandes huevos de Pascua y plumas de colores, todo ello realizado en colaboración con veintitún pasteleros de la ciudad. La experiencia dio pie a la publicación del texto *Mona a Barcelona*,

con textos de Llorenç Torrado y del propio Miralda.

Aunque la utilización de la palabra y del lenguaje escrito como medios artísticos y a la vez estéticos, es decir, el proceso por el que el texto se convierte en figura y se consolida como material plástico, se produjo ya en el ámbito del arte conceptual, como movimiento artístico internacional y bajo el nombre de Narrative Art se consolidó en dos muestras: *Story*, realizada en la John Gibson Gallery de Nueva York en 1973 y *Narrative Art* presentada en el Palais des Beaux Arts de Bruselas también en 1973.

Story agrupó el trabajo de los norteamericanos David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson, William Wegman y Roger Welch con los del inglés David Tremlett, el del holandés Ger Van Elk y el del francés Jean Le Gac. Dichos artistas, que en todo momento contaron con el soporte crítico de James Collins, se valieron de fotografías y dibujos que integraban de manera no continua en distintos textos na-



205. Cartel de la exposición de Richard Lindner en la Eat-Art Gallery de Düsseldorf, 1970.

206. John Baldessari, *Two Stories (Dos historias)*, 1987.

rativos, para ilustrar acciones mentales derivadas de la vida cotidiana, del entorno inmediato, de la vida afectiva, así como de los recuerdos autobiográficos de los propios artistas.

Esta combinación texto/foto se puso asimismo de manifiesto en *Narrative Art*, exposición en la que se presentaron los trabajos de: D. Askevold, D. Bay, B. Beckley, R. Cumming, P. Hutchinson, J. Le Gac, y R. Welch, y que tuvo continuidad en sendas exposiciones celebradas en el Cannaviello Studio d'Arte de Roma en 1974 y 1975: *Narrative Art I* y *Narrative Art II*, las cuales incorporaron respectivamente en sus catálogos

textos críticos, entre otros, de F. Menna, R. Barilli, J. Collins y M. Jochimsen. En otras exposiciones (*The Labyrinths of Narrative Art*, Groningen, 1979), se introdujeron nuevos conceptos, como las pinturas narrativas (*narrative painting*) de J. Baldessari, pinturas que incluían textos (fórmulas reproducidas en los libros de arte) y las fotografías reproducidas en tela blanca de C. Boltanski, F. Vaccari, J. Gerz y P. Armand Gette, los cuales se valían de la relación recíproca entre fotografía y texto para hacer emerger un proceso psicológico y convertir el objeto artístico en receptáculo de las manifestaciones del inconsciente.

Cronología

1971: *Spoerri*, 1961-1971, Stedelijk Museum, Amsterdam. **1972:** *Eat the Colors*. Antoni Miralda y Dorothee Selz, Galeria Arman's, Nueva York. **1973:** *Story*, John Gibson Gallery, Nueva York. **1974:** *Narrative Art: Work by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean le Gac, Roger Welch*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, 26 septiembre-6 noviembre (J. Gibson); *Kunst bleibt Kunst-Projekt 74: Aspekte Internationale-Kunst am Anfang der 70er Jahre*, Wallraf-Richartz Museum, Kunsthalle, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 6 julio-8 septiembre (E. Weiss y W. Herzogenrath); *Narrative Art I*, Cannaviello Studio d'Arte, Roma. **1975:** *Narrative Art II*, Cannaviello Studio d'Arte, Roma. **1978:** *Mantua Mail 78*, Casa del Mantegna, Mantua; *Sucre d'art*, Musée des Arts Décoratifs, París (P. Restany). **1979:** *Artist Report. Mail Art*, Künstlerhaus, Stuttgart (A. Schmidt); *The Labyrinths of Narrative Art*, Groningen Museum, Groningen (Antje von Graevenitz). **1980:** *Tramesa Postal, Mail Art Exhibition*, Metrònom, Barcelona, octubre-noviembre (G. Picazo y R. Tous); *Photocopie*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París. **1981:** *Arts + Machina I. Infographismes. Photographismes. Reprographismes. La creation ar-*

tistique et les nouvelles technologies, Maison de la Culture. Institut franco-américain, Rennes. **1986:** *Photocopier n'est pas copier*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París. **1990:** *Arte postal*, Facultad de Bellas Artes, Cuenca, mayo 1990 (M. Rubio).

Bibliografía

CIRICI PELLICER, Alexandre, "El sopar de colors de Miralda-Selz", *Serra d'Or*, junio 1970, n° 129, p. 68.
 – "El dia blanc, de Verderonne", *Serra d'Or*, julio 1970, n° 130, pp. 72-73.
 – "Festa en blanc dels catalans de París", *Serra d'Or*, agosto 1970, n° 131, p. 53.
 POISSANT, Jean-Marc, *Mail Art: communication à distance, concept*, París, Editions Cedic, 1971.
 ALBRIGHT, Thomas, "New Art School: Correspondence", *Rolling Stone*, 13 abril 1972, n° 106, p. 20.
 BENTHALL, Jonathan, *Science and Technology in Art Today*, Londres, Thames and Hudson, 1972.
 KUTTNER, Peter, "Coloured food", *Studio International*, abril 1972, vol. 181, p. 166.
 BOUYÈRE, Claude, "Miralda. Le banquet et la bataille", *Opus International*, noviembre 1973, n° 47, pp. 50-53.

COLLINS, James, "Story... John Gibson Gallery", *Artforum*, septiembre 1973, vol. XII, n° 1, pp. 83-87.
 KOZLOFF, Max, "Junk Mail: an Affluent Art Movement", *Art Journal*, otoño 1973, vol. 33, n° 1, p. 6.
 PINCUS-WITTEN, Robert, "Theater of the Conceptual: Autobiography and Myth", *Artforum*, octubre 1973, vol. 12, n° 2, pp. 40-46.
 THOMAS, Daniel, "Sculpture Fit to Eat", *The Sidney Morning Herald*, 20 septiembre 1973.
 TROUCHE, A. y GLOAGUEN, Hervé, *L'art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperrealisme*, París, André Balland, 1973.
 ZACK, David, "An Authentic and Historical Discourse on the Phenomenon of Mail Art", *Art in America*, enero-febrero 1973, vol. 61, n° 1, pp. 46-53.
 COLLINS, James, "Narrative 2", *Artforum*, septiembre 1974, vol. 13, n° 1, pp. 75-76.
 DOUGLAS, Mary, "Food as an Art-form", *Studio International*, septiembre 1974, vol. 188, pp. 83-88.
 FISCHER, Hervé, *Art et communication marginale*, París, Balland, 1974.
 RESTANY, Pierre, "Situazione colore", *Domus*, septiembre 1976, n° 562, pp. 46-47.
 MOLES, Abraham, *L'art de l'espace, les ac-*

- tes comme système esthétique. Théorie des actes*, Casterman, París, 1977.
- POPPER, Frank, *Art/Anti-Art, Ville in la n'est pas un lieu*, París, Union Générale, col. 10/18, 1977.
- CIRICI PELLICER, Alexandre, "El arte de los medios alternativos", *Artes Plásticas*, septiembre-noviembre 1978, n° 26, pp. 20-24.
- FIRPO, Patrick; ALEXANDER, Lester y KATAYANAGI, Claudia, *Copy Art, the First Complete Guide to the Copy Machine*, Nueva York, Richard Marek, 1978.
- KAWARA, On, *I Am Still Alive*, Berlín, René Bloch, 1978.
- SKINNER, Margaret, "A Feast for Senses", *Pol Magazine*, Sidney, julio-agosto 1978, pp. 83-87.
- CHICAGO, Judy, *The Dinner Party Needlework: Embroidering our Heritage*, Garden City, Nueva York, Anchor Books y Doubleday, 1980.
- POPPER, Frank, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, París, Klincksieck, 1980 (*Arte, acción y participación*, Madrid, Akal. Arte y Estética, 1989).
- VAN BARNEVELD, Aart, *Six Mail Art Projects*, Amsterdam, Stempelpaaks, 1980.
- BELL, Doris L., *Contemporary Art Trends 1960-1980; A Guide to Sources*, Metuchen, Nueva Jersey, Scarecrow Press, 1981.
- BELLINI, Mario (ed.), *Eating by design*, Milán, Electa, 1981.
- RIGAL, Christian, *L'artiste et la photocopie*, París, Trans/form, 1981.
- LLOYD, Ginny, "The Mail Art Community in Europe: a First Hand View", *Umbrella*, enero 1982, vol. 5, n° 1, pp. 1-5.
- RESTANY, Pierre, *Miralda, une vie d'artiste*, Barcelona, Àmbit, 1982.
- CRANE, Michael y STOFFL, Mary (eds.), *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, San Francisco, Contemporary Art Press, 1984.
- ALCALÁ, José Ramón y CANALES, Fernando, *Copy Art: la fotocopia como soporte expresivo*, Alicante, Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual, 1986.
- WELCH, Chuck, *Networking Currents: Contemporary Mail Art Subjects and Issues*, Boston, Sandbar Willow Press, 1986.
- FRICKER, Hans Ruedi, *Mail Art is not Fine Art, It's the Artist who is Fine*, Cremlingen, Alemania, Designbuch Verlag, 1987.
- ALCALÁ, José Ramón y CANALES, Fernando, *Los seminarios de electrografía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- HELD, John, *A World Bibliography of Mail Art*, Dallas, Dallas Public Library, 1989.
- LOVEJOY, Margot, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor, Michigan, 1989.
- URBONS, Klaus, *Copy Art*, Colonia, DuMont, 1991.
- KAMPERELIC, Dobrica, *Art as Communication*, Belgrado, Open World, 1992.
- SOUSA, Pere (ed.), *Exposición de Arte Postal. Mail Art Exhibition*, Barcelona, Sabater Ed., 1993.

25 Joseph Beuys y la escena artística de Düsseldorf

Düsseldorf se convirtió en uno de los principales focos de la vanguardia artística internacional a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. Junto a la esporádica presencia de artistas pertenecientes al movimiento del Nuevo Realismo francés, como Yves Klein que en mayo de 1957 inauguró con una muestra de sus obras recientes la galería Alfred Schmela, en este proceso de internacionalización de la ciudad adquirió gran relevancia el grupo Zero, fundado por Heinz Mack y Otto Piene, quienes en 1957 y 1958 organizaron exposiciones de artistas abstractos y entre 1958 y 1961 editaron tres números de la revista *Zero*.

En enero de 1959, Jean Tinguely presentó su *Concierto nº 2* en la galería Alfred Schmela, concierto acompañado, durante el vernissage, con la lectura simultánea de textos por parte de Daniel Spoerri y Klaus Bremer y por un discurso de Y. Klein sobre la colaboración entre artistas y creadores. Unos meses después el propio J. Tinguely sobrevoló Düsseldorf en avión lanzando tracts-manifiestos, *Für Statik*.

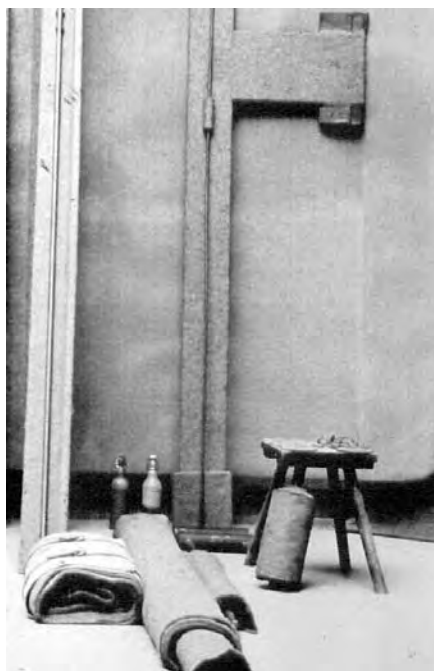


207. George Maciunas, performance "in memoriam" de Adriano Olivetti, Festum Fluxorum Fluxus, Kunstakademie, Düsseldorf, 2-3 febrero 1963.

Los conciertos de Nam June Paik, como su *Hommage a John Cage* que tuvo lugar en la galería 22 en noviembre de 1959, así como los conciertos neodadá en los que participaron artistas y compositores norteamericanos y europeos, como George Brecht, John Cage, Dick Higgins, La Monte Young, George Maciunas, Nam June Paik y Wolf Vostell propiciaron la introducción de fluxus en la escena de Düsseldorf gracias sobre todo al interés que mostró en ello Joseph Beuys, el cual invitó a los creadores norteamericanos del fluxus, G. Maciunas y N. J. Paik a realizar un concierto en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie) los días 2 y 3 de febrero de 1963 bajo el título de *Festum Fluxorum Fluxus. Musik and Antimusik*, en el que J. Beuys participó con una nueva forma plástica de acción, la *Sinfonía siberiana. Primer movimiento*.

En aquel mismo año, dos discípulos de J. Beuys procedentes de la República Democrática Alemana, Sigmar Polke y Gerhard Richter, organizaron una exposición de "carácter exclusivamente demostrativo" de movimientos y tendencias contemporáneos, como el Pop Art, la Junk Culture, el realismo imperialista, el concretismo, el naturalismo y el llamado German Pop y ellos mismos, el 11 de octubre, llevaron a cabo en el almacén de muebles Berges la acción *Demostración para el Realismo Capitalista* que consistió en su autoexposición sobre pedestales en medio de un mobiliario pequeño burgués.

El happening también estuvo presente en aquellos años en la escena artística de Düsseldorf. En 1963, Robert Filliou y Emmett Williams llevaron a cabo en diversas "toilettes" públicas de la ciudad el *Double Happening*, que fue filmado por Gerry Schum. Un año después J. Beuys, junto con Bazon, Brock, Schmit y Vostell, reali-



208. Joseph Beuys, *Wie Man Dem Toten Hasen die Bilder Erklärt*, (Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta), galería Schmela, Düsseldorf, 26 noviembre 1965

209. Cruz de fieltro utilizada como Elemento 1 y otros objetos pertenecientes al Elemento 2 de la acción *Manresa*, tal como se conservan en el Block Beuys del Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

zó una acción-happening, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet* ("El silencio de Duchamp se sobrevalora"), que fue transmitida en directo por un canal de televisión. En esta acción, J. Beuys cuestionó el anticoncepto de arte de M. Duchamp, y replanteó la actitud anti-arte de éste.

A partir de 1965, J. Beuys se convirtió en el centro de buena parte de las acciones artísticas vanguardistas de Düsseldorf. En aquel año, en la galería Alfred Schmela concibió su *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* ("Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta") como un nuevo modelo de acción interiorizada ("conversación con la liebre") y opuesta a los conciertos fluxus caracterizados por su dinamismo colectivo. Durante tres horas, en un espacio vacío de todo,

menos de sus materiales favoritos –fieltro, grasa y alambre–, con la cabeza recubierta de miel y de polvo de oro, sentado sobre un taburete, el artista cogió afectuosamente una liebre muerta en sus brazos en tanto que le explicaba el sentido del arte.

En el marco de los actos de homenaje a Alfred Schmela celebrados en 1966, año del cierre de su galería, J. Beuys, junto con el escultor Björn Nörsgaard y el compositor Henning Christiansen, presentó la acción musical continua *Manresa*, inspirada en las experiencias místicas de san Ignacio de Loyola. *Manresa* se convirtió en símbolo de la ampliación del conocimiento y, al mismo tiempo, en una acción "terapéutica" que partía del hecho de concebir el arte como vía de salvación y como

elemento redentor del hombre moderno. *Manresa* transgredió la noción tradicional del arte, defendiendo un “concepto de arte ampliado” que reivindicaba el derecho de todos a ser artistas y a elaborar una “obra de arte total”.

Los presupuestos de *Manresa* sirvieron a J. Beuys para fundar, en 1967, el *Deutsche Studentenpartei*, el Partido Alemán de Estudiantes, un “meta-partido” que debía de convertirse en lugar de encuentro y reflexión sobre las estructuras sociopolíticas y sobre el concepto de arte ampliado. También el 30 de noviembre de 1967, durante la matrícula de alumnos en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf, institución de la que Beuys era profesor desde 1961, organizó el *Happening ÖÖ-Programm* (“Programa gg”) el primero de su autor apoyado en la plasticidad del lenguaje: con un hacha en la mano, J. Beuys inauguró el acontecimiento ladrando y silbando durante diez minutos.

La actividad provocadora de J. Beuys continuó de manera casi ininterrumpida hasta finales de 1968, momento en que nueve profesores de la Escuela de Bellas Artes firmaron una circular en contra suya en la que le acusaban de perturbar peligrosamente el orden interno y externo de la Escuela. Tal actividad se generó principalmente en torno a la sala LIDL promovida por J. Beuys, en la que, entre otras acciones, tuvieron lugar la convocatoria de una Semana de Arte (del 14 al 18 de mayo), el happening de J. Immerdorff *Den Eisbären mal reinhalten* (“Mantengamos limpio el oso polar”), una serie de conciertos en los que participaron N. J. Paik y Charlotte Moorman y la fundación de la Escuela LIDL.

En el año 1969, las relaciones entre J. Beuys y la Escuela de Bellas Artes resultaron muy conflictivas, agravándose con la presentación en el propio centro del Congreso Internacional de la

Escuela LIDL, lo cual tuvo como respuesta el desalojo del centro a requerimiento de su director, Eduard Trier. Ello obligó a continuar el congreso en un espacio-tienda situado frente a la Escuela, espacio en el que tuvieron lugar la acción-espectáculo *Airplane* de James Lee Byars y la *Sacré du Printemps* de Henning Christiansen, Björn Nörsgaard y Lene Adler Petersen.

La persistencia en la voluntad de crear una escuela alternativa y de llevar a cabo en la propia Escuela enseñanzas y métodos alternativos, como el aceptar en sus clases a los alumnos suspendidos en el examen de ingreso al centro, así como el hecho reiterado de impulsar acciones-espectáculo reivindicativas como *Überwindet endlich die Parteiendiktatur* (“Superad, por fin, la dictadura de los partidos”) en el que J. Beuys y sus alumnos tomaron en 1971 el bosque de Grafenberg en contra de la ampliación del Rochus-Club (“si alguien intenta talar algún día estos árboles, nosotros nos sentaremos en las cimas”), llevaron a que el ministro alemán de Educación, después de que J. Beuys encabezase la ocupación de la Secretaría de la Escuela de Bellas Artes en señal de protesta contra la implantación del “*numerus clausus*”, apartase definitivamente al artista de su labor docente.

La Düsseldorf de J. Beuys que, aproximadamente abarca la década 1962-1972, se convirtió, como se ha dicho, junto con Colonia y Frankfurt, en uno de los ejes de referencia del arte internacional, un arte que en el caso de Düsseldorf invadió la vida cotidiana de la ciudad con manifestaciones no comerciales de carácter anual como *Prospect*, abierta en 1967 como contrapunto a las ferias de arte en uso, y con experiencias como las de la Video Art Gallery de Gerry Schum y las de arte comestible de D. Spoerri en la Eat Art Gallery.

Las exposiciones

5 x 30. Düsseldorfer Szene

1979.

Kunstverein Rhénanie und Westphalie, Düsseldorf.

Düsseldorf, capital de la Renania del Norte y de Westfalia, para celebrar los 150 años de actividad de la Kunstverein organizó en 1979 una magna exposición cuyo propósito fue la revisión histórica de la vida cultural de la ciudad a lo largo de esos años, y particularmente la del período 1949-1979, los años de la llamada “escena artística de Düsseldorf”. Efectivamente, en los últimos treinta años, la ciudad había desarrollado una intensa actividad tanto colectiva, de la que eran buena muestra el grupo 53 y el grupo Zero, como individual, ejemplificada ésta en la figura de J. Beuys.

En 1969, el crítico Jean Christophe Ammann había acuñado el término *Düsseldorfer Szene* (“escena de Düsseldorf”) para presentar una exposición al respecto en el museo de Lucerna. En ésta, J. C. Ammann consideraba la RFA como el lugar de “más alta concentración del nuevo arte progresista, con J. Beuys y sus alumnos al frente”, los cuales conformaban un círculo artístico que oponía al pensamiento tradicional vertical “el pensamiento moderno lateral, comparable a un campo en el que se retiene el mayor número posible de ideas claves”. Para J. C. Ammann, Düsseldorf no era únicamente un centro artístico notable, sino un campo de pensamiento y de experimentación artística. Este campo presentaba una amalgama cromática estructurada en torno a ciertos centros de arte: las instituciones (Kunstsverein, Kunsthalle y Kunstmuseum), las escuelas de arte (Escuela Nacional de Bellas Artes), las galerías (Fischer, Schmela, Maier-Hahn, Kohnen, Keppel), los bares (Uel, Ohme Jupp) y los talleres colectivos (Greifweig, Grafenberger Allee). Tal como afirmaba J. C. Ammann en el catálogo de la muestra de Lucerna, la “escena” cabía entenderla como un fenómeno de comunicación, un cuadro social, una corriente cálida cargada de emoción y sensibilidad en una so-

ciudad de aires fríos, que permitía sobrevivir e informar sobre los acontecimientos en curso.

La exposición *5 x 30*, en lo que al período que nos interesa se refiere, en parte ya definido por J. C. Ammann en su “escena”, se dividió en cinco “núcleos de condensación”. El primero de ellos correspondía a la década de los años cincuenta y más en concreto al primer grupo coherente de vanguardia, el grupo 53. Si bien compartió ciertos aspectos con el informalismo francés de Wols y Fautrier, el grupo 53 supuso un planteamiento propio en el campo de lo informal, cuyas principales manifestaciones fueron las pinturas negras de Gerhard Hoehme (“Lo negro nos hace... El negro es la suma de todos los colores... Lo negro nos permite penetrar en lo desconocido y lo místico) y las esculturas espacio-temporales de Norbert



210. Überwindet Endlich die Parteiendiktatur (Superad, por fin, la dictadura de los partidos), Bosque de Grafenberg, Düsseldorf, 14 diciembre 1971.

211. Esculturas y objetos de J. Beuys en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

Kricke. Entre las actividades surgidas en torno al grupo destacó la fundación, a principios de 1957, de la galería 22 en el número 22 de la Kaiserstrasse, que pronto se convirtió en uno de los principales foros de expresión de la música experimental (Paik, Cage, Kagel y Tudor) y de las acciones fluxus.

El segundo “núcleo de condensación” de 5 x 30 estuvo dedicado a las actividades desarrolladas por la galería Alfred Schmela, desde su inauguración en mayo de 1957 con una muestra de Yves Klein, hasta diciembre de 1966, año de su cierre, en el que se presentaron siete acciones protagonizadas por Pione, Polke, Lueg, Latham, Ritcher, Mack y J. Beuys, el cual, junto con B. Nörgaard y H. Christiansen, presentó la ya comentada acción *Manresa*.

El tercer “núcleo” recreó, a través de una exhaustiva documentación, las actividades del grupo Zero, tanto sus exposiciones-fiesta nocturnas (*Monocromía, Vibración*), claros antecedentes de los happenings, dominadas por la luz y llevadas a cabo en las calles del casco viejo de Düsseldorf con materiales tan diversos como planchas de metal, bajorrelieves, bolas de jabón, fuegos de artificio y proyectores de luz, como algunas de sus aportaciones aisladas: los cuadros de fuego de Otto Pione, las dinamos eléctricas y los bajorrelieves de Mack, las estructuras con clavos de Uecker, es decir, todas aquellas manifestaciones que hicieron del grupo Zero, según palabras de Uecker, “un campo abierto a las posibilidades más variadas y quizá también una protesta pacífica pero a la vez muy virulenta contra el expresionismo y contra una sociedad dispuesta a aceptar el expresionismo”.

La muestra dedicó el cuarto “núcleo de condensación” a las experiencias fluxus vinculadas a la figura de J. Beuys y un último “núcleo” a las conflictivas relaciones de J. Beuys con la Escuela de Bellas Artes, basadas en el principio de que “el catedrático-profesor no tiene otra función que la que tiene el hilo que se sumerge en una solución de azúcar, que le provoca la cristalización en su entorno y lo convierte en azúcar candi. El catedrático no es más que un estudiante, no tendría que haber ninguna diferencia entre uno y otro. Vela únicamente por la continuidad, ya que el estudiante, según las circunstancias, hoy viene y mañana no. El catedrático es, pues, en la Escuela de Bellas Artes, un núcleo de cristalización como principio del orden” (“Hacia la Escuela ideal. Conversación con Joseph Beuys de Friedrich W. Heubach”, en *Interfunktionen*, 1969, n° 2, pp. 58-61).

Punt de conflüència. Joseph Beuys. Düsseldorf 1962-1987

1988 (18 abril- 22 mayo).

Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.

Organización: Sthepan von Wiese.

Artistas: Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Henning Chistiansen, Rainer Giese Imi, Jörg Immendorff, Ute Klopheus, Bernd Lohaus, Inge Mahn, Robert Morris, Nam June Paik, Blinky Palermo, Panamarenko, Sigmar Polke, Chris Reinecke, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Hans Rogalla, Ulrike Rosenbach, Reiner Ruthenbeck, Katharina Sieverding.

Como homenaje a J. Beuys, fallecido en 1986, y a la ciudad de Düsseldorf, principal escenario de sus acciones, la Fundación Caixa de Pensions, en colaboración con el Kunstmuseum de Düsseldorf, organizó una importante exposición *Punt de conflüència. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987*, presentada en mayo de 1987 en la ciudad alemana y al año siguiente en Barcelona, que pasó revista a la actividad plástica y docente de J. Beuys, a los artistas que colaboraron con él y a los que se formaron bajo su influencia.

El comisario Stephan von Wiese reunió en torno a la figura de J. Beuys 21 artistas, alumnos, colaboradores y también detractores. Algunos de los inicialmente convocados (Knoebel, Stüttgen, Droese, Dahn) mostraron sus reticencias en participar, mientras que otros (Baumgarten, Dobloug, Hesse, Kiefer, Nörgaard y Reuter) no pudieron hacerlo por diversas razones. Aparte de las ausencias, la exposición, que excluyó todo tipo de propuestas relacionadas con las acciones o happenings, pretendió presentar como fenómeno de época la diversa y a veces contradictoria irradiación de la obra de J. Beuys: “El tema de esta exposición - escribió S. von Wiese en el catálogo- es toda una época, sin caer en una representación histórica. Forma un puente entre los movidos años sesenta y los inicios de los setenta, por un lado, y por otro, con el presente, ya que la fuerza de “explosión artística” de aquel momento todavía es más virulenta en la actualidad. La exposición explica cómo Düsseldorf se convirtió en un centro neurálgico internacional en torno a Joseph Beuys y a una muy activa y polémica Escuela de Bellas Artes en la que chocaron, de manera radical y vio-

lenta, diversas posiciones que abrían nuevos caminos artísticos” (S. von Wiese, “Düsseldorf: Punt de confluència, una crònica”, *cat. exp.*, pp. 21-23).

De esta manera, S. von Wiese involucró en el marco de la exposición el debate polémico que caracterizó la actitud vivencial y creativa de J. Beuys en la búsqueda de la eliminación de las barreras entre historia y actualidad, entre museo y plástica social, con el fin de convertir el museo en “lugar de asamblea permanente”, un lugar donde se produjesen nuevos impulsos creativos. S. von Wiese seleccionó a los participantes con la idea de que aquella forma de asamblea creativa pudiese manifestarse nuevamente en las salas del museo (en este caso, sala de exposiciones), generando la inevitable y necesaria discusión en torno a la valoración social y artística de la herencia de J. Beuys.

La exposición iniciaba su recorrido con un bloque dedicado casi monográficamente a J. Beuys tanto como profesor y conformador de un aprendizaje colectivo incómodo para la institución académica, como artista plástico, vertiente ésta ilustrada por 11 piezas escultóricas del período 1960-1983 y una serie de dibujos de distintas épocas. Todas estas obras giraban en torno a la mitología figurativa personal de J. Beuys: el paisaje, el animal, los procesos de la naturaleza y la creatividad del hombre, como lo ponía de manifiesto *Eurasienstab* (“Bastón de Eurasia”, 1968), ejemplo de

confrontación entre la actuación racional-occidental y la intuición emocional-oriental.

De las demás presencias, destacaron las de Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Bernd Lohaus, Inge Mahn, Blinky Palermo y Panamarenko. Del primero de ellos, se mostraron algunos de sus objetos e instalaciones –*Museo en venta*, 1971– en las que el autor se preguntaba sobre el sujeto, tanto el sujeto del artista (*Chambre de Parroquet*, 1974), como el sujeto-tema de la obra de arte o, mejor dicho, la ausencia de tema, planteamiento éste que le remitía a concepciones ficticias de los museos, como las que elaboró entre 1968 y 1972. La concepción plástica de la cultura propia de M. Broodthaers también estuvo presente en *Un coup de dés* (*Un juego de dados*), obra que como otras dedicadas a Mallarmé (*Etagère Mallarmé*) suponía un juego de pintura, escritura y color que convertían la poesía en espacio y viceversa.

Los años en los que James Lee Byars convivió con J. Beuys en Düsseldorf fueron muy productivos y dieron lugar a la puesta en escena de acciones en espacios públicos, entre las que destacó *Avión de seda rosa* (1969) que J. L. Byars dedicó a Beuys. Realizada ante la fachada de la Escuela de Bellas Artes, consistió en barrer la plaza delante del edificio y desplegar después en ella 30 metros de seda natural de color rosa claro, con forma de avión, para que el público se dispusiese debajo y sacase la cabeza por los cientos de



212. Joseph Beuys, Rückenstütze eines feingliedrigen Menschen (Hasentypus) aus dem 20 Jh (Soporte dorsal de una persona de miembros finos -tipo liebre- del siglo XX d C), 1972.

213. Richtkräfte (Fuerzas de orientación), 1974-1977

agujeros recortados en la tela. De esta manera el avión rosa se convirtió durante unos momentos en una gran escultura colectiva. Posteriormente J. L. Byars cortó la tela en trozos y el avión se dividió en “ángeles rosas”. En la exposición barcelonesa se pudo constatar claramente la influencia de J. Beuys en el trabajo presentado por J. L. Byars: montones de hojas de papel de seda blanco, inmaculadas sino fuera por la frase impresa en su centro: “El papel blanco de primera clase soplará en las calles”. También pudo verse una obra de la serie *Stone books* (*The Perfect Tear*, *La lágrima perfecta*) en la que enfrentaba un signo “casi perfecto” —el círculo— a una superficie (“Un círculo negro sobre la tela acabará convirtiéndose en una lágrima perfecta”), guiño y recuerdo del último estado eterno que J. Beuys había simbolizado en el agujero negro de un tubo de estufa. De Bernd Lohaus se presentaron una serie de maderas y tablones que arrastran

los ríos alusivos a antiguas formas de navegación y a un cosmos espiritual que surgieron por primera vez en el taller de J. Beuys como un diálogo progresivo entre el hombre y la naturaleza y como sedimento de la historia humana. El concepto de J. Beuys de arte ampliado o de plástica social fue asumido por Inge Mahn en una de sus primeras obras *Haus mit Möbeln* (*El aula de una escuela*, 1972), montaje de mobiliario de madera y yeso (sillas, pupitres), con las que recreó las ideas que J. Beuys había lanzado sobre la escuela como institución: “Para mí, esta escuela se puede utilizar porque se puede calentar, tiene salas y en ella no entra el agua, es decir, es algún lugar (...). El concepto de escuela no queda adherido a las columnas sólo por el hecho de que tengan tradición”.

También el concepto de “arte ampliado” se advertía en las extrañas máquinas y cuerpos voladores de Panamarenko, así como en la vitrina *Cocodri-*



214. Joseph Beuys, *Filzanzug* (*Traje de fieltro*), 1970

215. Marcel Broodthaers, Musée d'Art Ancien. Département des Aigles (Museo de Arte Antiguo. Departamento de las águilas), Instalación presentada en la Documenta 5 de Kassel, 1972.



los (1967) que había expuesto por primera vez el año 1968 en Düsseldorf. J. Beuys descubrió a Panamarenko en una exposición celebrada en Amberes y le invitó a que hiciera una exposición en la Escuela de Bellas Artes de Düsseldorf. En los pasillos de ésta, el artista montó un avión impulsado por pedales con el fin de demostrar la teoría anti-Bauhaus de la no unidad entre arte y técnica.

De Blinky Palermo la exposición mostró algunas de las obras realizadas en el taller de J. Beuys entre 1966 y 1967, obras híbridas que se negaban a reconocer la alternativa objeto-pintura considerada falsa, y que conferían todo el protagonismo a la geometría y al color que se apoderaban de maderas y soportes aislables pero también partes de diversas composiciones conspiradoras profundas del orden aparente.

Con las aportaciones mencionadas, más las de Sigmar Polke, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Ulrike Rosenbach, Reiner Ruthenberg, y otras de carácter musical como las de Henning Christiansen y Nam June Paik, la muestra *Punt de confluència. Joseph Beuys. Düsseldorf 1962-1987* expuso la carga ideológica implícita en los planteamientos de J. Beuys, encaminados a trasladar la noción de arte a las esferas más cotidianas de la existencia: “La actitud humana e intelectual del profesor Joseph Beuys –se podía leer en el texto introductorio del catálogo de la muestra– favoreció el despertar de una conciencia crítica frente a los modelos docentes oficiales, pero por otro lado, los acontecimientos políticos y sociales del momento actuaron como catalizadores de un proceso de conformar el arte como instrumento de lucha contra el sistema”.

Cronología

1961: *Zero international*, Galerie Schmela, Düsseldorf, junio. **1962:** *Neodada en la Música*, Teatro Kammerspiele, Düsseldorf, 16 junio. **1963:** *Demonstración para el Realismo Capitalista*, Almacén de muebles Berges, Düsseldorf, 11 octubre (S. Polke, G. Richter y K. Lueg). **1964:** Retransmisión en directo desde el estudio de televisión de la ZDF de la Günstrasse, de la acción de J. Beuys, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwerter* (“El silencio de Marcel Duchamp se sobrevalora”), 11 diciembre, Düsseldorf. **1965:** Acción-espectáculo de Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (“Cómo se explican las pinturas a una liebre muerta”), Galerie Schmela, Düsseldorf, 26 noviembre. **1966:** *Homenaje a Schmela*, Galerie Schmela, Düsseldorf (J. Beuys, *Acción Manresa*). **1967:** *Aktion 67*, Muelle del Rhin, Düsseldorf, 15 mayo (H. P. Alvermann, H. Jürgen Bulkowski, J. Immendorf, C. Reinecke); *Happening öö-Programm* (Programa “gg”), Fiesta de matriculación de la Escuela de Bellas Artes, Düsseldorf, 30 noviembre (J. Beuys). **1968:** *Vietnam teach-in*, Sala LIDL, Blücher/Parkstrasse, 2-3 mayo

(C. Reinecke y J. Immendorf); *Prospect 68*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 20-29 septiembre (K. Fischer y H. Strelow). **1969:** *Fond III. Joseph Beuys*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 29 enero; *Congreso Internacional de la Escuela LIDL*, Escuela de Bellas Artes, Düsseldorf, 10 mayo; *Colección Karl Ströher. J. Beuys*, Kunsthalle, Düsseldorf, 25 abril; *Konfrontationstisch*, Kunsthalle, Düsseldorf, 20 junio (K. Rinke); *Prospect 69*, Städtische Kunsthalle, septiembre (K. Fischer y H. Strelow); *Düsseldorfer Szene*, Kunstmuseum, Lucerna (J. C. Ammann). **1970:** *Happening Freitagsobjekt 1 agebratene Fischgräte* (“Objeto de viernes 1 en espigas de pescado fritas”), Eat Art Gallery, Düsseldorf, 8 noviembre (J. Beuys); *Identifications*, Kunstverein, Fernsehgalerie, Colonia, 10 noviembre (G. Shum). **1971:** *Überwindet endlich die Parteiendiktatur* (“Superad por fin la dictadura de los partidos”), Bosque de Grafenberg, Düsseldorf, 14 diciembre (J. Beuys y sus alumnos); *Prospect 71–Projection*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, octubre (K. Fischer, J. Harten y H. Strelow). **1972:** *Der Adler vom Oligozän bis heute* (La sección de figuras del museo de arte moderno departamento de águilas, bajo el título, “El

águila desde el Oligoceno hasta la actualidad”), Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 16 mayo (M. Broodthaers). **1979:** •• 5x30. *Düsseldorfer Szene*, Kunstverein Rhénanie und Westphalie, Düsseldorf. **1984:** *Von Hier aus... Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Messengelände, Düsseldorf, 29 septiembre-2 diciembre (K. König, H. Czech, D. Davis, V. Schneede). **1987:** *Brennpunkt-Düsseldorf 1962-1987*, Kunstmuseum, Düsseldorf, 24 mayo-6 septiembre (S. von Wiese). **1988:** •• *Punt de confluència. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 18 abril-22 mayo (S. von Wiese). **1994:** *Joseph Beuys. Manresa Hauptbahnhof (Joseph Beuys. Manresa Estació Central)*, Sala “La Plana de l’Om”, Fundació Caixa de Manresa, Manresa, 4-27 noviembre 1994; Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 17 enero-5 marzo (P. Parcerisas y F. Mennekes, S.J.).

Bibliografía

PIENE, Otto, “The Development of the Group Zero”, *Times Literary Supplement*, 3 septiembre 1964, pp. 812-813.

- AMMANN, Jean-Cristopher, "Schweizer Brief: Joseph Beuys. Zeichnungen-kleine Objekte", *Art International*, octubre 1969, vol. XIII, n° 8, pp. 68-69.
- BEUYS, Joseph, *Eine Strassenaktion*, Colonia, Ed. D. Scheneider, 1971.
- BONITO OLIVA, Achille, *A Score by Joseph Beuys: We Are the Revolution*, Nueva York, Ronald Feldman Fine Arts, 1971.
- HERZOGENRATH, Wulf (ed.), *Selbstdarstellung: Künstler über Sich*, Düsseldorf, Droste, 1973.
- ALLEMANDI, Umberto, *Joseph Beuys, Superstar*, Nueva York, Ronald Feldman Fine Arts, 1974.
- PRICE, Jonathan, "A Parable of Dialogue", *Art News*, verano 1974, vol. 73, n° 6, pp. 50-52.
- BEUYS, Joseph, *Jeder Mensch ein Künstler. Gespräch auf der Dokumenta 5*, Frankfurt/Berlín/Viena, Ed. C. Bodenmann-Ritter, 1975.
- RAUM, Hermann, *Die Bildende Kunst der BRD und Westberlins*, Leipzig, VEB E.A. Seemann, 1977.
- ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried y THOMAS, Karin, *Joseph Beuys*, Nueva York, Woodbury, 1979.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., "Beuys: The Twilight of the Idol", *Artforum*, enero 1980, vol. XVIII, n° 5, pp. 35-43.
- FRANCBLIN, Catherine, "Joseph Beuys et les idées reçues", *Art Press*, noviembre 1980, n° 42, pp. 6-8.
- GOWING, Lawrence, "In Search of Beuys", *London Magazine*, febrero-marzo 1981, n° 20, pp. 39-49.
- HORSFIELD, Kate, "Joseph Beuys", *Profile*, enero 1981, pp. 1-15.
- DeMARCO, Richard, "Conversations with Artists: Richard DeMarco Interviews Joseph Beuys, London (March, 1982)", *Studio International*, septiembre 1982, vol. 195, pp. 46-47.
- LOOCK, Udo, "Sculpture ou mise en condition? Allemagne 1982, aspects d'une problématique", *Artistes*, enero-febrero 1983, n° 14, pp. 20-25.
- AA.VV., "Dossier Joseph Beuys", *Figura*, 1985, n° 6.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys: It Is About a Bicycle?*, París, Galerie Beaubourg, 1985.
- AA.VV., *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrológicas. Ensayos. Discursos*. Bonn, Inter Naciones, 1986.
- AA.VV., "Joseph Beuys: monografía", *Buades*, 1986.
- HARLAN, Volker, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart, Urachhaus, 1987.
- AA.VV., "Spécial Joseph Beuys", *Artstudio*, primavera 1987, n° 4.
- STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys*, Düsseldorf, 1987 (*Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal, 1990).
- ALTENBERG, Theo y OBERHUBER, Oswald, *Gespräche mit Beuys*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988.
- BERNÁRDEZ, Carmen, "Joseph Beuys: Manresa", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo*, febrero 1989, n° 181, pp. 92-94.
- KLOPHAUS, Ute, "Joseph Beuys: Manresa", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo*, febrero 1989, n° 181, p. 95 y ss.
- LEBRERO STALS, José, "La Escuela de Düsseldorf", *Lápiz*, mayo 1990, n° 68, pp. 49-51.
- ALFANO, Francesca, "Ensayo sobre Beuys", *Kalías*, octubre 1990, n° 3-4, pp. 80-88.
- FERNÁNDEZ, Horacio, GONZÁLEZ, Ángel y otros, "Dossier Joseph Beuys", *Creación. Estética y Teoría de las Artes*, octubre 1990, n° 2, pp. 57-103.
- De DOMIZIO, Lucrezia, *Il Capello di Feltro*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1991 (*El barret de Feltre*, Girona, Llibres del Segle, 1993).
- BEUYS, Joseph, *Qu'est-ce que l'art?*, París, L'Arche, 1992.
- SCHHELLMANN, Jörg, *Joseph Beuys Die Multiples Werkverzeichnis der Aufgabenojekte und Druckgraphik Herausgegeben*, Munich, Nueva York, Schirmer/Mosel, 1992.
- BEURARD, Patrick, "Joseph Beuys et Rudolph Steiner: pour en finir avec un tabou", *Opus International*, otoño 1993, n°132, pp. 8-21.
- STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys: une bibliographie*, París, Abbeville, 1994.

26 Los realismos radicales: el hiperrealismo y el fotorrealismo

El Pop Art fue considerado por muchos sectores como el auténtico arte figurativo espejo del modo de vida norteamericano de la época (*american way of life*) y de la tradición de los realismos de principios de siglo. Sin embargo no fue visto así por todos aquellos que anhelaban el “retorno a la figura” tras los años de la euforia abstracta.

Desde las páginas de *Arts Magazine* el crítico Sidney Tillim lanzó en los primeros años de la década de los sesenta (1962) duras críticas tanto contra la abstracción *painterly* y la *post-painterly*, como contra el Pop Art, movimiento que, según él, abría una nueva vía a aquella abstracción cuyas posibilidades creativas parecían agotadas, sin plantear un auténtico retorno a la figuración: “El Pop Art —señalaba S. Tillim— está más cerca de la nueva abstracción que otras tendencias figurativas, lo que explica que haya recibido el favor de buena parte de la crítica ” (S. Tillim, “Month in Review”, *Arts Magazine*, febrero 1962, p. 34).

Opiniones de este tipo y el propio desarrollo del pop impulsaron, en los años sesenta en dos núcleos distintos de Estados Unidos, el de Nueva York y el de California, que emergiera una tendencia figurativa diversa a la del Pop Art. Presentada como reacción frente a las prácticas conceptuales, la nueva opción figurativa, reivindicadora, en principio, de la metarrealidad y de la interrelación entre la pintura y la fotografía, exaltadora del oficio del pintor y de la habilidad manual recibió diversos nombres: realismo radical, fotorrealismo, ultrarrealismo, superrealismo, *sharp focus*, si bien el de hiperrealismo fue el más frecuente y el que la llegó a definir.

Al consolidarse el hiperrealismo se escindió en dos tendencias : la que reivindicaba un realismo fotográfico derivado del Pop Art y declaraba su servidumbre a la fotografía, y la que remitía de una manera más clara a la tradición de pintura de ca-

balete. Esta última fue la practicada, entre otros, por Alex Katz y Philip Pearlstein, cuya obra fue calificada por S. Tillim de *New Realism*, y por otros críticos como I. Sandler de *New Perceptual Realism* (nuevo realismo perceptivo o nueva percepción realista).

Desde los primeros años sesenta, A. Katz y Ph. Pearlstein trabajaban en una figuración que intentaba reconciliar la fuerza de la imagen y el ofi-



216-216 a. Philip PearsStein, Model Posing with Unfinished Painting (Modelo posando en una pintura inacabada), 1990

cio pictórico, es decir, la representación del tema excluyendo todo tipo de evocaciones subjetivas. Partiendo de la base de que para renovar la pintura figurativa era necesario proyectar la mirada sobre el exterior y no sobre el interior, escrutar el mundo y no el psiquismo del artista, al pintor auténticamente figurativo sólo le cabía la opción del realismo, es decir, de una pintura literal, específica, fáctica, preocupada por la significación intrínseca y no aparente del motivo y liberada de cualquier factura gestual. Una pintura que para rivalizar visualmente con el arte abstracto –fuese el expresionismo abstracto, la pintura *hard edge* o la *stained color-field*– no hacía sino apoderarse de algunos de los principios propios de éste, como la utilización del gran formato.

En un artículo publicado en 1962, año, por otra parte, de la consolidación del Pop Art, Ph. Pearlstein comentaba: “Para un artista formado en la pintura del siglo XX parece aberrante querer tomar como tema el desnudo femenino o masculino concibiéndolos como una realidad autónoma que tiene su propia dignidad y existe en un espacio habitable [...]. En tanto que artistas, somos demasiado ambiciosos para ello, demasiado conscientes de los numerosos niveles de significación. Describir la superficie de las cosas no parece una empresa digna nuestra” (Ph. Pearlstein, “Figure Paintings Today Are Not Made in Heaven”, *Art News*, verano 1962, p. 39).

Enfrentados a la abstracción, a la figuración pop y de espaldas a la figuración tradicional, considerada retrógrada, conformista, menor y alejada del discurso moderno, los pintores del *New Perceptual Realism* apostaron por un realismo perceptivo asentado en un marco conceptual y teórico tan riguroso como el del formalismo, lo que les permitió presentarlo como la verdadera alternativa al arte abstracto. A. Katz y Ph. Pearlstein mostraron por primera vez sus obras en la muestra que S. Tillim organizó en 1969 en el Art Center de Milwaukee, *Aspects of a New Realism*, cuyo catálogo incluía ensayos del propio S. Tillim y de William S. Wilson. Casi coetáneamente, en el Riverside Museum de Nueva York se presentó *Paintings from the*

Photo, muestra que aglutinó la obra de “los otros realistas”, los fotorrealistas, aquellos que hacia 1965 habían tomado más abiertamente el relevo figurativo del Pop Art y, en algunos aspectos, su técnica, como el utilizar procedimientos mecánicos (tramas serigráficas, aerógrafos, telas emulsionadas, etc.) para acentuar la realidad de una obra pintada basada en la instantaneidad de la fotografía.

Entre los defensores de esta tendencia, Chuck Close, Malcolm Morley, John C. Clarke, Richard McLean, Richard Estes, Ralph Goings, John Salt, Robert Cottingham, fue Ch. Close quien llevó a sus últimas consecuencias la fusión entre pintura y fotografía puesta al servicio de temas extraídos de lo cotidiano propio de una sociedad consumista. En sus retratos, de grandes dimensiones, Ch. Close reproducía con el más mínimo detalle la imagen fotográfica buscando efectos de profundidad de campo y de “trompe l’oeil”. R. McLean, por su parte, reproducía sin análisis crítico alguno fotografías de prensa con el único tema de las carreras de caballos; R. Estes, los reflejos de los cristales de los edificios urbanos y J. Salt, viejos automóviles e inservibles electrodomésticos.

El conseguir la veracidad de lo objetivo, aunque sin la servidumbre directa de la fotografía, guió los trabajos de M. Morley, recreaciones de temas derivados del mundo publicitario y del folclore americano; los de J. C. Clarke, con sus reinterpretaciones de obras de grandes maestros del pasado, y los de H. Kanovitz, que aportaban una reflexión metafísica a la fría y aparentemente objetiva realidad fotográfica.

El hiperrealismo no solamente fue una opción pictórica. Los escultores quisieron alcanzar también el máximo grado de veracidad en sus obras. Bajo la influencia de George Segal, artistas como John De Andrea y Douane Hanson utilizaron para sus esculturas los vaciados sobre modelo vivo, pero mientras J. De Andrea recreaba con neutralidad imágenes duplicadas de la juventud de la clase media norteamericana, D. Hanson utilizaba la escultura como arma de denuncia social y de respuesta crítica a la estandarización del modo de vida norteamericano.

Las exposiciones

22 Realists

1970.

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Artistas: William Bailey, Jack Beal, Chuck Close, Richard Estes, Alex Katz, Malcolm Morley, Philip Pearlstein, entre otros.

Tras seguir sendas distintas el Whitney Museum de Nueva York en *22 Realists* reunió tanto a pintores del *New Perceptual Realism* como Alex Katz, Philip Pearlstein, Jack Beal, Alfred Leslie y William Bailey, como a los realistas fotográficos entre ellos, a Richard Estes, Malcolm Morley y Chuck Close. En el texto de presentación de la muestra, James Monte apuntaba que si bien las dos tendencias compartían una cierta sensibilidad *cool* propia de los años sesenta y una voluntad de recuperar la realidad, no utilizaban, sin embargo, los mismos métodos de aproximación y captación de aquella: el ojo humano para unos, el objetivo fotográfico para otros.

Para los realistas perceptuales, el ojo humano era infinitamente más preciso que el aparato fotográfico,

tan sólo una máquina deformadora de la realidad que inmovilizaba el tema en un determinado instante y convertía sus tres dimensiones en dos. El ojo, al contrario que la máquina fotográfica, era un instrumento dinámico que recorría sin cesar la realidad, acumulando informaciones que daban relieve y fluidez a las imágenes pintadas a través de su percepción de la realidad. Los hiperrealistas fotográficos valoraban, por el contrario, el carácter estático de la fotografía que permitía fijar el tema definitivamente y que otorgaba a la realidad tridimensional una imagen bidimensional que el pintor por sí mismo jamás podría llegar a obtener. Según J. Monte, mientras estos últimos, al igual que los artistas pop, sólo pintaban la superficie de sus temas, evitando la anatomía y la perspectiva, los “otros realistas” dejaban que el ojo, órgano móvil, transmitiera dinamismo y corporeidad a las figuras pintadas.

Entre las opciones de los hiperrealistas fotográficos, destacaron los grandes formatos de M. Morley con temas extraídos de postales de viajes y de las ilustraciones de revistas, los cuales con el sistema de la retícula el pintor copiaba milímetro a milímetro con la ayuda de una cuadrícula y la “precisión de una lupa”. A pesar de esta traslación mimética, la pintura siempre suponía un distanciamiento del tema de partida: “Si cada detalle microscópico –afirmaba M. Morley– se restituiese con precisión, el conjunto sería como un facsímil macroscópico de la fotografía de origen”. Por su parte, R. Estes presentó telas con temas propios de la cultura urbana –calles, edificios, habitaciones de hoteles–, que no eran fieles trasposiciones fotográficas, sino que proponían una lectura jerárquica de la imagen fotográfi-



217. Richard Estes, *2 Broadway*, 1968-1969,



218. Malcolm Morley, *Under the Lemontree (Debajo del limonero)*, 1981.

219. Chuck Close, Robert
/104,072, 1973-1974.



ca de partida, acentuando ciertos enfoques y tratando las formas bajo efectos lumínicos no existentes en el original, todo ello partiendo de la base de que la pintura, a diferencia de la fotografía, podía controlar las reacciones del espectador ante la obra guiando su mirada dentro del cuadro.

El Whitney Museum acogió también los marcorretratos (telas de 3 x 2 m) de Ch. Close, basados en fotos tipo carnet de identidad de sus amigos y de sí mismo, pintados al aerógrafo y con una paleta limitada al blanco y negro. El público y la crítica consideró ecléctico el trabajo de Ch. Close; para unos, los resultados eran imágenes casi abstractas cercanas a las experiencias del Minimal Art; para otros, los más, imágenes derivadas del pop de A. Warhol, con el que efectivamente compartía una muy cercana actitud antiantropomórfica.

Seguramente una de las principales novedades de la muestra fue la presencia de las esculturas de D. Hanson y J. De Andrea, que modelaban sus formas directamente sobre modelos en vivo y las pintaban al “trompe l’oeil” con unos resultados que algunos compararon con las mejores figuras del londinense Museo de Madame Tussaud. Al contrario que G. Segal, del que ambos escultores se consideraban deudores, artista que cubría con sus esculturas los moldes de sus modelos, D. Hanson y J. De Andrea mostraban los positivos, lo que hacía que sus obras presentasen tal grado de veracidad que tan solo el tacto persuadía a algunos de su auténtica naturaleza.

La exposición del Whitney Museum, considerada como fundamental en la consolidación de los nuevos realismos norteamericanos, sirvió para un cierto posicionamiento de la crítica ante éstos. Mientras que, por lo común, se tachó de retrógrada la actitud de los rea-

listas perceptuales, excepto la aportación de A. Katz, atendiendo a un tratamiento del color cercano al de la pintura *hard edge*, la crítica se mostró favorable con el trabajo de los artistas que utilizaban como base de sus obras las fotografías y las imágenes reproducidas, como ya había hecho Andy Warhol, con la intención de “restituir al acontecimiento fotográfico su autenticidad de puro acontecimiento pictórico”. Lo que más impresionó fue, en cualquier caso, la virulencia y el impacto producido por unas imágenes frías, desapasionadas, extraídas de lo que está a la vista de todos: los edificios, las gasolineras, los barcos, el propio rostro humano, etc.

Dos años después de la exposición neoyorquina, la escena artística aceptó plenamente el movimiento hiperrealista. Tal aceptación provino tanto del mundo de las galerías –Sidney Janis relegó a sus artistas pop en favor de los hiperrealistas–, como de la Documenta 5 de Kassel que acogió bajo el lema *Befragung der Realität / Bildwelten heute*, la imagería publicitaria, el kitsch, el arte de los alienados y el de los hiperrealistas norteamericanos (*trivial realism*), entre otros, el de Ch. Close, J. De Andrea y M. Morley.



220. John De Andrea, *Sitting Woman (Mujer sentada)*, 1972.

Hyperréalistes américains

1972 (25 octubre- 25 noviembre).
Galerie des 4 Mouvements, París.

Organización: Daniel Abadie.

Artistas: John De Andrea, Richard Artschwager, Blackwell, Chuck Close, Darby, Don Eddy, Richard Estes, Douane Hanson, John Kacere, Bruce McLean, Malcolm Morley, Lowell Nesbitt, John Salt, Paul Staiger.

En 1972 la Galerie des 4 Mouvements mostró por primera vez en París el trabajo de los realistas norteamericanos. Daniel Abadie realizó la selección de artistas y firmó el texto de presentación de la muestra. Aunque presentó al arte hiperrealista (únicamente el fotorrealismo) como derivación del Pop Art, señaló importantes diferencias entre ambas tendencias. Así, según D. Abadie, mientras las *Marylin* de A. Warhol y los *comic strips* de Lichtenstein poseen una connotación irónica y revelan una nostalgia de lo que podría llamarse el folclore americano de los años treinta y cincuenta, en las obras de los hiperrealistas, lo importante no es utilizar la imagen como un *ready made* (como en su momento había afirmado Salvador Dalí, fervoroso entusiasta de la pintura hiperrealista), sino objetivar la realidad.

D. Abadie apuntaba, además, que al suprimir todo carácter narrativo, las obras hiperrealistas se otorgaban un notable poder reduccionista que les acercaba a los principios del arte minimal, pero que les privaba de aportar novedades fundamentales en los aspectos iconográficos. Los temas manejados por los hiperrealistas eran tópicos del *american way of life*: almacenes de las calles de Nueva York en el caso de R. Estes; escenas hípias en el de B. McLean; coches nuevos, deslumbrantes, en el de D. Eddy; los mismos coches pero convertidos en chatarra en el de J. Salt; desnudos o fragmentos de desnudos en J. Kacere y en J. De Andrea y composiciones con trasfondo social en el de D. Hanson, tópicos considerados como clichés de una civilización que los artistas no querían ni glorificar ni denunciar, sino únicamente reflejar, si bien ese reflejo podía llegar a aparecer como una interrogación particularmente perniciosa de lo real “jamás tan evidente como en las pinturas hiperrealistas en las que una visión superficial ya no reconoce los tics de escritura que uno asimila habitualmente al estilo”. Para D. Abadie, hasta aquellos momentos, el artista no había visto en

los objetos del mundo exterior más que un pretexto para exteriorizar su visión íntima: con el hiperrealismo, el artista proyecta al espectador hacia el otro lado del espejo; ya no se trata de descifrar el mundo, son los objetos los que, a menudo, nos cuestionan (D. Abadie, *cat. exp.*, s.p.).

La misma Galerie des 4 Mouvements presentó en 1973 una nueva selección de hiperrealistas norteamericanos bajo el título de *Grands Maîtres Hyperréalistes américains* (De Andrea, Bechtle, Bravo, Close, Cottingham, Eddy, Estes, Goings, Hanson, Kacere, Klee-man, McLean, Morley, Salt, Schonzeit y Staiger) cuyo catálogo incluía un breve pero sustancioso prefacio firmado por Salvador Dalí fechado en París el 23 de abril



221. John C. Kacere, *Untitled* (Sin título), 1972.



222. Douane Hanson (1980)

de 1973: “El momento más deprimente y negro del arte moderno es, sin ningún género de dudas, el período de los pintores y artistas-suicidas, de Nicolas de Stäel, que se suicidó, a Mark Rothko que también se suicidó. Y el período más divertido, sibarítico y anti-suicidático es, sin ningún género de dudas, el inaugurado por el ya famoso transatlántico de Malcolm Morley, *Amsterdam in Front of Rotterdam*, que, perfec-

cionándose a través de Richard Estes, en la gama más diversificada y matizada, conducirá, un día, a la apo-teosis de Meissonier y, algunos años más tarde, a la dominación imperial de la ruta triunfal de los genios de Sevilla: Trajano y Velázquez”.

Tras la exhibición en París, la muestra fue presentada en Basilea, en el 4 *Salon International d'Art*, entre los días 20 y 25 de junio de 1973.

Cronología

1968: *Realism Now*, Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie (L. Nochlin). **1969:** *Aspects of a New Realism*, Art Center, Milwaukee (S. Tillim y W. S. Wilson). **1970:** •• 22 *Realists*, Whitney Museum of American Art, Nueva York (J. Monte). **1971:** *Radical Realism*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 22 marzo-4 julio (I.C. Karp). **1972:** *Sharp-Focus Realism*, Sidney Janis Gallery, Nueva York (S. Janis); *Documenta 5 (Befragung der Realität / Bildwelten heute)*, Kassel, 30 junio-8 octubre (H. Szeemann); •• *Hyperréalistes américains*, Galerie des 4 Mouvements, París, 25 octubre-25 noviembre (D. Abadie). **1973:** *Grands Maîtres Hyperréalistes américains*, Galerie des 4 Mouvements, París, 23 mayo-15 junio; *Realism Now*, New York Cultural Center, Nueva York (M. Amaya); *Photo-Realism*, Serpentine Gallery, Londres (L. Alloway); *Kunst nach Wirklichkeit: ein neuer Realismus in Amerika und in Europa*, Kunstverein, Colonia, 9 diciembre 1973-27 enero 1974. **1974:** *Art conceptuel et hypérrealisme: collection Ludwig*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 31 enero-10 marzo (S. Pagé y W. Becker); *New Photo-Realism*, Wadsworth Atheneum, Hartford (J. Cowart); *Hyperréalistes américains, réalistes européens*, Centre national d'art contemporain, París, 15 febrero-25 marzo. **1976:** *Super Realism*, Baltimore Museum of Art, Baltimore (B. Richardson). **1979:** *Copie conforme ? John De Andrea, Chuck Close, Jean-Olivier Hucloux*, Musée national d'art moderne, Centre Georges

Pompidou, París, 18 abril-11 junio (Cl. Schweisguth).

Bibliografía

- PEARLSTEIN, Philip, “Figure Paintings Today Art Not Made in Heaven”, *Art News*, verano 1962, vol. 61, n° 6, pp. 39-51 y 52.
- COKE, Van Deren, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque, University of the New Mexico Press, 1964.
- PEARLSTEIN, Philip, “Whose Paintings is it Anyway?”, *Arts Yearbook, New York: The Art World* 7, 1964, pp. 129-132.
- TILLIM, Sidney, “Figure and the Figurative in Abstract Expressionism”, *Artforum*, septiembre 1965, vol. IV, n° 1, pp. 45-48.
- ALLOWAY, Lawrence, “Art Like Likeness”, *Arts Magazine*, mayo 1967, vol. 41, n° 8, pp. 34-39.
- TILLIM, Sidney, “A Variety of Realisms”, *Artforum*, verano 1969, vol. VII, n° 10, pp. 42-47.
- ATKINSON, Tracy y LLOYD TAYLOR, John, “Likeness”, *Art and Artists*, febrero 1970, pp. 16-21.
- DAVIS, Douglas, “Return of the Real: Twenty-two Realists on View at New York's Whitney”, *Newsweek*, 23 febrero 1970, n° 8, p. 105.
- JÜRGEN-FISCHER, Klaus, “Neuer Naturalismus”, *Das Kunstwerk*, febrero-marzo 1970, pp. 3-34.
- ALLOWAY, Lawrence, “Notes on Realism”, *Arts Magazine*, abril 1970, vol. 44, n° 7, pp. 26-29.
- NEMSLER, Cindy, “Sculpture and the New Realism”, *Arts Magazine*, abril 1970, vol. 44, n° 7, pp. 39-41.
- BONET, Juan Manuel, “Réalisme magique-réalisme quotidien”, *L'art Vivant* 1971, n° 17, p. 6 y ss.
- GLUECK, Grace, “A New Realism in Sculpture”, *Art in America*, noviembre-diciembre 1971, vol. 59, n° 6, pp. 150 y ss.
- MARANDEL, Patrice J., “The Deductive Image”, *Art International*, septiembre 1971, vol. 15, n° 7, pp. 58-61.
- RATCLIFF, Carter, “Realisms (Before and After)”, *Art International*, febrero 1971, vol. 15, n° 2, pp. 70-71.
- ALLOWAY, Lawrence, “Reality: Ideology at D5”, *Artforum*, octubre 1972, vol. XI, n° 2, pp. 30-36.
- CHASE, Linda; FOOTE, Nancy y McBurnett, Ted, “The Photo-Realists: 12 Interviews”, *Art in America*, noviembre-diciembre 1972, vol. 60, n° 6, pp. 73-89.
- FELIX, Zdenek, “Wirklichkeit und Illusion Order: Vom Realismus zum Fotorealismus”, *Kunstnachrichten*, octubre-noviembre 1972.
- HENRY, Gerrit, “The Real Thing”, *Art International*, julio 1972, vol. 16, n° 6, pp. 87-91.
- HICKEY, Dave, “Sharp Focus Realism”, *Art in America*, marzo-abril 1972, vol. 60, n° 2, pp. 116-118.
- KULTERMANN, Udo, *New Realism*, Nueva York, New York Graphic Society, 1972.
- NEMSER, Cindy, “The Close-Up Vision: Representational Arts”, *Arts Magazine*, mayo 1972, vol. 46, n° 7, pp. 44-48.

- SEITZ, William C., "The Real and the Artificial: Painting of the New Environment", *Art in America*, noviembre-diciembre 1972, vol. 60, n° 6, pp. 58-72.
- ALLOWAY, Lawrence, *Photo-Realism*, Londres, Serpentine Gallery, 1973.
- BRACHOT, Isy (ed.), *Hyperréalisme*, Bruselas, F. Van Buggenhoudt, 1973.
- CHASE, Linda, *L'Hyperréalisme américain peintures et sculptures*, París, Filipacchi, 1973.
- LEVIN, Kim, "The New Realism: A Synthetic Slice of Life", *Opus International*, junio 1973, pp. 28-37.
- SAGER, Peter, *Neue Formen des Realismus*, Colonia, DuMont, 1973.
- GERDTS, William H., *The Great American Nude*, Nueva York, Praeger, 1974.
- ABADIE, Daniel, *L'Hyperréalisme américain*, París, Fernand Hazan, 1975.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Super Realism. A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1975.
- CHASE, Linda, *Hyperréalism*, Nueva York, Rizzoli, 1975.
- HENRY, Gerrit, "The Artist and the Face: A Modern American Sampling", *Art in America*, enero-febrero 1975, vol. 63, n° 1, pp.34-41.
- KULTERMANN, Udo, *Neue Formen des Bildes*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1975.
- VARNEDOE, J. Kirk (ed.), *Modern Portraits/ The Self and Others*, Nueva York, Wildenstein Gallery, 1975.
- WALKER, John A., *Art Since Pop*, Londres, Thames and Hudson, 1975.
- CHASE, Linda, "Photo-Realism: Post-modernist Illusionism", *Art International*, marzo-abril 1976, vol. 20, n°s 3-4, pp. 14-27.
- BILLETER, Erika, *Malerei und Photographie im Dialog*, Zurich, Benteli, 1977.
- MACKIE, Alwynne, "New Realism and the Photographic Look", *American Art Review*, noviembre 1978, pp. 72-79 y 132-134.
- MATHEY, François, *American Realism*, Nueva York, Rizzoli, 1978.
- PERREAULT, John, "Photo-Realist Principles", *American Art Review*, noviembre 1978, pp. 108-111 y 141.
- DOWNES, Rackstraw (ed), *Fairfield Porter: Art in Its Own Terms: Selected Criticism, 1935-1975*, Nueva York, Taplinger, 1979.
- GOODYEAR, Frank H., Jr., "Contemporary Realism: The Challenge of Definition", *American Art Review*, noviembre 1979, pp. 52-59.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Super Realism*, Oxford, Phaidon, 1979.
- MEYER, Susan E. (ed.), *20 Figure Painters and How They Work*, Nueva York, Watson-Guptill, 1979.
- ARTHUR, John, *Realist Drawing & Watercolors*, Boston, New York Graphic Society, 1980.
- LINDEY, Christine, *Superrealist Painting and Sculpture*, Nueva York, William Morrow, 1980.
- MEISEL, Louis K., *Photorealism*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1980.
- GOODYEAR, Frank H., Jr., *Contemporary American Realism Since 1960*, Boston, New York Graphic Society, 1981.
- STRAND, Mark, *Art of the Real: Nine American Figurative Painters*, Nueva York, Clarkson Potter, 1983.
- SANDLER, Irving, *American Art of the 1960s*, Nueva York, Harper and Row, 1988.
- FINCH, Christopher, "Color Close-Ups", *Art in America*, marzo 1989, vol. 77, n° 3, pp. 113-119 y 161.

27 La pintura reducida a su soporte: el caso francés

En Europa, los primeros síntomas de un retorno a la pintura, tras los años de dominio del objeto y de los medios alternativos, se constataron a mediados de los años sesenta. Este retorno tomó, principalmente en Francia, aunque también en otros países, dos caminos: el de la figuración y el de la abstracción. Poco a poco el lenguaje figurativo europeo expresado, entre otros, por Gilles Aillaud, A. Recalcati, E. Arroyo, H. Cueco, M. Parré, P. Stämpfli, Erró, P. Klasen, V. Adami, L. Golub y Equipo Crónica, que en los años sesenta tuvo su máximo exponente en la exposición *Mythologies quotidiennes* (1964) fue asumiendo actitudes críticas sociales que tuvieron una de sus principales manifestaciones en la creación del *Atelier Populaire des Beaux Arts* en el marco de los acontecimientos de mayo francés del 68, así como en muestras de clara denuncia política, como *Salle rouge pour le Vietnam*, celebrada en 1969. En los años setenta los defensores de la figuración mantuvieron un enfrentamiento permanente y enconado, tanto ideológico como estético, con los partidarios y practicantes de la abstracción, los BMPT, y en especial, los Supports-Surfaces.

Durante su corta existencia (diciembre 1966-diciembre 1967), el colectivo BMPT integrado por los pintores Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Torini, asumió una actitud subversiva y cuestionadora respecto a la pintura ilusionista y tradicional, con el fin de provocar mediante obras reducidas a sus componentes materiales (soporte, color, textura) y prácticamente anónimas por su escasa diferenciación en relación a sus autores, una reflexión sobre la historia del arte occidental. En esta misma línea ideológica y de trabajo, los artistas Supports-Surfaces desarrollaron una praxis basada en la utilización de nuevos soportes y de nuevos procedimientos

de aplicación del color y del gesto tendentes al no ilusionismo de la obra y a la destrucción de las relaciones derecho/revés, campo/límite, así como en el uso de colorantes, huellas, tampones y técnicas de plegados cuestionadoras de las convenciones del concepto tradicional de cuadro, así como de su materialidad. A pesar de las múltiples tensiones y divergencias surgidas en el seno del grupo, que se escindió en 1972, su influencia sobre el arte francés de los años setenta fue determinante e incluso, al decir de la crítica del momento, agobiante.

A mediados de la década de los setenta, Francia vivió la aparición de nuevas corrientes dominadas por un cierto resurgir de la figuración, como la propuesta por el colectivo Coopérative des Mallassis, cuyos componentes, los pintores Gérard Tisserand, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil y Michel Parré, en sus grandes formatos descriptivos, narrativos y realistas manifestaron su análisis ideológico e incluso político de la realidad circundante.

A esta figuración “comprometida” de los Mallassis se opuso la Nouvelle subjectivité, practicada por pintores fieles a la tradición clásica del oficio y de las convenciones pictóricas. Teniendo como referencia las obras D. Hockney, D. Kitaj y J. Dine, el crítico de arte Jean Clair aglutinó en la muestra *Nouvelle subjectivité* (París, 1976) el hacer de un cierto número de pintores franceses (Samuel Buri, Robert Guinan, Olivier O. Olivier, Sam Szafran, con alguna contribución foránea, como la de Antonio López García) que tenían en común su menosprecio por los discursos teóricos y su reivindicación de la pintura de taller, considerando que cada época produce un “retorno al pasado” que no tiene que ser necesariamente anacrónico ni “*dejà vu*”.

Las exposiciones

XVIII Salon de la Jeune Peinture

1967 (3-25 enero).

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París.

Artistas: Daniel Buren, Olivier Mosset,
Michel Parmentier, Niele Toroni.

BMPT

1967 (2 junio).

Auditorium du Musée des Arts Décoratifs, París.

Artistas: Daniel Buren, Olivier Mosset,
Michel Parmentier, Niele Toroni.

Desde su creación en diciembre de 1966 hasta su disolución el 5 de diciembre de 1967 el colectivo BMPT – siglas resultantes de unir las iniciales de los apellidos de sus cuatro integrantes los artistas Daniel Buren (1938), Olivier Mosset (1944), Michel Parmentier (1938) y Niele Toroni (1937)– insistió sobre la necesidad de definir una pintura al margen de la iconoclasia neodadá, aunque liberada de la mistificación imperante en la estética convencional. Alimentados por una ideología sostenida por el discurso stalinista y por los principios de la revolución cultural china, los cuatro artistas apostaron por una pintura en la que quedaran al margen las emociones del artista, una pintura además, con capacidad de “participar en el desarrollo de la verdad y de intervenir en el devenir del mundo”.

Aunque los cuatro miembros del BMPT coincidieron por primera vez en el XVII Salon de la Jeune Peinture su más radical y emblemática manifestación colectiva se produjo en la XVIII convocatoria celebrada en 1967 en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Su “Manifestation 1” consistió en descolgar sus telas del espacio expositivo el mismo día de la inauguración, el 2 de enero, ante la exclamación de

Michel Parmentier: “Je pars, ce Salon est trop stalinien”.

Esta acción tuvo su continuidad en “Manifestation 3” realizada en el Musée des Arts Décoratifs de París, en la que el grupo expuso cuatro telas, colgándolas al unísono el día de la inauguración, el 2 de junio. Eran telas de gran formato (2,5 × 2,5 m cada una de ellas) separadas entre sí 50 cm y dispuestas formando un gigantesco cuadrado de 5 m de lado cuya ausencia de tema –*Sans titre*– las convertía en superficies mudas y absolutamente neutras. Siguiendo las directrices del crítico e impulsor del grupo Marcelyn Pley-net, lo que se quería imponer era un sistema basado en una “pura gratuidad formal” que hiciera imposible cualquier desarrollo.



223. Michel Parmentier, exposición en la galería Durand-Dessert, París, 1984.

224. Ronald B. Kitaj, Douglas, 1964.

En esas estructuras invariables e inmóviles que eran las telas lo único que cambiaba era el color: gamas de grises, azules, rojos dispuestos en franjas que dividían a intervalos y secuencias regulares su superficie. D. Buren, por ejemplo, concibió una superficie configurada por 29 bandas verticales con rayas blancas y rojas de 8,7 cm de ancho. O. Mosset, por su lado, presentó una tela blanca con un círculo central blanco encerrado por una circunferencia de color negro de 7,8 cm de diámetro y 3,3 cm de espesor. M. Parmentier compuso una tela cubierta de bandas horizontales blancas y grises de 38 cm de ancho y N. Toroni una tela blanca con 85 impresiones de pincel plano n° 50.

El mismo día de la inauguración, en el auditorio del Musée des Arts Décoratifs, convertida en espacio expositivo, se dictaba una conferencia que no existió como tal y que acabó convirtiéndose en una invitación a observar las obras, invitación acompañada de un texto a modo de descripción de las mismas. Ante la cultura de museo, ante las enseñanzas derivadas de la historia del arte, ante la palabra, BMPT oponía el mutismo de sus telas. M. Duchamp, presente en la sala, declaró: "Comme happening frustrant on ne fait pas mieux" (Como happening frustrante no puede ser mejor).

Rencontres de Coaraze

1969 (21- 27 julio).
Coaraze (Alpes Marítimos).

Organización: Jacques Lepage.

Artistas: Daniel Dezeuze, Bernard Pagès, Patrick Saytour, Claude Viallat.

En los que pueden considerarse años de gestación del grupo Supports-Surfaces (1968 y 1969) la mayor parte de los artistas de éste participaron en exposiciones colectivas al aire libre, fuese en plena naturaleza fuese en un medio semirural, rural o urbano. En la primera de estas exposiciones que tuvo lugar en Coaraze, cerca de Niza, el núcleo fundador de Supports-Surfaces integrado por Daniel Dezeuze, Bernard Pagès, Patrick Saytour y Claude Viallat, invadió con su obra las calles de la tranquila localidad de los Alpes Marítimos. El or-

ganizador de estos encuentros pioneros, Jacques Lepage, escribió al respecto: "Es el punto de partida y la primera verdadera exposición a *plein air*".

En el verano siguiente, los mismos artistas realizaron 12 manifestaciones en el mediodía francés (Céret, Perpignan, Le Boulou, Maguelonne, Banyuls-sur-Mer, Aubais, Levens, Villefranche-sur-Mer y Niza) bajo el lema genérico *Interieur- Exterieur* en las que dispusieron sus trabajos en diferentes lugares como playas, bosques y carreteras, con la voluntad contestataria de dar una alternativa a las estructuras culturales que consideraban a la obra de arte como una mercancía. Los lugares y los modos de presentación de sus trabajos reforzaron esta deseada autonomía del arte, sobre todo por la anulación de la noción de formato que resultaba de la imposibilidad de aprehender las obras a partir de una relación dimensional con su entorno.



225. Buren, Mosset, Parmentier, Toroni en el Salon de la Jeune Peinture, París, enero 1967.

226. Daniel Buren, Photo-Souvenir. "Essai hétéroclite: les gilets" (Foto-recuerdo: "Ensayo heteróclito: los chalecos"), 1980.

Supports-Surfaces

1970 (23 septiembre- 15 octubre).

ARC 1 / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París.

Organización: Pierre Gaudibert.

Artistas: Vincent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.

El término Supports-Surfaces se acuñó en otoño de 1970 para designar la exposición que el grupo, hasta entonces sin denominación, presentó en el espacio *Animation, Recherche, Confrontation* (ARC) creado por Pierre Gaudibert en 1966 en el ámbito del Musée d'art moderne de la Ville de París. P. Gaudibert exigía un título (*label*) para particularizar el conjunto de trabajos que iba a exponer y el título lo propuso finalmente Vincent Bioulès.

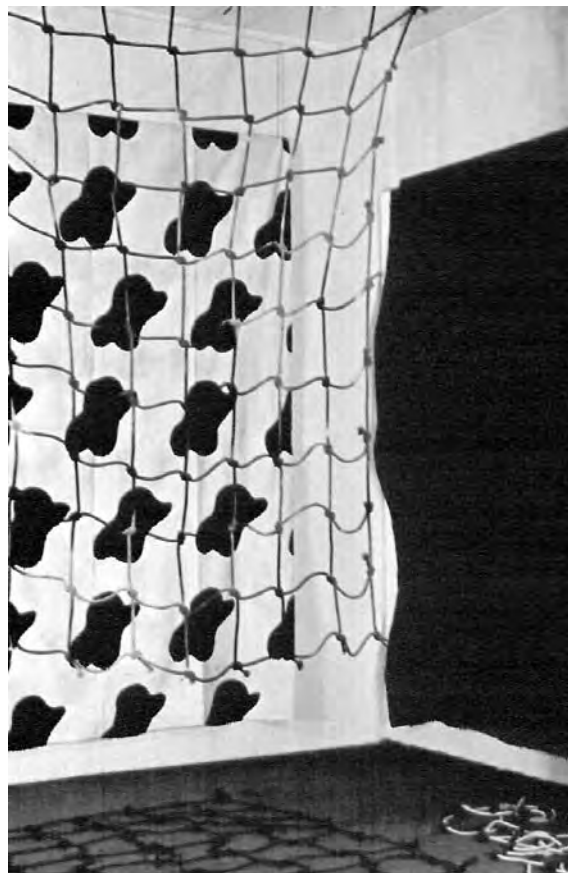
Aunque el nombre de Supports-Surfaces no apareció hasta finales de 1970, los componentes del grupo, como se ha visto, exponían como tal desde 1969. En junio de 1969 el grupo definió sus propósitos en un texto escrito para su presentación en el Musée du Havre, titulado *La peinture en question*: “El objeto de la pintura –se afirmaba en el texto– es la propia pintura, los cuadros expuestos sólo hacen referencia a ellos mismos, al margen de la personalidad del artista, su biografía o la historia del arte [...]. La pintura es un hecho en sí. No se trata de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original sino de la simple puesta al desnudo de los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico. De ahí, la neutralidad de las obras presentadas, su ausencia de lirismo y de profundidad expresiva”.

El ideario de partida del grupo francés se podría resumir en diez puntos: 1) considerar el espacio real; rechazar la visión monocéntrica del espacio renacentista; considerar la pintura como una topología; 2) insistir en todo lo rechazado por la pintura tradicional; 3) no privilegiar la imagen, pero considerarla como el producto obligatorio de un trabajo (el trabajo del pintor) que acaba convirtiéndose en un objeto de conocimiento; 4) no privilegiar un material preciso, sino someter la imagen al trabajo sobre el material y por un análisis del material empleado y del trabajo sobre este material, abrir el resultado a los sentidos; 5) analizar la

pintura como puesta en escena de la imagen del trabajo del pintor; 6) inscribir la pintura en tanto que objeto de conocimiento; 7) no privilegiar al autor en tanto que artista; abandonar la firma y la datación; 8) trabajar el mercado del arte no privilegiando el cuadro-mercancía sujeto a todos los albrures de la fragilidad de los materiales; 9) trabajar la crítica cargando sobre ella; 10) exponer no importa dónde los trabajos no aprehensibles en una única visión (J. Lepage, *Opus International*, enero-febrero 1977, nº 61/62).

En la muestra celebrada en el espacio ARC, al grupo inicial (D. Dezeuze, P. Saytour, C. Viallat y Marc Devade) se unió Vincent Bioulès, en tanto que no participó Bernard Pagès. En el “tract” (texto a modo de bando-manifiesto distribuido en el *vernissage*) firmado por

227. Exposición de Claude Viallat, *Empreintes, filets et cordes* (Huellas, hileras y cuerdas), en la galería Fournier, 1972.



L. Cane (ausente de la exposición), M. Devade y D. Dezeuze, tras puntualizar que la exposición no constituía la expresión de un grupo estilísticamente coherente, la presentaron como una suma de incoherencias de prácticas subjetivas vividas bajo la forma de rivalidades personales, fruto de la voluntad individual de cada artista de imponerse como pintor, pero también, en la más pura línea marxista-leninista, como suma de voluntades tendentes a una lucha nacional e internacional de liberación de los pueblos.

Los artistas firmantes reivindicaban, asimismo, el importante papel a jugar por la reflexión y la teoría en la práctica artística: “Esta exposición –se leía en el “tract” de 23 de septiembre de 1970– muestra una yuxtaposición de trabajos y de textos de niveles diferentes, que constituyen el jalón necesario sobre la vía de la transformación de esta práctica ecléctico-empírica en práctica teórica, articulada en la teoría materialista e involucrada, a su vez, en la práctica social de la lucha de clases.

ducción escritura-lectura en perpetua transformación”.

En un cartel impreso, el colectivo de artistas se definía, además, sobre los cuatro puntos cardinales de su pintura: el tema, la práctica significativa, la teoría y la política. En sus trabajos el tema se concebía como puro y escueto efecto de la materia: “[...] en incesante transformación dialéctica, tema y sentido son aquí producidos por la pintura”. En su materialidad, esta pintura se vislumbraba como una superficie significativa, como superficie en la que convergían el significante (material específico) y el significado (ideología vehiculada a este proceso), por lo que la teorización de la práctica se consideraba inseparable de la misma práctica. En ningún caso, la pintura formaba parte de una realidad tautológica, sino que acababa remitiendo a la filosofía y a la ciencia, siguiendo la más pura ideología del materialismo histórico y dialéctico a pesar de que la subversión del arte no es del tipo obrerista (arte para el pueblo), pero sí subversión “en tanto que prepara el armamento teórico e ideológico de la pequeña burguesía intelectual”.

Supports - Surfaces

1971 (18 abril-8 mayo).

Théâtre de la Cité universitaire, París.

Artistas: François Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.

La segunda exposición Supports-Surfaces se presentó en el Théâtre de la Cité universitaire de París. Participaron V. Bioulès, M. Devade, D. Dezeuze, P. Saytour, A. Valensi y C. Viallat y, a título de invitados, F. Arnal, L. Cane, N. Dolla y J.-P. Pincemin. Con motivo de la muestra, el colectivo Supports-Surfaces publicó un manifiesto en el que se precisaban las posiciones de los artistas en contra de la concepción individualista, tradicional y burguesa, es decir, neurótica y religiosa, del arte, así como de la fetichización de la obra de arte: “La pintura ha de definirse no como un objeto para ver –se podía leer en el mencionado manifiesto–, sino como un objeto de conocimiento, inscrita en un proceso de pro-

Supports-Surfaces

1971 (15-20 junio).

Théâtre de Nice, Niza.

Artistas: François Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Grand, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.

La voluntad de vehicular práctica, teoría, ideología e involucrar estos conceptos en el marco del marxismo-leninismo se manifestó de nuevo en la que fue la última exposición del grupo Supports-Surfaces, la celebrada en el Théâtre de Niza en 1971. En su transcurso se produjo la desintegración del colectivo al denunciar algunos componentes del mismo en un primer “tract” redactado el 1 de junio por P. Saytour y A. Valensi y en un segundo publicado el 14 de junio, es decir, un día antes de la inauguración, por N. Dolla, T. Grand, P. Saytour, A. Valensi y C. Viallat, la utilización arbitraria de la teoría separada de la práctica, una teoría sobredeterminada por

una ideología política, aislada a su vez de una práctica teórico-política coherente, y el rechazo a diversos presupuestos mantenidos hasta aquellos momentos: el de considerar el problema de la crítica como práctica teórico-crítica; el de la producción, circulación y venta de la obra de arte según una perspectiva de práctica productiva; y el de la práctica política ligada a la unidad de la práctica social que está compuesta, al mismo tiempo, de la práctica ideológica, de la práctica política y de la práctica teórica.

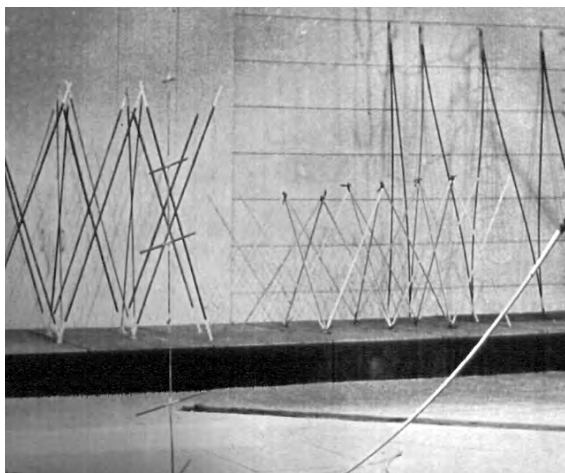
Los demás miembros del colectivo, en especial M. Devade y L. Cane, vieron en estos "tracts" un conglomerado de reflexiones quizá justas y de afirmaciones totalmente erróneas, en las que los conceptos de práctica, teoría, ideología y el uso del término marxismo-leninismo, eran empleados indiscriminadamente con el solo fin de enmascarar una posición antagonista con el resto del grupo y el rechazo del ideario político mayoritario. La respuesta no se hizo esperar. El 15 de junio los artistas no firmantes de los dos primeros "tracts" (F. Arnal, V. Bioulès, L. Cane, M. Devade, D. Dezeuze) firmaron, bajo el título *Matérialisme conséquent et inconséquence d'une scission*, otro "tract" en el que daban cuenta de la escisión y declaraban continuar las actividades del grupo Supports-Surfaces al margen de los escindidos, así como renovar su vinculación con el materialismo histórico y el materialismo dialéctico: "el marxismo-leninismo y su teoría determinan igualmente una práctica política que es la de la unión con la clase obrera en la lucha de clases y la lucha por el comunismo. Toda otra práctica no es sino sinónimo de reacción".

Después de la ruptura de Niza, el *label* (en singular) Support-Surface fue depositado en la prefectura de Hérault por el grupo continuista, dejando claro que a partir de aquellos momentos toda utilización de la expresión Supports-Surfaces se consideraría fraudulenta. La publicación del primer número de la revista *Peinture. Cahiers théoriques* dirigida por L. Cane, acentuó el desacuerdo y aceleró el enfrentamiento entre el sector ligado a la teoría y el más involucrado en la práctica.

El sector ligado a la teoría, con F. Arnal, V. Bioulès, L. Cane, M. Devade, D. Dezeuze y J.-P. Pincemin a la cabeza, participó en la VII Biennale de París, celebrada el 1 de noviembre de 1971 en el Parc Floral de Vincennes. En esta cita, Supports-Surfaces se presentó bajo el nombre de *Peinture. Cahiers théo-*

riques y entre sus acciones destacaron la venta del libro de Maria Antonietta Macchiocchi, *De la Chine*. Una última exposición del grupo ya escindido tuvo lugar en la librería Les idées et les arts de Estrasburgo los días 24, 25 y 26 de abril de 1972. Los cuatro artistas presentes en ésta, cada vez más inmersos en posiciones maoistas: V. Bioulès, L. Cane, M. Devade y D. Dezeuze, lo hicieron utilizando el nombre *Supports-Surfaces. Peinture. Cahiers théoriques*, título con el que acentuaban su distanciamiento del otro sector. Tras este encuentro en el que se mostraba un trabajo de análisis crítico de la historia del arte fundado en el marxismo y el psicoanálisis, Supports-Surfaces, en tanto que grupo, dejó de existir.

En 1991, quince años después de la muestra que reunió en el CNAC Georges Pompidou una primera revisión de la pintura Supports-Surfaces (*Peintures sans chassis*, 1975), el Musée d'Art Modern de Saint-Étienne planteó una revisión histórica del grupo en la exposición *Supports-Surfaces 1966-1974*. Comisariada por Bernard Ceysson, Jacques Beaufet y Martine Daucer, la muestra reunió una selección de los trabajos de F. Arnal, V. Bioulès, L. Cane, M. Devade, D. Dezeuze, N. Dolla, T. Grand, B. Pagès, J.-P. Pincemin, P. Saytour, A. Valensi y C. Viallat. El catálogo incluyó textos históricos de B. Ceysson y J. Beaufet, así como una cronología de las exposiciones realizadas por el grupo desde 1969 hasta su disolución.



228. Exposición Support / Surface, Théâtre de Nice, junio 1971.

Nouvelle subjectivité

1976 (28 octubre-19 diciembre).

Musée national d'art moderne. Fondation Rothschild, París.

Organización: Jean Clair.

Artistas: Avigdor Arikha, Gérard Barthélémy, John Bennett, Samuel Buri, Brigitte Courme, Antonio López García, Olivier O. Olivier, Philippe Roman, Sam Szafran, Ivan Theimer, Vito Tongiani.

Nouvelle subjectivité

Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et de la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle.

1979 (11 mayo-17 junio).

Palais des Beaux - Arts, Bruselas.

Organización: Jean Clair.

Artistas: John De Andrea, Gérard Barthélémy, Fussmann, Guinan, David Hockney, Ronald B. Kitaj, Raymond Mason, Sam Szafran.

Jean Clair, crítico de arte y hasta 1975 redactor en jefe de la revista *L'art vivant*, aglutinó en el marco del Festival de Otoño a aquellos artistas del panorama internacional que, hastiados de las vanguardias, desde el pop y el minimalismo hasta el conceptual y la nueva figuración, manifestaron un deseo de un retorno no anacrónico a la realidad de las cosas. La *Nouvelle subjectivité*, definida por J. Clair como la etiqueta común a una serie de propuestas individualizadoras, significaba de entrada el reverso de la moneda de la “nueva objetividad” (*Neue Sachlichkeit*) alemana de los años veinte.

Así como la nueva objetividad alemana se distinguió de la excentricidad dadaísta por el hecho de que sus componentes eran pintores y grabadores, la *Nouvelle subjectivité* se opuso al arte conceptual y post-conceptual que dominaba el panorama de la época con un retorno a la pintura figurativa. Pero mientras el grupo alemán utilizó el arte para lanzar una mirada crítica sobre la sociedad, el capitaneado por J. Clair volvió su mirada hacia sensibilidades muy particulares y posiciones casi marginales, defensoras de un retorno

a una nueva subjetividad en la que el individuo prevalecía sobre lo social.

En su discurso, J. Clair se oponía al concepto de museo, para él un lugar mortífero que desvitalizaba la obra de arte, “como si a un diente le quitaran la raíz”, y preconizaba una vuelta a la pintura confiando en la realidad de las cosas, lejos de los “ritos funerarios de nuestra convivencia modernista que son esos macro-espacios ideados, como el Centro Georges Pompidou, por un presidente Ptolomeo Soter “. Así pues, al margen de la historia y de la voluntad de explorar nuevas técnicas y procedimientos, los pintores apadrinados por J. Clair debían atenerse a una observación atenta del mundo visible, apoyándose de nuevo en el orden de las cosas y comprometiéndose con un “aquí y ahora” previo a toda fenomenología.

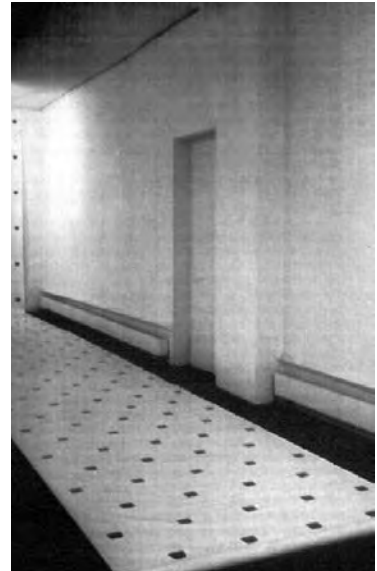
Con esta filosofía de la vida y con una clara intención de encontrar una salida a la crisis económica y estética en que estaba sumido el arte francés de mediados de los años setenta, J. Clair reunió en la muestra *Nouvelle subjectivité* (1976) a un grupo de artistas no-franceses como Avigdor Arikha, John Bennett y Antonio López García y franceses como Gérard Barthélémy, Samuel Buri, Brigitte Courme, Olivier O. Olivier, Philippe Roman, Sam Szafran e Ivan Theimer que, al margen de su quehacer individual, tenían en común el “pintar una visión del jardín, una naturaleza muerta compuesta en un rincón del taller” con las técnicas tradicionales del óleo, la acuarela, el lápiz de color o el pastel, artistas que compartían su admiración por los grandes rechazados por las vanguardias, como Bonnard, Giacometti y Balthus, y que estaban orgullosos de su bien hacer, de dominar un oficio, unas técnicas y unas leyes de perspectiva que los acercaban a los maestros del Renacimiento.

Aunque la aproximación de algunos de estos artistas a la realidad estaba matizada por la utilización del objetivo fotográfico, para la mayoría de ellos, el cuadro se convertía en una “superficie afectiva”, en una memoria en la que se inscribía la huella de una emoción, de una sensibilidad, de un deseo; la “pequeña sensación –al decir de Jean-Louis Pradel– tan querida por Cézanne que perseguía la virginidad del mundo”.

Nouvelle subjectivité acabó siendo un cajón de sastre en el que tanto cabía el trabajo del suizo Samuel Buri, que procedía de la nueva figuración y del Pop Art y efectuaba interpretaciones ópticas de la realidad, como las aportaciones barrocas y fantasmagóricas, deudoras en diverso grado de Magritte y Escher,



229. Ivan Theimer, Paysage, le Lèze (Paisaje, el Leza), 1976.



230. Niele Toroni, Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (Huellas de pincel n° 50 repetidas a intervalos regulares), galería Yvon Lambert, París, abril 1970.

de los franceses Olivier O. Olivier y Sam Szafran, los dos procedentes del grupo Panique, creado en 1962 e integrado por el escritor Jacques Stenberg, el cineasta Jodorowsky y el pintor Gironella. En el ámbito de lo fantástico habría que situar las aportaciones de Michel Parré, miembro de la Coopérative des Malassis, asociación creada en 1970 sobre el llano de Malassis en Bagnolet, cerca de París, con el fin de defender un arte social y una figuración narrativa, crítica e irónica, comprometida con la época, y las de Christian Zeimert, que rendía un peculiar homenaje a Mondrian reproduciendo el diseño de sus cuadros, con procedimientos pictóricos de generosa textura y materialidad. En 1979, el propio J. Clair amplió el concepto de Nouvelle subjectivité al panorama an-

glosajón. Así, en la muestra que del 11 de mayo al 17 de junio permaneció abierta en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, *Nouvelle subjectivité: Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et de la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle*, junto a las creaciones y a las obras de los artistas franceses, algunos de los cuales ya habían participado en la exposición de 1976 (G. Barthélémy, S. Szafran), se presentaron también las del americano Ronald B. Kitaj y las del inglés afincado en los Estados Unidos, David Hockney, cuyo arte, sobre todo su serie de piscinas de Beverley Hills y sus retratos colectivos e intimistas, eran considerado como “una mezcla insólita de fantasías en la construcción y de realidades turbadoras en los hechos”.

Cronología

1967: •• XVIII Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 3-25 enero; •• BMPT, Auditorium du Musée des Arts Décoratifs, París, 2 junio; *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée d'Arts Décoratifs, París (G. Gassiot-Talabot);

Le Monde en question (26 peintres de contestation), ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París (G. Gassiot-Talabot). **1969:** •• *Rencontres de Coaraze*, Coaraze (Francia), 21-27 julio (J. Le-page); *La peinture en question*, Musée du Havre, 7 junio-7 julio; *Salle rouge pour le Vietnam*, ARC / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 17 enero-

23 febrero. **1970:** *Interieur-Exterieur*, Céret, Perpignan, Le Boulou, Maguelonne, Banyuls sur Mer, Aubais, Levens, Villefranche sur Mer, Niza; •• *Supports-Surfaces*, ARC 1/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 23 septembre-15 octobre (P. Gaudibert). **1971:** •• *Supports-Surfaces*, Théâtre de la Cité universitaire, París, 18 abril-8 mayo;

•• *Supports-Surfaces*, Théâtre de Nice, Niza, 15-20 junio; *VII Biennale de Paris*, Parc Floral Vincennes, París, 24 septiembre-1 noviembre. **1972:** *Supports-Surfaces (Peinture. Cahiers théoriques)*, Librairie "Les idées et les arts", Estrasburgo, 24-26 abril. **1974:** *Nouvelle peinture en France: Pratique/Théorie*, Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne, 21 junio-29 julio. **1975:** *Peintures sans chassiss: Noël Dolla, Vivien Isnard, Christian Jaccard, J.P. Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat*, CNAC Georges Pompidou, París. **1976:** •• *Nouvelle subjectivité*, Musée national d'art moderne / Fondation Rothschild, París (Festival de Otoño), 28 octubre-19 diciembre (J. Clair). **1979:** •• *Nouvelle subjectivité: Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et de la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 11 mayo-17 junio (J. Clair). **1991:** *Supports/Surfaces 1966-1974*, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne (B. Ceysson, J. Beauffet y M. Daucer).

Bibliografía

- CLAURA, Michel, "Paris Commentary", *Studio International*, enero 1969, vol. 177, pp. 47-49.
- PLEYNET, Marcelin, "Support/ Surface", *Art International*, diciembre 1970, vol. XIV, n° 10, pp. 63-70.
- CLAURA, Michel, "Actualité", *VH 101*, primavera 1971, n° 5, pp. 40-47.
- "Supports-Surfaces", *VH 101*, primavera 1971, n° 5, pp. 82-122.
- PLEYNET, Marcelin, *L'enseignement de la peinture*, París, Seuil, 1971 (*La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).
- CLAIR, Jean, *Art en France. Une nouvelle génération*, París, Chêne, 1972.
- ELDERFIELD, John, "Abstract Painting in the Seventies", *Art International*, verano 1972, vol. 16, n° 7, pp. 92-94.
- MARIN, Louis, *Études sémiologiques*, París, Klincksieck, 1972.
- AA.VV., *Figurations 1960-1973*, París, Union Générale d'Éditions (Col. 10/13), 1973.
- DEVADE, Marc y CANE, Louis, "The Avant Garde Today", *Studio International*, octubre 1973, vol. 186, pp. 145-146.
- TRONCHE, Anne, GLOAGUEN, Hervé, *L'Art actuel en France du cinétisme à l'hipérrealisme*, París, Balland, 1973.
- HAHN, Otto, "Le Groupe BMPT, la mort supposée de l'art", *Art Press*, junio 1974, n° 12, pp. 12-14.
- *Peinture/Cahiers théoriques*, 1971-1974, n°s 1-2/3-4/5-6/7-8/9.
- CLAIR, Jean, "Ce que Jean Clair voit de nouveau dans une certaine façon de peindre comme avant", *Connaissance des Arts*, octubre 1975, n° 296, pp. 84-91.
- AA.VV., *Peindre. Revue d'Esthétique n° 1*, París, Union Générale d'Éditions, 1976 ("Revue d'Esthétique". *La práctica de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987).
- DEVADE, Marc, "Painting and its Double", *Tracks*, primavera 1976, vol. 2, n° 2, pp. 50-65.
- JOUFFROY, Alain, *Guillotine et peinture, Topino-Lebrun et ses amis*, París, Le Chêne, 1977.
- LE BOT, Marc, *Figures de l'art contemporain*, París, Union Générale d'Éditions, 1977.
- LEPAGE, Jacques, "Supports-Surfaces", *Opus International*, enero-febrero 1977, n°s 61-62, pp. 27-28.
- AA.VV., "Mythologies quotidiennes: un regard sur le monde", *XXe. siècle.*, diciembre 1977, n° 49, pp. 45-49.
- PLEYNET, Marcelin, "La Peinture en France aujourd'hui", en *Art et Littérature. Essais*, París, Seuil, 1977, pp. 468-539.
- POINSOT, Jean-Marc, "A propos de BMPT", *Opus International*, enero-febrero 1977, n°s 61-62, pp. 24-27.
- PRADEL, Jean-Louis, "La stratégie de Supports/Surfaces", *Opus International*, enero-febrero 1977, n°s 61-62, pp. 63-67.
- GASSIOT-TALABOT, Géraud, "Le Planete Voss", *Opus International*, otoño 1978, n° 69, pp. 56-61.
- ROGERS, Richard, "Contemporary Painting in France", *Artscribe*, agosto 1978, n° 13, pp. 22-28.
- ALBRIGHT, Thomas, "The Painted Flame", *Horizon*, noviembre 1979, vol. 22, n° 11, pp. 24-43.
- ROGERS, Richard, "Towards a Theory/Practice of Painting in France", *Artforum*, abril 1979, vol. XVII, n° 8, pp. 54-61.
- POINSOT, Jean-Marc, *Supports-Surfaces*, París, Limage 2, 1983.
- GROOT, Paul, "L'alchimie et la redécouverte de la figure humaine dans l'art récent", *Flash Art*, verano 1986, n° 129, pp. 42-43.
- MAILLARD, Robert (ed.), *Vingt-cinq ans d'art en France. 1960-1985*, París, Larousse, Jacques Legrand, 1986.
- PRADEL, Jean-Louis, "Le renouveau de la figuration: éléments d'une histoire", en *25 ans d'art en France. 1960-1985*, París, Larousse, Jacques Legrand S.A., 1986, pp. 107-154.
- MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*, París, Flammarion, 1987.
- KNIGHT, Christopher, *Art of the Sixties and Seventies: The Panza Collection*, Nueva York, Rizzoli, 1988.
- AA.VV., *Chroniques niçoises. Genèse d'un Musée. Tome I: 1945-1972*, Niza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1991.
- AA.VV., "Dossier Support(s)-Surface(S) 'Revised'", *Art Press*, enero 1991, n° 154, pp. 5-29.
- GRINFEDER, Marie-Hélène, *Les Années Supports-Surfaces*, París, Herscher, 1991.
- MILLET, Catherine, "Supports-Surfaces, de l'iconoclasme à l'hédonisme", *Art Press*, junio 1991, n° 159, pp. 78-79.
- AA.VV., *Arte in Francia 1970/1993. Art en France*, Milán, Mazzotta, 1994.

El panorama artístico español de mediados de los años sesenta se hallaba en una situación de incertidumbre motivada en parte por la falta de una verdadera alternativa a las corrientes hegemónicas de los años cincuenta y de principios de la década de los sesenta: el informalismo, el normativismo y los diversos realismos inmersos en el compromiso social.

Las primeras voces que reclamaron una salida a esta situación se alzaron en Madrid, y tuvieron en uno de los críticos más duros e implacables de El Paso, Juan Antonio Aguirre, a su principal defensor. La primera respuesta congruente a la generación informalista de los cincuenta –un informalismo por aquel entonces ya academizado y en abierta crisis, como así reconocían la mayoría de sus protagonistas– la fraguó, efectivamente, el pintor y crítico J. A. Aguirre. En 1967 reunió, bajo el nombre de Nueva Generación, a un grupo de artistas que anteponían los modelos internacionales del pop y del arte óptico a los magisterios vernáculos y con tales artistas organizó dos exposiciones, la primera en la Sala Amadís, dedicada a la promoción de artistas jóvenes, y una segunda en la galería Edurne.

Nueva Generación, más que una tendencia, fue un grupo heterogéneo de artistas –las crónicas de la época remarcaban esta heterogeneidad ante el carácter más unitario y homogéneo de los colectivos informalistas, realistas, analíticos o normativos– que aportaron al debate del arte español un modelo más blando, más alejado del drama social y, en cierta medida, más internacionalista que el de los grupos de la época.

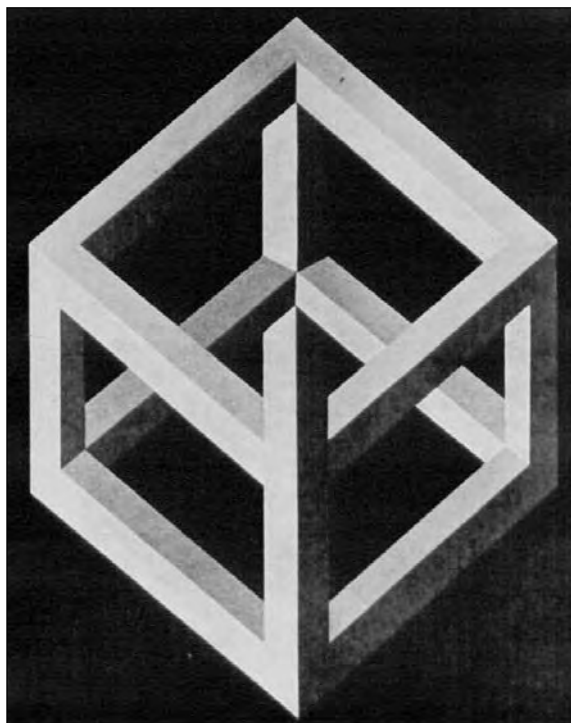
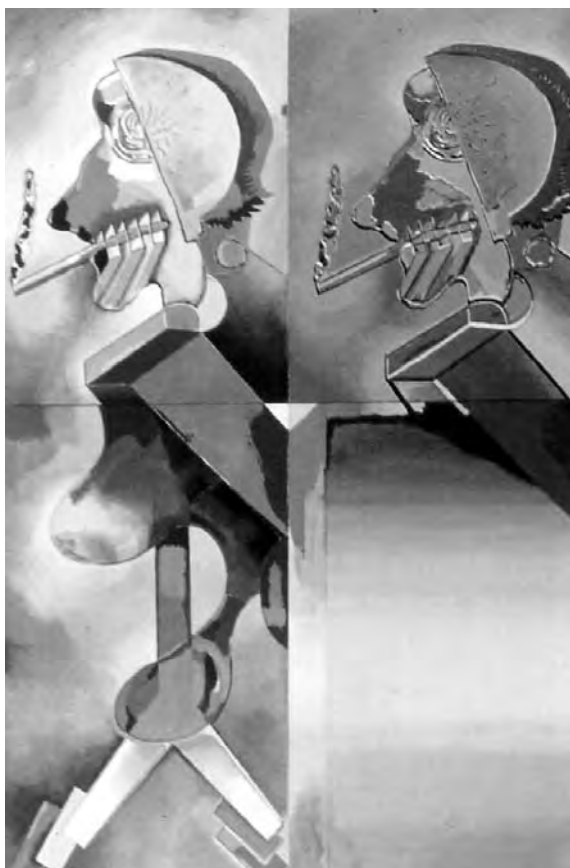
Entre los miembros integrantes de Nueva Generación (E. Asins, J. Galí, Anzo, P. A. García Ramos, L. Gordillo, Egido, J. L. Alexanco, J. Gil, J. Teixidor, J. M^a Yturralde, M. Barbadillo, J. Plaza

y el propio J. A. Aguirre) pronto se manifestaron dos tendencias: la figurativa y la abstracto-normativa. La primera de ellas quedó ejemplificada en la obra de Luis Gordillo el cual practicaba una pintura que sin renunciar del todo a algunos principios informalistas (interés por la materia pictórica, por el gestualismo gráfico y por el dibujo automático), incorporaba elementos del pop americano y europeo.

Por su parte, los conformadores de la segunda tendencia, la abstracto-normativa, entre ellos Manuel Barbadillo, José Luis Alexanco e Yturralde tomaron el ordenador como aliado de la actividad intelectual y plástica con el fin de aumentar la capacidad creadora del artista más allá de toda servidumbre mecánica. Algunos de ellos trabajaron en colaboración con el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, que a partir de 1969 organizó una serie de muestras de creadores interesados en equiparar los procedimientos artísticos y científicos, entre ellas,



231. Portada del catálogo de la exposición Formas computadas en la sala Santa Catalina de Madrid, 1971.



232. Luis Gordillo, *Fumando Dúplex, más espacio abierto*, 1975-1976.

233. José María Yturralde, *Figura imposible*, 1968.

Formas computadas (1969) que reunió a algunos de los artistas participantes en el “Seminario de generación automática de las formas plásticas”.

Esta tendencia tuvo en 1972 uno de sus momentos más álgidos con la presentación en las salas del Instituto Alemán de Madrid y, con posterioridad, en el de Barcelona de la exposición *Impulsos: arte y computador*, y con la muestra *Generación automática de formas plásticas y sonoras*, organizada en el marco de los Encuentros de Pamplona. Tomando como pilares la música experimental y los nuevos medios informáticos aplicados al arte (el ordenador y los rayos catódicos) los organizadores, José Luis Alexanco y Luis de Pablo, cubrieron una plaza de Pamplona con una cúpula neumática de 15.000 m² de plan-

ta diseñada ex-profeso por J. M. Prada para que los artistas españoles y extranjeros seleccionados para la exposición, entre otros, Arrechea, Baher, Barbadillo, Beckmann, Benedit, Berni, Brioner, Cage, Delgado, Demarco, Gómez de Liaño, Mariño, Mestres Quadreny, Seguí, Sempere, Sevilla, Xenakis e Yturralde pudieran fomentar una participación activa del espectador en su obra.

En la España de los años sesenta se asistió a un retorno a la especificidad del hecho pictórico, entendido como práctica significativa en sintonía con los postulados del colectivo francés Supports-Surfaces. A la sombra del grupo francés y de su mentor Marcelin Pleynet se gestó un movimiento exaltador de la pintura libre integrado en un principio por José Manuel Broto, Javier Rubio y

Gonzalo Tena que en 1974 se presentaron en la galería Atenas de Zaragoza con un catálogo con abundantes citas a Marcelin Pleynet, Julie Kristeva y Louis Cane. En 1976, el grupo zaragozano más la incorporación del artista catalán Xavier Grau presentó sus obras en una exposición *Per a una crítica de la pintura* celebrada en la sede barcelonesa de la galería Maeght, en tanto que su ideario y su posicionamiento en favor de teorizar la pintura e involucrarla en aspectos estéticos y políticos encontró su órgano de expresión en la revista *Trama*, publicación en la línea de las revistas francesas *Tel-Quel* y *Peinture. Cahiers théoriques*.

Siguiendo también los postulados de Supports-Surfaces, aunque no tan literalmente como en el caso de los pintores barceloneses, un grupo de artistas madrileños apostaron por un afianzamiento de la pintura como especificidad autónoma, intento que tuvo su principal exponente en la exposición *En la Pintura* celebrada en 1977 en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño. La exposición reunió diversas opciones plásticas, unas cercanas a los planteamientos franceses, como la de Carlos León que tanto en sus telas como en sus textos defendía la “pintura como objeto de co-

nocimiento”, y otras, en cambio, deudoras de lo americano, como la de Pancho Ortuño, al decir de J. M. Bonet “personaje increíblemente vitalista y energético, la figura más reivindicada por los abstractos, entre otras cosas, por su aventura neoyorquina en el seno de la *action painting*” (J. M. Bonet, “Los años pintados”, en *Los años pintados*, cat. exp., 1994, p. 15).

Este movimiento que pasó a conocerse con el nombre de pintura-pintura, aparte de las mencionadas, quedó de manifiesto en otras muestras como *Pintura I* (Barcelona, 1976), y la *Colectiva de seis pintores* celebrada en Valladolid en 1977 e integrada por los artistas catalanes agrupados en torno a la revista *Trama*, a los que se unieron C. León y J. Teixidor. Según J. M. Bonet, la desintegración del grupo coincidió con el agotamiento de la ideología de izquierdas que inicialmente lo inspiraba y con el galopante desinterés de los pintores por el discurso teórico: “Los pintores dejaron de discursar, se encerraron en el mutismo, en la soledad de sus estudios, de la que ya a comienzo de los ochenta comenzaron a salir grandes cosas” (J. M. Bonet, “Los años pintados”, cat. exp., p. 15).

Las exposiciones

Nueva Generación

1967 (mayo).
Sala Amadís, Madrid.

Organización: Juan Antonio Aguirre.
Artistas: Juan Antonio Aguirre, José Luis Alexanco, Anzo, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Pablo Manuel Egido, Jordi Galí, Pedro García Ramos, Julián Gil, Luis Gordillo, Julio Plaza, Jordi Teixidor, José María Yturralde.

Nueva Generación

1967 (diciembre).
Galería Eburne, Madrid.

Organización: Juan Antonio Aguirre.
Artistas: Juan Antonio Aguirre, José Luis Alexanco, Anzo, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Lola Bosshard, Gerardo Delgado, Pablo Manuel Egido, Jordi Galí, Julián Gil, Luis Gordillo, Pere Pagés, Jordi Teixidor, Pedro García Ramos, José María Yturralde.

En mayo de 1967, Juan Antonio Aguirre organizó en la Sala Amadís de Madrid la exposición *Nueva Generación* que agrupó a trece pintores de distinta procedencia (Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla) con el fin de presentar un estado de la cuestión de la pintura y suscitar un debate abierto al respecto. Los límites generacionales estuvieron marcados por M. Barbadillo (nacido en 1929) y el propio J. A. Aguirre (nacido en 1945) y la selección se basó en la actualidad de la pintura de los diversos participantes en la muestra: “El criterio selectivo que posibilitó el triunfo de tal exposición –según palabras de J. A. Aguirre– consistía en la valoración de una plástica verdaderamente actual y de signo positivo. Allí se precindió tanto de las tendencias que habían agotado su lógico desarrollo como de aquellas

obras que, aun respondiendo a problemas e inquietudes contemporáneas, no reunían suficiente calidad ni posibilidades de futuro [...]. El origen de esta agrupación generacional se ligaba a un fenómeno reciente, el de las síntesis aparecidas en el arte, en la cultura y en las formas de vida. Significaba que se había efectuado ya la transición de una etapa de problemas a otra de soluciones, representando por ello un Nuevo Estilo –como superación de tendencias” (J. A. Aguirre, “Nueva Generación. Notas sobre el por qué y el quién del grupo”, *cat. exp.* Sala Amadís, s.p.).

Más que querer definir un grupo o un colectivo (“fue el propio público quien desde el primer momento se empeñó en considerarnos como un grupo, el grupo Nueva Generación, pero la verdad es que más bien se trataba de una selección circunstancial que nada tenía que ver con lo que Dau al Set o El Paso supusieron, lo que tampoco quiere decir que no hubiera poderosas razones de unidad”) J. A. Aguirre concibió la muestra como una suma de individualidades que se servían de un lenguaje creativo no erosionado, se integraban en un núcleo generacional relativamente homogéneo y seguían de cerca o de lejos dos grandes corrientes del panorama internacional de cuño norteamericano, el pop y el op, corrientes “de una popularidad como no había gozado ninguna de sus predecesoras”.

La tendencia pop, según J. A. Aguirre, quedaba ilustrada en la obra de L. Gordillo el cual, tras abandonar unas iniciales maneras informalistas, se afincó en una figuración que incorporaba formas e imágenes procedentes de la publicidad, del pop inglés y del maquinismo de Léger. En sus obras pertenecientes a las series *Los Peatones* (1967) y *Los Autómatas* (1968), L. Gordillo construyó espacios psíquicos a base de figuras, perfiles y formas humanas de evocación industrial reivindicadoras, a su vez, de un espacio dentro de otro: “La materia es total –escribió L. Gordillo en un texto que no llegó a publicarse preparado para la exposición de la sala Amadís. El hombre es una ordenación psíquica de ella. Estructuración psíquica dentro de una materia total. El alma es la toma de conciencia que la materia hace de sí misma. El hombre es un concienciador progresivo: conciencia de grupo pero también conciencia del yo (integración de lo inconsciente y de lo consciente: el “en sí mismo” de Jung) [...]. La pintura más como un acto que como un hecho. Más como un hacerse que como un es. El reflejo de la época, el testimonio de lo exterior, va ya implícito en ello”. Por su parte, M. Barbadillo con el uso de formas seriales y

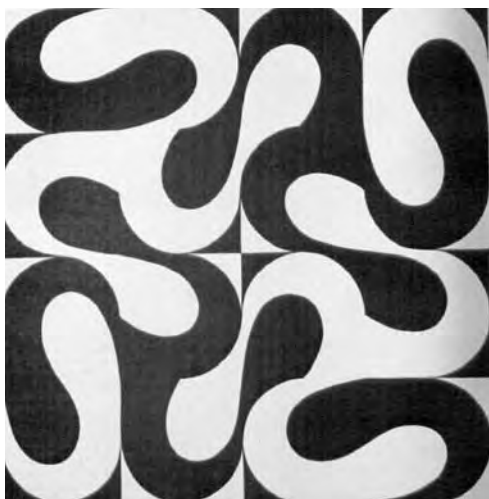
modulares cercanas a la estética arquitectónica y a la del diseño, fue el principal exponente del arte racional y sistemático, un arte de formas contenidas que respondía en cierta manera a los presupuestos del Op Art. Al margen de las aportaciones singulares de L. Gordillo y M. Barbadillo, J. A. Aguirre calibró la aportación de los restantes artistas convocados a tenor de su respuesta al informalismo. Las *Puertas* de J. Teixidor, concebidas como obras abiertas a la participación del espectador, fueron una de las propuestas más radicales y una de las más cercanas al mundo del minimalismo, si bien no escondían su relación con algunos abstractos españoles del grupo de Cuenca como G. Torner y G. Rueda.

Cercanas a una geometría radical pero, a la vez, a una percepción lírico-constructivista muy cara a los artistas de la Nueva Generación, se encontraban las *Figuras Imposibles* de J. M^a Yturralde, cuyas formas parecían sacadas de un tratado de psicología de la visión, en tanto que las realizaciones de J. Plaza estaban más cerca de los principios de V. Vasarely, J. Albers y de P. Mondrian. Por su parte, J. Gil (módulos) y P. García-Ramos (obras murales en acero y madera tratadas como superposición de planchas) mostraban su voluntad de integrar arte y arquitectura. Quizá la propuesta más sutil en ese ámbito de lo analítico, del orden y de lo sistemático fue la E. Asins, con cuadros monocromos (grises, blancos, negros) en los que la reiteración y la seriación de cuadrados y rectángulos convergían en una

especie de trama de hilos que favorecía la percepción tenue y al mismo tiempo confusa de la obra.

En el ámbito de lo figurativo, habría que citar los trabajos de J. Galí, cercanos al pop pero resueltos con un lirismo, una ironía y un humor del que carecía la tendencia internacional, los de M. Egido, con una figuración agresiva e impactante, cargada de herméticos simbolismos manifestados en formas seriadas, y los de J. A. Aguirre, en los que la figuración orgánica y pop dejaba entrever aún la presencia del informalismo. En este ámbito de lo figurativo destacó también la presencia de J. L. Alexanco derivada de los procesos seriográficos en los que trabajaba principalmente el color y depuraba el trazo buscando secuencias en las que el protagonista era el dinamismo. El resultado: diversos cuadros con percepciones individuales pero concebidos dentro de una unidad, la llamada "unidad-cuadro".

Mariano Anós, en la revista *Artes* acometió una aguda crítica a la exposición, en la que tras cuestionar la participación de artistas como M. Egido y J. Galí, considerados epigonales y alejados de los principios de Nueva Generación, clasificó a los restantes según estuvieran cercanos a la figuración (J. A. Aguirre, L. Gordillo, J. L. Alexanco, Anzo) o a las vanguardias constructivistas y concretistas (P. García Ramos, E. Asins, J. M^a Yturralde, J. Teixidor, J. Gil, M. Barbadillo y J. Plaza). De ellos, el crítico destacó a M. Barbadillo y a J. Plaza, considerándolos los más sólidos y prometedores del grupo: "Ambos juegan con módulos



234. Manuel Barbadillo, Pintura, 1968.



235. Inauguración Museo de Cuenca, junio 1966.



236. Juan Antonio Aguirre, *La barca rosa*, 1978.



237. Anzo, *Aislamiento*, 1968.

—simplísimos y geométricos los de Julio Plaza y más complejos, casi orgánicos, los de Manuel Barbadillo— para la creación, más aún de obras abiertas, de obras en movimiento dotadas de un desarrollo dialéctico” (M. Anós, “Una nueva conciencia del lenguaje. Primer acercamiento a una exposición colectiva”, *Artes*, mayo 1967, nº 85).

Los integrantes de Nueva Generación, con la incorporación de Pere Pagès, Gerardo Delgado y Lola Bossard, se presentaron en mayo de 1968 en una nueva exposición en la madrileña galería Edurne. En el texto del catálogo, J. A. Aguirre aludió a las distintas generaciones

y tendencias de posguerra, la generación abstracta, Dau al Set, El Paso, como el marco histórico y referencial del que partía Nueva Generación, entendida no como un grupo sino como un concepto historiográfico de amplio espectro. Sus objetivos y finalidades, siempre según J. A. Aguirre, se podían fijar en cinco puntos que tenían como principio el rechazo a las maneras informalistas: predominio de problemas; predominio de soluciones; escisión en vertientes (tesis, antítesis): dialéctica entre ambas (síntesis); vocación de rebeldía, autodisciplina; egocentrismo como subconsciente colectivo; y tendencia a la democratización” (J. A. Aguirre, “Concepto de Nueva Generación”, Galería Edurne, *cat. exp.*, s.p.).

La muestra no despertó gran interés entre los comentaristas del momento, si bien Ángel Crespo le dedicó un artículo en la revista *Artes*. Tras comentar algunas de las ideas defendidas por J. A. Aguirre, como la de hacer del arte una cuestión generacional, A. Crespo evidenció su discrepancia en el sentido de no hallar diferencia sustancial entre los representantes de la generación abstracta inmediatamente anteriores (léase El Paso) y los de la Nueva Generación, salvo la valía individual de los artistas: “Juan Antonio Aguirre, en su última exposición, da prueba fehaciente de ello. Su capacidad intelectual, realmente extraordinaria, ha sabido fundir elementos ópticos, neoconstructivistas (y hasta del *modern style*) en una serie de cuadros finamente irónicos y en los que el dejar al margen el resultado en pro del gozo experimentador es la causa de un extraordinario interés”. (A. Crespo, “Juan Antonio Aguirre. La pintura de un crítico y la crítica de un pintor”, *Artes*, mayo 1968, nº 93).

En 1969, J. A. Aguirre publicó el texto *Arte Último* en el que, aparte de plantear un balance en caliente de las exposiciones de la Nueva Generación y analizar su aceptación crítica, modificó y amplió el concepto de la misma orientando el nuevo concepto de “arte último” a un criterio más puramente cronológico que generacional, en el que podían entrar, aparte de los iniciales, artistas o grupos como Gerardo Delgado, Luis Canelo, el Equipo Crónica y Pere Pagès.

Fue en época de la transición democrática, hacia finales de los años setenta, cuando el grupo de la Nueva Generación que nunca llegó a serlo como tal, empezó a despertar la atención de la crítica y a ser tenido en consideración, tal como se puso de manifiesto en las muestras 1980 y *Madrid D.F.*, en las que Nueva Generación se entendió como una propuesta fecunda, en especial vista a la luz de Luis Gordillo, uno de sus más relevantes componentes.

Per a una crítica de la pintura

1976 (abril-mayo).
Galería Maeght, Barcelona.

Artistas: Juan Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio, Gonzalo Tena.

Pintura 1

1976 (noviembre).
Àmbit de Recerca. Fundació Joan Miró, Barcelona.

Artistas: Alfons Borrell, Juan Manuel Broto, Joaquim Chancho, Gerardo Delgado, Xavier Franquesa, Xavier Grau, Carlos León, Eva Lootz, Armando Pedrosa, Carles Pujol, Javier Rubio, Juan Suárez, Gonzalo Tena.

"Hemos escogido este título para nuestra primera exposición conjunta sabiendo de antemano que por un lado puede ser considerada ostentosa y a la vez poco sorprendente. Sea como sea, resume clara y sintéticamente el sentido que pretendemos dar a nuestro trabajo, del cual diremos, a modo de información, que se inició hace ahora tres años en la decisión de reconsiderar nuestra actividad anterior a partir de unas bases teóricas comunes y de una estrategia también conjunta. Así pues, *Per a una crítica de la pintura* es en primer lugar una exposición de cuadros, hecho que en estos momentos no es poco: pintura que quiere ser de vanguardia, término en desuso, pretensión inusitada. La exposición, al mismo tiempo, parece un buen pretexto para crear una revista que dé sentido a la misma exposición".

En estos términos se expresaban en la presentación del catálogo de la muestra *Per a una crítica de la pintura* los cuatro artistas participantes en ésta, J. M. Broto, X. Grau, J. Rubio y G. Tena, auspiciados por el pintor Antoni Tàpies, el cual firmaba en el catálogo un extenso artículo de reflexión crítica e histórica sobre el último devenir de la pintura. A. Tàpies insistía en la necesidad del reencuentro con la pintura tras largas temporadas de antipintura y en la obligada defensa "de esa voluntad alternativa compartida por jóvenes pintores que no sólo recuperan los problemas del primer nivel de lectura de formas y colores (como fue el caso de muchos abstractos anteriores) sino que, utilizando la famosa terminología de Panofsky, deben relacionarse con es-

tudios más profundos de creación "iconológica", fruto de una intuición sintética de las tendencias esenciales del espíritu humano" (A. Tàpies, "Situación de la pintura catalana reciente. A los pintores Broto, Grau, Rubio y Tena", *cat. exp.*, y *Trama. Revista de Pintura*, nº 0, abril 1976, pp. 16-18).

En *Per a una crítica de la pintura*, aparte de dibujos, J. M. Broto y G. Tena participaron con 16 acrílicos bajo el título genérico de *Pintura*, al que añadían un número de orden (del 1 al 16) y el mes y el año de su realización (de agosto de 1975 a marzo de 1976). Igual procedimiento enumerativo emplearon X. Grau y J. Rubio para titular sus obras, 19 el primero de ellos (realizadas entre agosto de 1975 y abril de 1976) y 15 el segundo (entre julio 1975 y febrero de 1976).

Casi coincidiendo con la inauguración de la muestra, los cuatro artistas publicaron la revista *Trama*, en la que, tras mostrar su voluntad de emparejamiento con el movimiento francés Supports-Surfaces y su enraizamiento al espíritu de las revistas francesas *Tel Quel* y *Peinture. Cahiers théoriques*, exponían con claridad sus objetivos y su teoría creativa. En el primer y último número (en realidad, número 0, abril 1976) de *Trama. Revista de pintura* colaboraron Marcelin Pleynet, Marc Devade y Louis Cane y jóvenes críticos y pintores españoles como Federico Jiménez Losantos ("Pintura sobre el espejo"), José Manuel Broto ("La irrupción de la teoría de la pintura"), Gonzalo Tena ("Escoger el color"), Xavier Grau ("Los miedos de la pintura") y Alberto Cardín. Como firmas destacadas, A. Tàpies, con el mismo artículo publicado en el catálogo de la galería Maeght y Clement Greenberg, del que se incluyó el artículo "La pintura modernista".

En sus respectivos textos, los artistas catalanes apostaban por un retorno al hecho de pintar ligado a un nuevo discurso sobre la pintura y sobre el arte en general, así como por un relanzamiento de la pintura –en otra ocasión llegaron a afirmar que pintar estaba mal visto, como si la historia del arte se entendiese como una historia por fascículos que fuera necesario completar rápidamente el volumen dedicado a la pintura– "a partir de las transformaciones formales operadas por los sectores de la vanguardia artística que en su mayoría ahora y aquí resultan desconocidos".

En noviembre de aquel año y organizada por el Àmbit de Recerca se inauguró en la Fundación Miró la exposición *Pintura 1* planteada como una manera de hacer balance de la situación de la pintura catalana post-conceptual. La crítica la recibió de manera desigual,

siendo quizá el análisis más agudo el que realizó Juan Manuel Bonet en la correspondiente sección de *El País*. Para éste, la muestra no pasó de ser un cajón de sastre de la pintura-pintura y de todo lo que en apariencia se le pareciese. El crítico madrileño destacó, sin embargo, la coherencia de J. M. Broto, G. Tena, J. Rubio y X. Grau, las obras de C. León, el artista no catalán más cercano a los presupuestos defendidos por la revista *Trama* y seguidor de *Tel Quel* y *Peinture. Cahiers théoriques*, las de G. Delgado, de vuelta de sus experiencias con ordenadores, y el trabajo de J. Teixidor que le acercaba al ámbito del clasicismo abstracto. La obra del resto de los artistas, es decir, A. Borrell, J. Chancho, J. Suárez, X. Franquesa, A. Pedrosa y C. Pujol, a excepción de la de E. Lootz, marginal y fuera de contexto, fue considerada por J. M. Bonet como una amalgama en la que los restos del minimal convivían con los saldos de la pintura posinformal o posTàpies.

En la pintura

1977 (abril-mayo).

Palacio de Cristal. Parque del Retiro, Madrid.

Organización: Francisco Rivas.

Artistas: José Manuel Broto, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Carlos León, Pancho Ortuño, Javier Rubio, Gonzalo Tena.

Un año después de las exposiciones barcelonesas *Per una crítica de la pintura* y *Pintura 1* se inauguró en Madrid la muestra *En la pintura*. El crítico de arte Francisco Rivas fue el encargado de la selección de los artistas: J. M. Broto, X. Grau, J. Rubio, G. Tena, procedentes del núcleo catalán; C. León y P. Ortuño representantes del arte madrileño y G. Delgado del sevillano. En su inevitable discurso teórico, planteado sobre la base del colectivo al que la exposición aludía directamente, el Supports-Surfaces francés, F. Rivas partió de de la *Deriva a partir de Marx y Freud* de J. F. Lyotard para afirmar que toda obra de arte tenía que liberarse de la trama de interpretaciones y de significados que no hacían sino obstaculizar su verdadero sentido: “No interpretemos más porque la obra de arte no expresa nada, luego no necesita de intérpretes. Acabemos con este mundo de significados que sólo sirve para constreñir a la obra misma, para ocultar lo que hoy aparece como su verdadero sentido en tanto que momento de una prácti-



238. Gerardo Delgado, obra presentada en la exposición *En la pintura*, Madrid, abril-mayo 1977.

ca significativa. La importancia de un texto o de una pintura no es su significación, lo que quiere decir, sino lo que hace y hace hacer...: “ (F. Rivas, “¿ En qué momento nos encontramos?”, *cat. exp.*, p. 7).

Planteada la situación de la pintura contemporánea, F. Rivas llegaba a la conclusión de que, tras las aportaciones de Cézanne, Matisse y de algunos pintores norteamericanos, entre ellos J. Pollock, M. Rothko y R. Motherwell, la pintura había agotado sus recursos expresivos hasta el punto de que “ese gran tazón de sopa parece haber dado ya de sí todo lo que podía sin que aparezcan cuáles son las líneas de avance en la actualidad “. Si Cézanne, Matisse y la pintura norteamericana habían constituido los “puntos fuertes” de lo moderno, los pintores franceses del Supports-Surfaces, según F. Rivas, eran los continuadores de esta tradición y en concreto los primeros que de una manera sistemática “han desplegado la pintura como bandera”. La práctica de este grupo y sus continuas intervenciones en el campo teórico constituían un punto de referencia ineludible en unos momentos en los que el gran tazón de sopa parecía haberse colmado. La única salida posible a esta situación, siguiendo la lección de los franceses, era la de desarrollar la “ciencia de una práctica específica, la pintura, cuyos componentes básicos estarían en el materialismo dialéctico e histórico en la más pura versión Lenin, Mao y Althusser, así como en la teoría psicoanalítica, basada en los estudios de Lacan” (F. Rivas, *cat. exp.*, p. 8).

El espacio de la pintura dejaría de ser entonces un espacio-pantalla (superficie) en el que sólo tendría cabida el gesto o el color, para pasar a convertirse en un espacio abierto, en un lugar donde hacer cualquier cosa (una línea recta, un chorreado, una figura, una herida). El retorno a la pintura iba, pues, más allá de cualquier noción

de estilo vinculado a la vanguardia histórica, para asumir un carácter de pintura-pura, una pintura no figurativa, ajena a las referencias del mundo visual externo a la propia pintura. Lo que verdaderamente contaba era el espacio pictórico, la noción de campo, el soporte, con un color reducido a tonos, degradaciones, espesor, un color que dejaba entrever la propia acción pictórica, la imprimación, la opacidad, el chorreado, el grafismo: "Espacio y gesto unidos sin drama –afirmaba Gerardo Delgado en uno de los textos de catálogo. La acción de pintar convertida en reflexiva".

El Palacio de Cristal madrileño actuaba a la manera de un receptáculo neutro en el que se inscribían unas obras abstractas, casi todas del mismo formato, definidas por el diálogo entre superficie y color, sin apenas formas, reducidas en cualquier caso a la mínima expresión y liberadas de la tradición europea de la abstracción rela-

cional basada en los valores de simetría, equilibrio y peso, unas obras que transgredían o seccionaban los fondos, que aparecían como pantallas, más que campos, de color.

Esta relativa uniformidad en su trabajo no debe interpretarse, sin embargo, como un intento de configurar una nueva escuela o tendencia por parte de aquellos que participaron tanto en la exposición del Palacio de Cristal como en las barcelonesas. De hecho, más allá de las coincidencias formales, que indudablemente existían como se ha patentizado en el transcurrir de los años, se imponían trayectorias e intenciones muy distintas.

En la pintura no fue bien recibida por la crítica de la época. Santiago Amón, desde las páginas de *El País*, la cuestionó abiertamente calificando a los pintores de "encaladores de muros", sin ningún interés específico para el debate de la vanguardia de los años setenta.

Cronología

1967: •• *Nueva Generación*, Sala Amadís, Madrid, mayo (J. A. Aguirre); *Arte Objetivo*, Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, octubre; •• *Nueva Generación*, Galería Edurne, Madrid, diciembre (J. A. Aguirre). **1969:** *Formas computadas*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid. **1970:** *Hombre-espacio*, Galería Amadís, Madrid, abril-mayo (J. A. Aguirre). **1971:** *Formas computadas*, Sala Santa Catalina, Ateneo, Madrid. **1972:** *Impulsos: arte y computador*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Madrid (M. Barberà, F. Briones y E. García Camarero); *Generación Automática de formas plásticas y sonoras*, Encuentros de Pamplona, Pamplona, 26 junio-3 julio (J.L. Alexanco y L. de Pablo). **1974:** Colectiva, Galería Atenas, Zaragoza. **1976:** •• *Per a una crítica de la pintura*, Galería Maeght, Barcelona, abril-mayo; *Pintura I*, Àmbit de Recerca, Fundació Joan Miró, Barcelona, noviembre. **1977:** *En la pintura*, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, abril-mayo (F. Rivas).

Bibliografía

AGUIRRE, Juan Antonio, *Concepto de Nue-*

va Generación, Madrid, Galería Edurne, 1967.

– "Arte objetivo", *Artes*, noviembre 1967, nº 87, pp. 24-28.

– *Arte último. La Nueva Generación en la escena española*, Madrid, Julio Cerezo, 1969.

BARBADILLO, Manuel y otros, *Ordenadores en el arte. Generación automática de formas plásticas*, Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

MARCHÁN FIZ, Simón, "El arte óptico y la estética de la visibilidad", *Revista de Ideas Estéticas*, 1969, nº 107, pp. 215-237.

RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, "Generación automática de formas plásticas y formas computables", *Arquitectura*, septiembre 1969, nº 129, pp. 66-69.

AA.VV., *El ordenador y la creatividad*, Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970.

AGUIRRE, Juan Antonio, "New Generation in Spain", *Art and Artists*, marzo 1971, nº 12, pp. 50-53.

CORAZÓN, Alberto, "En favor de un arte perfectamente útil", *Temas de Diseño*, marzo 1973, nº 5, pp. 17-18.

MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, Rosa, "Arte y ordenadores", *Gazeta del Arte*, julio 1974, nº 26, p. 3.

GARCÍA SEVILLA, Ferràn y HERNÁN-

DEZ MOR, Carles, "Diálogo sostenido", *Artes Plásticas*, noviembre 1976, nº 12, pp. 36-40.

SALES, Enric, "Once artistas, sus actividades y una galería", *Batik*, noviembre 1976, nº 28, pp. 46-47, 78.

COMBALÍA, Victoria, "Aktuell Oversikt av den Katalanska Kunsten", *Paletten*, marzo 1979, pp. 10-11.

GARCÍA Y GARCÍA, Manuel, "Notas sobre la pintura valenciana de los 70", *Batik*, julio-agosto 1979, nº 50, pp. 43-45.

COMBALÍA, Victoria, "Guggenheim, así ha visto América las *New Images from Spain*", *Batik*, junio-julio 1980, nº 56, pp. 27-31.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, *Summa Artis. Historia General del Arte*, XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (ed. actualizada, 1995).

AA.VV., *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea, 1950-1990, en la Colección Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria, 1993.

AA.VV., *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

La renovación escultórica de posguerra, es decir, la que debía de tomar el relevo de la generación, entre otros, de Henry Moore, Lynn Chadwick y Germaine Richier, la encabezaron el norteamericano David Smith (1906-1965) y el británico Anthony Caro (1924). De hecho, fue D. Smith el que transmitió el nuevo concepto escultórico (hacer de la escultura una caligrafía volumetrizada en acero pintado y soldado) a A. Caro, el cual a su vez había extraído de las experiencias cubistas de Picasso y de la tradición del “dibujar en el espacio” de Julio González. Antes de convertir la escultura en “escritura espacial”, tanto Smith como Caro trabajaban con materiales industriales encontrados que ensamblaban entre sí como si de un verdadero collage tridimensional se tratara.

Pronto, sin embargo, A. Caro sustituyó materiales como el hierro, por chapas, caños, engranajes y vigas de acero, así como las técnicas tradicionales por la soldadura. El carácter lineal, abierto y abstracto de sus tipologías escultóricas propició una aproximación de A. Caro al medio pictórico, en concreto, a la abstracción *post pain-*

terly de Kenneth Noland y Jules Olitsky, pintores que conoció durante sus estancias en Estados Unidos, lo que le proporcionó, aparte de un cierto gusto por el cromatismo, un concepto planimétrico de la escultura basado en la geometría simple de la contraposición entre verticales y horizontales y de las estructuras no relacionales.

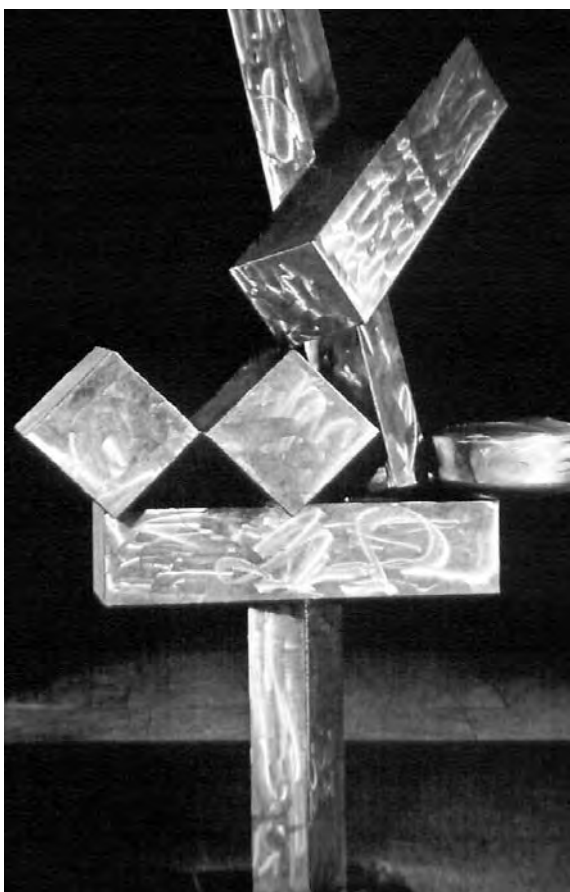
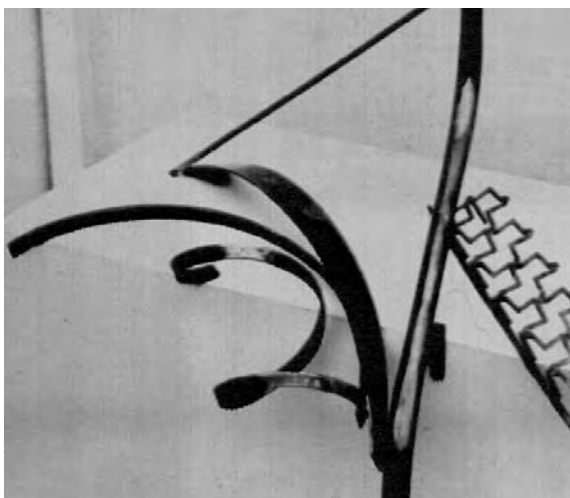
El pictoricismo y el cromatismo en escultura fue reivindicado por buen número de artistas británicos: Philip King, William Tucker, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott e Isaac Witkin, la mayoría de ellos formados en torno a la St. Martin's School of Art de Londres bajo el magisterio de A. Caro. Este grupo expuso por primera vez sus realizaciones en la muestra *The Peter Stuyvesant Foundation, The New Generation* (1965), es decir, en el mismo espacio que dos años antes había acogido la primera exposición individual de A. Caro.

Alejados del colectivo de la New Generation, en los años setenta surgieron en el panorama inglés notables artífices escultóricos, como Eduardo Paolozzi, procedente del pop y del Independent Group, y William Turnbull, cuyas obras se acercaban al minimalismo, al tiempo que se forjó la que se podía llamar generación posCaro, que tomó como referencia la vida cotidiana y sus objetos, casi convirtiendo la escultura en un proceso de arqueología industrial y urbana.

Leçon de choses, exposición celebrada en 1982 en la Kunsthalle de Berna, puso el acento en algunos de los aspectos programáticos de esa nueva escultura inglesa y también de la francesa, alzados sobre la fascinación por el objeto, su bricolage, su capacidad de ser falsificado en aras de perder su sentido original en tanto que “lecciones de cosas” fundadas en la literalidad más que en el simbolismo, sin otra pretensión que,



239. Eduardo Paolozzi en el Royal College of Art, 1985.



tal como se podía leer en el catálogo de la exposición, la “reinención de un turbio nivel delante de lo banal (preferido al suntuoso desperdicio del que ya se conoce bien su devenir plástico y emotivo)”.

En la muestra *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea* (Madrid, 1986), se puso de manifiesto que la mayor parte de los escultores de la llamada nueva escultura inglesa, entre los que destacaban las figuras de Tony Cragg, Michael Craig Martin, Will Woodrow y Richard Deacon, además de compartir la fascinación por el objeto, por el assemblage, el decoupage y el bricolage, defendían el hecho de que la escultura superase los límites del propio trabajo escultórico y se adentrase en cuestiones relativas a la imagen y a la realidad del mundo que condicionaba sus actividades. Consideraban, pues, la nueva escultura como una especie de pequeño teatro del mundo afectivo que asociaba los residuos de la sociedad con los antiguos recuerdos de la infancia, el “caballo de madera de juguete” del que hablaba Gombrich. El interés de estos escultores por el tema, el contenido, el concepto y la imagen, acabó desplazando la obsesión por la forma, la estructura y la técnica.

Para otro sector de escultores, como Anthony Gormley, Anish Kapoor y Shirazeh Houshiary, el tema derivaba hacia contenidos más arquetípicos y, por ende universales, como lo mostraba singularmente el escultor hindú afincado en Londres, A. Kapoor, al convertir las formas de sus esculturas en analogías de realidades trascendentes, en lugares sobre la superficie de la tierra, la cual según el artista era a su vez la mayor pieza escultórica existente.

240. Anthony Caro, *Piece of Table LXXII* (*Pieza de mesa LXXII*), 1968.

241. David Smith, *Cubi XIX*, 1964.

Las exposiciones

The Peter Stuyvesant Foundation. The New Generation 1965

1965 (marzo-abril).
Whitechapel Art Gallery, Londres.

Organización: Bryan Robertson.
Artistas: David Annesley, Michael Bolus, Philip King,
Roland Piché, Christopher Sanderson, Tim Scott,
William Tucker, Isaac Witkin, Derrick Woodham.

No es inhabitual la opinión de que Gran Bretaña es poco propicia a aportar innovaciones artísticas y que cuando lo hace suele ser consecuencia de desencadenantes externos que provocan tal circunstancia. Por ello, se ha intentado buscar la causa de la renovación que durante los años sesenta y setenta protagonizó la escultura británica en la exposición *Modern Art in the United States* que en 1956 se presentó en la Tate Gallery de Londres mostrando el nuevo orden abstracto de los artistas norteamericanos de la abstracción *post painterly*.

En este sentido, A. Caro fue el primer artista británico que tras su estancia en Nueva York, en donde se relacionó, entre otros, con el escultor D. Smith, con los pintores K. Noland y J. Olitsky y con el crítico Clement Greenberg, encabezó en los años sesenta el nuevo rumbo de la escultura, que se dio en llamar *Constructed Sculpture*. De D. Smith, A. Caro tomó, sobre todo, lo que Rosalind Krauss llamó la “estrategia formal de discontinuidad”, estrategia que se convertiría en la base teórica de la New Generation, en tanto que su relación con K. Noland, J. Olitsky y con el propio D. Smith le llevó a erosionar las fronteras entre pintura y escultura.

En el catálogo de la primera exposición individual de A. Caro en la Whitechapel de Londres (1963), el crítico Michael Fried hablaba de sintaxis en la obra del artista (como naturaleza de las relaciones entre las pequeñas partes), así como del carácter liviano de sus esculturas, una cualidad que, como observaría C.

Greenberg, pertenecía distintivamente a la nueva tradición de la escultura no monolítica heredera del collage cubista. Tras esta muestra, el movimiento conocido como New Generation se presentó en el marco de la exposición *The Peter Stuyvesant Foundation: The New Generation 1965*, que reunió siete artistas, en su mayoría discípulos o colaboradores de A. Caro en la St. Martin’s School of Arts, artistas que, si bien podían llegar a cuestionar la obra de A. Caro, reconocían su inapreciable magisterio, sobre todo en el uso de nuevos materiales como el acero.

De los escultores presentes en *The Peter Stuyvesant Foundation: New Generation 1965*, dos de ellos, Phillip King y William Tucker, trabajaban formas geométricamente simples y elementales; los otros, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott e Isaac Witkin, se decantaban por trabajos más orgánicos. Todos compartían, sin embargo, la influencia cromática de la abstracción pospictórica americana y eran deudores de los procedimientos industriales. Uno de los artistas más destacados de la muestra de la Whitechapel fue Phillip King, el cual a finales de la década de los sesenta dio un giro hacia el minimalismo con esculturas basadas en la repetición seriada y en la división múltiple del espacio.

The New Generation confirmó el fin de la “fidelidad de los materiales” y del pedestal. Aparte de plásticos y fibra de vidrio, la principal aportación fue la profusa utilización de láminas metálicas pintadas con brillantes



242. Phillip King,
Across, (A través),
1965.

colores acrílicos que renunciaban al relieve y al volumen para reafirmar su carácter planimétrico.

En el mismo año de *The New Generation*, en la Tate Gallery tuvo lugar la exposición *British Sculpture in the Sixties* y un año después *British Sculpture since 1945*, con la voluntad de constatar la existencia de una verdadera escuela escultórica británica alzada sobre los hombros de Henry Moore, Barbara Hepworth y el propio A. Caro, si bien las muestras que asentaron este presupuesto serían otras.

British Sculpture Out of the Sixties

1970 (6 agosto-27 septiembre).
Institute of Contemporary Arts, Londres.

Organización: Gene Baro.

Artistas: David Annesley, Clive Barker, Roland Brener, Anthony Caro, Barry Flanagan, David Hall, Gerard Hemsworth, Phillip King, Kim Lim, Roelof Louw, Roland Piché, David Tremlett, William Turnbull, Brian Wall, Isaac Witkin, Derek Woodham.

El emerger de la escultura británica de los años setenta quedó de manifiesto en tres importantes exposiciones: *Six at the Hayward Gallery* (Londres, 1969), *British Sculpture Out of the Sixties* (Londres, 1970) y *British Painting and Sculpture 1960-1970* (Washington, 1970-1971), si bien la más emblemática de ellas fue la celebrada en el Institute of Contemporary Arts en 1970. Emblemática como muestra global, como puente entre el nacimiento de la conciencia de una escultura británica y el desarrollo de ésta durante los años ochenta, y también emblemática por el hecho de que en ella se sumaron nuevos nombres, como Barry Flanagan o Derek Woodham, a los de la New Generation de los años sesenta (Ph. King, A. Caro e I. Witkin).

Tal como acertadamente señaló W. Tucker en el estudio *The Language of Sculpture*, publicado en 1974, *British Sculpture Out of the Sixties* puso énfasis en el concepto de "pictorialidad" y en "la condición de gravedad" de la escultura, así como en ciertas ideas procedentes del discurso de A. Caro como la flexibilidad, la elasticidad y el peso, contrastadas con las de reflexión o sombra, encaminadas a una mayor afirmación de lo físico.

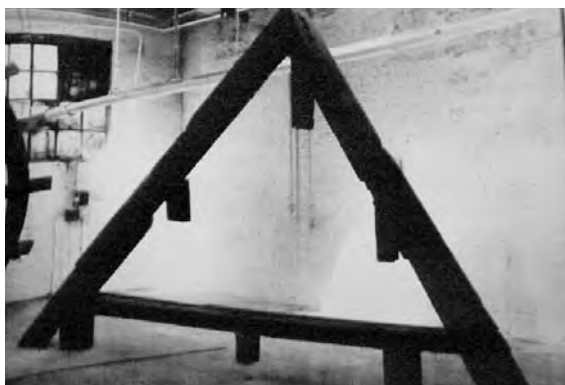
Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea

1986 (28 enero-20 abril).
Palacio de Velázquez. Parque del Retiro, Madrid.

Organización: Lewis Biggs.

Artistas: Familia Boyle, Anthony Caro, Tony Cragg, Michael Craig-Martin, Richard Deacon, Antony Gormley, Ian Hamilton Finlay, Shirazeh Houshiary, Anish Kapoor, Richard Long, Eduardo Paolozzi, William Tucker, Alison Wilding, Will Woodrow.

Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea presentó el trabajo de 15 artistas de la nueva escultura británica, suscitando la reflexión sobre dos aspectos básicos para la comprensión de la originalidad del exi-



243. William Tucker, *House of the hanging* (Casa del ahorcado), 1981.

244. Anthony Gormley, *Bridge* (Puente), 1965.



245. Instalación de Tony Cragg, *Generations (Generaciones)* en la Bienal de Venecia, 1988.

246. Anish Kapoor, *Void Field (Campo hueco)*, 1989.

to internacional alcanzado por artistas como Richard Deacon, Barry Flanagan y Tony Cragg. El primero de los aspectos versó sobre el contexto ideológico en el que se gestó este proceso, emergido tras el minimal y el conceptual, y que convirtió la escultura en el medio más idóneo, incluso tanto o más que la pintura, para llevar a cabo trabajos creativos que reflejasen la diversidad y complejidad de la vida contemporánea, convirtiendo el estilo en algo secundario en una generación de artistas preocupados fundamentalmente por la contingencia y el contenido o por la “diferencia” y “el otro”.

La segunda cuestión suscitada por *Entre el objeto y la imagen* fue la condición o no de grupo homogéneo de los partícipes en la exposición, llegando a la conclusión que los nexos que existían entre los escultores eran sobre todo los relacionados con la edad (todos habían nacido durante la misma década y con posterioridad a 1948) y la formación. También la mayoría de los artistas presentes en la sala madrileña - tal como expuso Lewis Biggs en el texto del catálogo- “demostraban un acercamiento entre contenido y forma, concepto y materia, mediante el retorno de las asociaciones y símbolos reprimidos como formas y técnicas, y una disponibilidad a expresar con sustancias materiales los problemas de la representación que anteriormente se mantenían en abstracto”.

De las obras seleccionadas, unas incorporaban fragmentariamente los objetos y las imágenes de la vida cotidiana; otras respondían a algún tipo de formalismo predominante; algunas se apoyaban en la disciplina teórica, mientras que, finalmente, otras poseían una significación arquetípica e incluso ética. Así, el trabajo de Richard Long mostraba la vinculación de la escultura británica con las corrientes procesuales de los años sesenta, como el Land Art. T. Cragg empleaba procedimientos parecidos a los de R. Long (assemblage y acumulación), pero su relación directa no la establecía con la naturaleza sino con el mundo industrial. T. Cragg presentó, por su parte, obras pensadas para funcionar sobre el suelo y obras construidas con fragmentos y residuos de plásticos coloreados, como sus esculturas murales de contornos humanos realizadas a base de materiales encontrados, concebidas a la manera de piezas para ser colgadas en la pared. En esta línea se situó también el trabajo de M. Craig Martin y su intento de reconstruir los distintos atributos (las cualidades de forma, color, peso, tamaño, solidez, etc.) de objetos banales: sillas de escritorio, mesas, etc. Más vinculados a la ortodoxia formalista, los trabajos de R. Deacon,

piezas realizadas en acero galvanizado, tela, hormigón y remaches, denotaban un concepto de escultura abierta, atravesable por el viento, una escultura cuyas partes cedían su protagonismo a la visión unitiva.

El énfasis puesto en las preocupaciones estructurales y en la manipulación del espacio evidenciables en A. Caro y en otros escultores deudores de la New Generation, como W. Tucker o A. Wilding, desaparecía por completo en otro grupo de artistas representados en la muestra, como Antony Gormley, Anish Kapoor y Shirazeh Houshiary, preocupados por los estados de emoción, por lo arquetípico y lo universal, y en especial, los dos últimos de ellos, en la línea de Dhruva Mistry o Stephen Cox, en la mística hindú. A. Gormley, por su parte, se aproximaba al cuerpo humano a través de módulos de su propio cuerpo en los que obviaba, a diferencia, por ejemplo, de la escultura de George Segal o de la hiperrealista americana, cualquier tipo de precisión.

Entre el objeto y la imagen se completaba con las obras de B. Flanagan, cercanas al concepto de la anti-forma americana, las de Eduardo Paolozzi, deudoras del pop, las de Bill Woodrow, próximas al *ready made* (creación de nuevos objetos a partir de desperdicios de viejos objetos domésticos, como neveras, coches o muebles), y las de la Familia Boyle, con sus estudios de alcantarillas y de calles adoquinadas.

En un artículo titulado "Entre el objeto y la imagen" incluido en el catálogo, Lewis Biggs hacía una síntesis de los trabajos presentes en la muestra, dividiendo los artistas en tres grupos: los que incorporaban fragmentariamente objetos cotidianos: como T. Cragg (con su obra *Jorge y el Dragón*), E. Paolozzi (*Crash*), la



247. Michael Craig-Martin, *On the Table* (*Sobre la mesa*), 1970.

Familia Boyle que afirmaba que "nada es más radical que los hechos" y M. Craig-Martin; los que desarrollaban formalismos con significaciones arquetípicas, como mostraban las obras *Frutos de la tierra* y *Cama* de A. Gormley; y los que yuxtaponían objetos poéticos y otras obras de expresión formalista, como A. Kapoor y R. Deacon (L. Biggs, "Entre el objeto y la imagen", *cat. exp.*, pp. 11-12).

Un año después de la exposición celebrada en el Palacio de Velázquez tuvo lugar en Chicago la muestra *A Quiet Revolution. British Sculpture Since 1965*, una nueva revisión de la nueva escultura británica con voluntad antológica.

Cronología

1965: *British Sculpture in the Sixties*, Tate Gallery, Londres, 25 febrero-4 abril; •• *The Peter Stuyvesant Foundation. The New Generation 1965*, Whitechapel Art Gallery, Londres, abril-mayo (B. Robertson). **1966:** *Sculpture in the Open Air*, Battersea Park, Londres, 20 mayo-30 septiembre; *British Sculpture Since 1945*, Tate Gallery, Londres (D. Farr). **1968:** *The Peter Stuyvesant Foundation, The New Generation: Interim*, Whitechapel Art Gallery,

Londres, abril-mayo; *Sculpture in the Open Air at Bristol*, Arnolfini Gallery, 20 mayo-29 junio. **1969:** *Six at the Hayward Gallery*, Hayward Gallery, Londres, 13 noviembre-21 diciembre (M. Compton). **1970:** •• *British Sculpture Out of the Sixties*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 6 agosto-27 septiembre (G. Baro); *British Painting and Sculpture 1960-1970*, National Gallery of Art, Washington, 12 noviembre 1970-3 enero 1971 (E. Lucie-Smith). **1971:** *The British Avant-Garde*, The New York Cultural Center, Nueva

York, 19 mayo-29 agosto (Ch. Harrison). **1973:** *British Sculptors '72*, Royal Academy of Arts, Londres, 8 enero-5 marzo (T. Monnington y B. Robertson); *From Henry Moore to Gilbert and George: Modern British Art from the Tate Gallery*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 28 septiembre-17 noviembre (A. Seymour). **1974:** *Sculpture Now: Dissolution or Redefinition*, Coloquio y exposición, Royal College of Art, Londres. **1975:** *The Condition of Sculpture, a Selection of Recent Sculpture by Younger British and Foreign Artists*, The Hayward Gallery,

Londres, 29 mayo-13 julio (W. Tucker). **1976:** *Arte Inglese oggi 1960-1976*, Palazzo Reale, Milán, 1976, febrero-marzo. **1979:** *Un certain art anglais, sélection d'artistes britanniques 1970-1979*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, enero-marzo (S. Pagé). **1981:** *British Sculpture in the Twentieth Century*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1ª parte: *Image and Form* (1901-1950), 11 septiembre-1 noviembre / 2ª parte: *Symbol and Imagination* (1951-1980), 27 noviembre 1981-24 enero 1982 (S. Nairne y N. Serota); *Objects and Sculpture*, The Institute of Contemporary Arts, Londres, junio. **1982:** *British Sculpture Now / Englische Plastik Heute*, Luzern Kunstmuseum, Lucerna, 11 julio-9 septiembre (M. Kunz); *Leçon de choses*, Kunsthalle, Berna, 9 junio-25 julio; Musée Savoisien de Chambéry, 6 agosto-27 septiembre; Maison de la Culture, Châlon-sur-Saône; como *Truc et Troc, Leçon de choses*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 26 enero-6 marzo 1983 (J.-H. Martin). **1983:** *The Sculpture Show. Fifty Sculptors at the Serpentine and the South Bank*, Hayward and Serpentine Galleries, Londres, agosto-octubre (p. de Monchaux); *Transformation-New Sculpture from Great Britain*, XVII Bienal de São Paulo. **1986:** *Falls the Shadows. Recent British and European Art*, Hayward Gallery, Londres, 9 abril-15 junio; •• *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, 28 enero-20 abril (L. Biggs). **1987:** *A Quiet Revolution, British Sculpture Since 1965*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 23 enero-5 abril (M. J. Jacob y G. Beal). **1989:** *Britse Sculptuur 1960 / 1988 British Sculpture*, Museum Van Hedendaagse Kunst, Amberes, 21 enero-5 marzo. **1996:** *Un siècle de sculpture anglaise*, Galerie nationale du Jeu de Paume, París, 6 junio-15 septiembre (D. Abadie).

Bibliografía

ALLOWAY, Lawrence, *Nine Abstract Artists: Their Work and Theory*, Londres, Alec Tiranti Ltd., 1954.

SEUPHOR, Michel, *The Sculpture of this Century*, Nueva York, Braziller, 1960.
 BARO, Gene, "Britain's New Sculpture", *Art International*, junio 1965, vol. IX, nº 6, pp. 26-31.
 FARR, Dennis, *British Sculpture Since 1945*, Londres, Tate Gallery, 1965.
 BARO, Gene, "British Sculpture: The Developing Scene", *Studio International*, octubre 1966, vol. 172, pp. 10-18.
 HAMMACHER, A. M., *Modern English Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1967.
 FLANAGAN, Barry, "A Literary Work", *Studio International*, julio-agosto, 1969, vol. 178, p. 4.
 HARRISON, Charles, "Some Recent Sculpture in Britain", *Studio International*, enero 1969, vol. 177, pp. 26-33.
 MARTIN, Barry, "The Problem of British Sculpture", *Studio International*, mayo 1972, vol. 183, pp. 186-188. -"British Sculpture", *One*, octubre 1973, nº 1, pp. 17-20.
 HOWE, S., "The End of Art", *Archives of American Art Journal*, 1974, vol. 14, nº 4, pp. 2-7.
 MITCHELL, Dolores, "Parts of British Buildings as Sculpture by Architects", *Leonardo*, invierno 1974, vol. 7, nº 1, pp. 49-52.
 BANHAM, Mary y HILLIER, Bevis (eds.), *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, Londres, Thames and Hudson, 1976.
 CHAPMAN, Hilary, "New British Sculpture", *Arts Review*, febrero 1977, vol. 29, pp. 82-86.
 FULLER, Peter, "Troubles with British Art Now", *Artforum*, abril 1977, vol. XV, nº 8, pp. 42-47.
 JONES, Ben, "A New Wave in Sculpture: A Survey of Recent Works by Ten Younger Sculptors", *Artscribe*, septiembre 1977, nº 8, pp. 14-19.
 McEWEN, John, "Aspects of British Sculpture", *Artforum*, abril 1978, vol. XVI, nº 8, pp. 27-31.
 STRACHAN, Walter J., "The Hand as Object", *Art and Artists*, junio 1978, vol. 13, nº 2, pp. 8-13.
 GLYNN, Williams, "Defining Sculpture-

re", *Art Monthly*, 1979, nº 29, pp. 4-7.
 PERRY-CROOKE, Charlotte (ed.), *Contemporary British Artists with Photographs by Wallia*, Londres, Bergstrom & Boyle Books Ltd., 1979.
 BANN, Stephen, "La genese d'un art anglais contemporain", *Connaissance des Arts*, agosto 1980, nº 342, pp. 38-47.
 STERN, Peter y COLLENS, David, *Sculpture at Storm King*, Nueva York, Abbeville Press Inc., 1980.
 PETHERBRIDGE, Deanna, "A Sculpture for All Seasons", *Architectural Review*, 1981, vol. 169, nº 1.008, pp. 93-103.
 NEWMAN, Michael, "New Sculpture in Britain", *Art in America*, septiembre 1982, vol. 70, nº 8, pp. 104-44 y 177-179.
 BLOCH, F. y PRESENTI, L., "Nouvelle sculpture: la culture de l'objet", *Beaux Arts Magazine*, junio 1983, nº 3, pp. 40-45 y 96-97.
 NEWMAN, Michael, "Figuren und Objekte: Neue Skulptur in England", *Kunstforum International*, junio 1983, nº 6, pp. 22-35.
 BURCKHARD, L., "Skulpturen im Park", *Kunstforum International* nº 5-6, junio-agosto 1984, pp. 117-141.
 DIMITRIJEVIC, Nena, "Sculpture after Evolution", *Flash Art*, abril-mayo 1984, nº 117, pp. 23-31.
 NEWMAN, Michael, "Discourse and Desire: Recent British Sculpture", *Flash Art*, enero-febrero 1984, pp. 48-55.
 JANUSCZAK, Waldemar, "The Church of the New Art", *Flash Art*, enero 1985, nº 120, pp. 28-32.
 ALIAGA, Juan Vicente, "Londres. Arte Británico último", *Lápiz*, junio 1987, nº 42, pp. 52-57.
 BENITO, Eduardo de, "Boyle Family. Viaje por la superficie de la Tierra", *Lápiz*, febrero 1987, nº 39, pp. 40-44.
 LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon, 1990.
 CRAGG, Tony, *Écrits*, Bruselas, Éditions Isy Brachot, 1992.
 MELLOR, David, *The Sixties*, Londres, Phaidon Press, 1993.

30 El arte de la acción en los años setenta: la performance

“Las acciones no significan nada claramente formulable hasta donde concierne al artista [...]. El happening es algo espontáneo, algo que sucede por suceder”. Estas afirmaciones de Allan Kaprow recogidas por Roselee Goldberg en su estudio sobre la performance señalan en cierta manera la frontera entre el fenómeno de la acción en los años cincuenta y sesenta y la performance de los setenta. Los happenings de A. Kaprow desembocaron en una serie de acciones en las que los artistas, su cuerpo, sus movimientos, sus expresiones, sus gesticulaciones se convertían en obra artística. El grupo Gutai, Yves Klein y Piero Manzoni, fueron en este sentido figuras pioneras en este proceso de revisión de la identidad del happening.

Por su parte, en torno al fluxus, fundado en 1962 por George Maciunas, se generaron dos vías de actuación en el arte de acción y participación: la que, partiendo del valor esencial y comunicativo de lo ritual, exaltó la presencia de lo corporal y la que se decantó hacia un total protagonismo de la idea, el llamado arte de las ideas o de la *media generation*.

La vía ritual estuvo ejemplificada por el accionismo vienés. Gestado en 1962 y con manifestaciones casi a lo largo de dos décadas, el accionismo vienés, cuyos propósitos coincidían en buena parte con los del Taller de Libre Expresión liderado por el francés J. J. Lebel, aglutinó a un grupo de artistas que pretendían liberar al hombre de los impulsos reprimidos de la sexualidad y la agresividad para reflexionar libremente sobre la existencia individual y colectiva. Otto Müehl utilizó en tal sentido el cuerpo como un arma de denuncia sociopolítica; Hermann Nitsch y Günter Brus mostraron en acciones de gran plasticidad la visceralidad de la

existencia; Rudolf Schwarkogler simuló lesiones y autocastracciones.

Con estos antecedentes y en el marco de la desmaterialización del arte relacionado con las prácticas del Body Art, el concepto estricto de performance, de la llamada a veces fenomenología performática o *conceptual performance*, no se desarrolló hasta principios de los años setenta, alcanzando su plenitud en los inicios de los ochenta y prolongándose hasta la actualidad con prácticas muy diversas, desde las cercanas a las *performing arts* (danza, música y canto) hasta las derivadas de movimientos vinculados más directamente al mundo de la plástica como el fluxus, el Body Art, el arte conceptual y la poesía sonora.



248. Hermann Nitsch, Prinzendorf, 1984.

Las exposiciones

Cinq ans d'Art- Performance à Lyon / Five years performance-art in Lyon. 1979-1983

1983.

Galerías, teatros y otros lugares de la ciudad, Lyon.

Organización: Orlan y Hubert Besacier.

Artistas: Adams, Albuquerque, Appelt, Armleder, Artbrico, Ascari, Aulagnier, Balderowiak, Barbosa, Beckley, Ben Benito, Beuys, Biccuit, Bouliane, Bousquet, Cannarozzi, Canope, Castelli, Cerda Berebes, Chaimowicz, Chiari, Chitty, Cibulka, Cirque Divers, Clareboudt, Cofone, Coleman, Dauriac, De Kroon, De Sousa, Devos, Dudeseck, Efrat, Etant Donnes, Fabre, Filliou, Finn-Kelcey, Fischer, Forest, Fox, Galligani, Garrard, Gauthier, Gerz, Golf, Grass, Grenier et Faure, Grinberg, Gueho, Heidsieck, Heinisch, Hentz, Howell, Hubaut, Hubert, Janssen, Journiac, Jund, Kriesche, Kubisch, Kuffler, Lamarche, Laroche, Layzell, Lennep, Light, Lizene, MacMillen, Manon, Marangoni, Marchetti, Marioni, Martí i Rom, Maynard-Smith, McCarthy, Meyrowitz, Mileu, Miller, Minkoff y Olesen, Mol, Moulin-Senac, Mulheisen, Muller, Na, Nijman, Nitsch, Noguera, Novarina, Oppenheim, Orfao, Orlan, O'Sullivan, Oursler, Paci, Palestine, Pane, Parisot, Plassun Harel, Plessi, Progetto Genazzano, Prothe-Colle, Puzzle, Rainer, Rolfe, Rosenstock, Salome, Sauer, Schneemann, Schober, Schouten, Schulz, Serge III, Smith, Snyers, Sosnowski, Spex, Stevens, Sztabinski, Taroni y Cividin, Trachsel y Thoma, Treal, Trengove, Tyszkiewicz, Vostell, Warpechowski, Weibel, Zosi.

Como culminación de cinco años de encuentros y simposios sobre performance, en 1983 se celebró en Lyon una macroexposición o macromanifestación con la voluntad de pasar revista a los diversos acontecimientos (exposiciones, acciones, publicación de catálogos, simposios, etc.) llevados a cabo a lo largo del período 1979-1983, y, a la vez, realizar una prospección sobre la performance, entendiéndola como un arte vivo y con posibilidades de desarrollo futuro.

La revisión se iniciaba en 1979, año del primer *Symposium International d'Art-Performance* celebrado en Lyon, al que asistieron más de 70 artistas y críticos procedentes de 12 países, y en el que, aparte de documentación relativa al accionismo vienés y al grupo Fluxus, se dio a conocer una producción artística que nunca había despertado verdadero interés en Francia, una producción todavía mal definida, que bebía en las fuentes del happening, del Body Art, del teatro, de la música, de la danza y de la mímica y que confluía también en ocasiones con el cine y el vídeo.

Se analizaron también los posteriores encuentros de Lyon y sus principales manifestaciones, como la performance de ocho días que el inglés Kerry Trengove realizó en 1981 y, en especial, el tema del artista



249. Michel Journiac, *La messe pour un corps (Misa para un cuerpo)*. Acción presentada en la galería Daniel Templon de París, 1969.

250. Gilbert & George, *Living Sculpture (Esculturas vivientes)*, 1971 y 1973.



251. Ben Vautier, Geste: regardez-moi cela suffit (Acción: Basta con que me mires), Niza, 1964.



252. Vito Acconci, Extensions n° 2 (Extensiones n° 2), 1967.



253. Paul McCarthy, Face Painting, (Pintura de cara), 1972.

multi-media desarrollado en el cuarto simposio. Se presentó asimismo la exposición paralela *Oeuvres Plastiques des Artistes de la Performance* con algunas de las propuestas llevadas a cabo en las citas precedentes, como el *Pourtail du Territoire*, de Kerry Trengove y la acción de Christina Kubisch, *Listen to the Walls, Walls have Ears* consistente en fijar varios kilómetros de cable a las paredes de una fábrica abandonada.

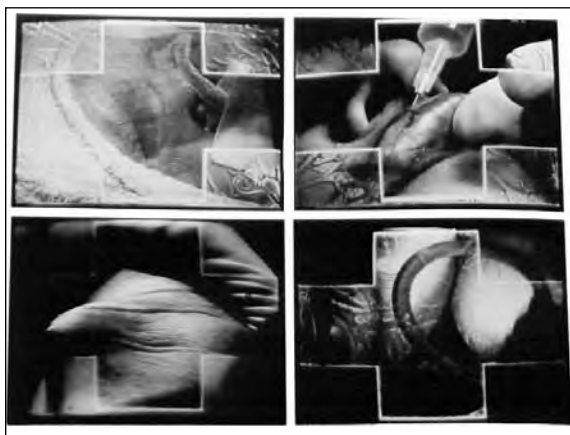
Todo ello puso en evidencia el doble objetivo de los organizadores: indagar en los procesos creativos mostrando un cierto número de trabajos que comenzaban a ocupar un lugar en la historia del arte contemporáneo y convertir Lyon en una plataforma de encuentro y de intercambios entre profesionales involucrados en el fenómeno de la performance: artistas, críticos, teóricos, historiadores del arte, conservadores de museos, de galerías y centros culturales públicos o privados, organizadores y gestores de exposiciones y festivales, etc.

En el aspecto creativo, los organizadores de *Cinq ans d'Art-Performance à Lyon*, al igual que habían hecho en anteriores convocatorias, no dudaron en exhibir conjuntamente obras de artistas ya reconocidos internacionalmente y aportaciones de jóvenes creadores e incluso debutantes que tanto presentaban prácticas corporales como se valían de multimedia electrónicos,

mostraban vídeos, exposiciones de obras plásticas, instalaciones o *environnements*. La performance se convertía así en punto de fusión, de ósmosis y de contaminación de diferentes formas de expresión artística, aunque sin renunciar a su definición como "entidad artística autónoma", como "actividad artística pura".

Algunas de las acciones de *Cinq ans d'Art-Performance à Lyon*, como por ejemplo *Eclipse Partielle* de Chaimovicz, trascendieron el marco del museo, de la galería y del teatro y se desarrollaron en lugares inusuales considerados, por ello, actos creativos en sí mismos ("la elección del lugar es parte integrante de la creación"). En un pretendido diálogo arte-entorno, el lugar tanto podía ser un espacio artísticamente neutro (talleres en ruinas, subterráneos abandonados, etc.) como connotado (galería o museo): "El lugar desempeña un papel fundamental - sostiene H. Besacier-; está cargado de todos los misterios del drama, de todas sus existencias anteriores, de todas sus vías muertas. Asegura la irrupción del pasado en la acción, reintroduce en la obra una acción mítica, una imaginería del espacio y de su confrontación con el cuerpo [...] (H. Besacier, *cat. exp.*, s.p).

De los encuentros de Lyon se sacó como consecuencia que más que el artista performer puro lo que



254. Orlan, *Un peu de temps et vous ne me verrez plus, encore un peu de temps et vous me verrez* (*Un poco de tiempo y no me vereis más, un poco de tiempo más y me volveréis a ver*), 1983.

abundaban eran artistas que utilizaban la performance como práctica paralela, artistas que necesitaban integrar la performance en su propio proceso creativo como complemento de la pintura, de la escultura, del objeto o de la instalación. En *Cinq ans d'Art-Performance à Lyon*, también afloraron cuestiones como el deba-

te entre la performance como obra única o como manifestación repetible e incluso representable como es la obra teatral, la cuestión sobre si los artistas debían ser únicamente “conceptores” o también “ejecutores” del proyecto, la relación del artista y de su obra con el público, la buscada participación de éste, o por el contrario, el rechazo de éste, es decir, si la performance, lugar de encuentro, de fusión de todos los signos (corporales, gestuales, pictóricos, sonoros) debía ser considerada como un lugar de paso, una solución transitoria, una fase de reflexión crítica, una práctica paralela y complementaria o como punto de partida para la elaboración de un nuevo y específico lenguaje.

La experiencia múltiple de Lyon contó con un antecedente importante: una semana internacional sobre la performance celebrada en Bolonia en 1977, semana en la que, junto a un debate en torno a las tentativas de definición y clasificación de la performance, se presentaron en el marco de la muestra *La Performance* (Galleria comunale d'arte moderna) 49 performances agrupadas en siete bloques que ininterrumpidamente hasta medianoche se desarrollaron entre los días 1 y 6 de junio: sobre el cuerpo; sobre los sentidos; sobre la hiperestesia; sobre la música; sobre la palabra; sobre la búsqueda de la identidad; sobre la búsqueda de lo social.

Cronología

1972: *The San Francisco Performance*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California (T. Marion). **1977:** *La Performance*, Galleria comunale d'arte moderna, Bolonia, 1-6 junio (F. Alinovi y R. Barilli). **1979:** *Symposium International d'Art Performance*, ELAC, Lyon (23-30 abril); *The Art of Performance*, Palazzo Grassi, Venecia, agosto (G. Battcock). **1981:** *Symposium International d'Art-Performance Lyon*, Lyon, Association-Comportement-Environnement-Performance, Coloquio 23 mayo (Orlan y H. Besacier). **1982:** *Performances, Premier festival de la performance de Paris*, Galerie Donguy, Paris. **1984:** •• *Cinq ans d'Art-Performance à Lyon, 1979-1983*, Lyon (Orlan y H. Be-

sacier); *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 20 septiembre 1984-2 diciembre 1995 (B. Haskell). **1985:** *Performance Art and Video Installation*, Tate Gallery, Londres, 16 septiembre-6 octubre (C. Lacey, F. J. Lewison, A. Jones).

Bibliografía

KOSTELANETZ, Richard, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*, Nueva York, Dial Press, 1968.
LEBEL, Jean-Jacques, “Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968-1969”, *TDR*, 1969, n° 13, pp. 111-118.

ACCONCI, Vito, “Some Notes on Activity and Performance”, *Interfunktionen*, noviembre 1970, n° 5, pp. 138-142.
FILLOU, Robert, *Teaching and Learning as Performing Acts*, Colonia, Koenig, 1970.
AUE, Walker, *P.C.A.:Projet, Concepte, Actionen*, Colonia, DuMont, 1971.
KAPROW, Allan, “The Education of the Un-Artist”. Part 1, *Art News*, febrero 1971, vol. 70, n° 2.
POIRIER, Richard, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*, Nueva York, Oxford University Press, 1971.
HENKIN MELZER, Annabelle, “The Dada Actor and Performance Theory”, *Artforum*, diciembre 1973, vol. XII, n° 4, pp. 51-57.

- HENRI, Adrian, *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, Nueva York, Oxford University Press, 1974.
- GOLDBERG, Roselee, "Space as Praxis", *Studio International*, septiembre-octubre 1975, vol. 190, pp. 130-135.
- AA.VV., "Performance", *Studio International*, julio-agosto 1976, vol. 192.
- KAPROW, Allan, "Non-theatrical Performance", *Artforum*, mayo 1976, vol. XIV, n° 9, pp. 45-51.
- CLARKE, John R., "Life/Art/Life, Quentin Crisp and Eleanor Antin: Notes on Performance in the Seventies", *Arts Magazine*, febrero 1979, vol. 53, n° 6, pp. 131-136.
- FRIED, Michael, *Absortion and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.
- HENKIN MELZER, Annabelle, *Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance*, Ann Arbor, Michigan UMI Research Press, 1980.
- KOSTELANETZ, Richard (ed.), *Scenarios: Scripts to Perform*, Nueva York, Assembling Press, 1980.
- NUTTALL, Jeff, *Performance Art*, Londres, John Calder, 1980, 2 vols.
- OWENS, Craig, "The Pro-Scenic Event", *Art in America*, diciembre 1981, vol. 69, n° 10, pp. 128-133.
- VINCENT, Stephen y ZWEIG, Ellen, *The Poetry Reading: A Contemporary Compendium of Language and Performance*, San Francisco, Moma's Press, 1981.
- PRINCENTHAL, Nancy, "Gallery Installation: Performance in Place", *Alive Magazine*, noviembre-diciembre 1982, pp. 44-45.
- TURNER, Victor, "From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play", *Performing Art Journal*, Nueva York, 1982, pp. 83-84.
- BATTCOCK, Gregory y NICKAS, Robert (eds.), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1983.
- ROTH, Moira (ed.), *The Amazing Decade: Women's Performance Art in America 1970-1980*, Los Ángeles, Astro Artz, 1983.
- ANDERSON, Laurie, *United States*, Nueva York, Harper & Row, 1984.
- KUHN, Annette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- MILLER, Roland, "Performance Art from the '70s to the '80s", *Variant* (Glasgow), invierno-primavera 1987-1988, n° 4, pp. 8-12.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1988. (*Performance Art*, Barcelona, Destino, 1996).
- LOEFFLER, Carl E. y TONG, Darlene (eds.), *Performance Anthology. Source Book of California Performance Art*, San Francisco, Last Gasp Press y Contemporary Art Press, 1989.
- SAYRE, Henry M., *The Object of Performance. The American Avant-Garde Since 1970*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1989.
- AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Michigan, University of Michigan Press, 1992.
- CARR, Cynthia, *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*, Londres-Hannover, Wesleyan University Press, 1993.
- HART, Lynda y PHELAM, P. (eds.), *Acting out Feminist Performance*, Michigan, University of Michigan Press, 1993.
- JAPPE, Elisabeth, *Performance-Ritual-Process Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Munich, Munchen Prestel, 1993.
- KELLEY, Jeff (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life. Allan Kaprow*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1993.
- LERNER, Jesse, "Dangerous Performances", *Poliester*, otoño 1995, vol. 4, n° 3, p. 8.
- SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997.

31 El tratamiento electrónico de la imagen: el Video Art

El uso artístico del vídeo, es decir, el Video Art, está vinculado a los orígenes del fluxus, y en concreto, a las figuras de Nam June Paik y Wolf Vostell. El primero de ellos, en la primera exposición de música y televisión electrónica celebrada en 1963 en la galería Parnasse de Wuppertal (*Exposition of Music/Electronic Television*) instaló 13 monitores que emitían imágenes “abstractas” (bandas de líneas de materia electrónica) generadas por 13 frecuencias electro-acústicas, fijando con ello los ejes claves del futuro Video Art: la experimentación a partir de la componente mecánica del vídeo, la destrucción de los iconos populares procedentes del medio televisivo y la puesta en cuestión del papel del telespectador en el mundo de la comunicación. Wolf Vostell, por su parte, en aquel mismo año registró en una película de 16 mm diferentes acciones similares a los décollages de carteles que había realizado unos meses antes en París y la presentó en una galería de Nueva York con el título *6 TV Dé-collagen*.

Fue también N. J. Paik el que en 1965 utilizó por primera vez una unidad de vídeo ligera, un magnetoscopio portátil, comercializado por la marca Sony (el *Portapak*), para registrar todo lo que veía desde la ventana de un taxi, es decir, para intervenir en el tiempo real sobre una imagen electrónica sustraída de un entorno inmediato. Nació así el Video Art, en ningún caso un género ni un estilo, sino un medio que consistía en utilizar el soporte magnético y la pantalla del monitor o televisor como generadores de formas que los artistas podían usar para documentar acciones y situaciones, y también para crear nuevas formas visuales partiendo de los elementos técnicos del medio o de los monitores y de sus correspondientes imágenes. En el campo del Video Art se distinguen, fundamentalmente, tres cate-

gorías de trabajos. Por una parte, el vídeo acción, relacionado con las diversas modalidades de arte de acción, performance, fluxus, Body Art y Land Art, y el vídeo experimental, que comporta la utilización del vídeo desde un punto de vista creativo; bien con la imagen tratada electrónicamente, lo que permite al autor gran cantidad de manipulaciones (coloración artificial, deformaciones, trucos, *feedback*) bien con la imagen producida o creada de nuevo, en su caso, por ordenador.

La tercera modalidad sería la más directamente relacionada con manifestaciones artísticas como la escultura (videoesculturas), el tratamiento del espacio (videoinstalaciones) y el *environment* (videoenvironments), modalidad en la que participa el propio espectador y en la que se utilizan diversos monitores en circuito cerrado.

La primera exposición propiamente de Video Art tuvo lugar en la galería Howard Wise en Nueva York en 1969 (*T.V. as a Creative Medium*), ciudad en la que Steina y Woody Vasulka abrieron en 1971 un centro de Video Art denominado *The Kitchen*. Si bien este movimiento surgió en Estados Unidos, país en el que recibió importantes ayudas tanto de empresas de electrónica (Sony), como de cadenas de televisión e, incluso, de centros de investigación universitarios, pronto se extendió a otros países, como Canadá, donde en 1971 se abrió en Montreal un centro de producción y difusión del Video Art, Japón y en menor medida también a los países europeos.

A mediados de la década de los setenta, en Europa se multiplicaron los colectivos de producción videográfica como respuesta a las crecientes inquietudes crítico políticas: el *Institut National de l'Audiovisuel* (INA) en Francia y el *Vide-Audien-Medien* en Alemania, así como las ex-

posiciones dedicadas monográficamente al vídeo, como *Art Vidéo. Confrontation 74* (París, 1974), primera gran muestra de arte del vídeo celebrada en Europa, con la participación de casi un centenar de artistas, entre los que se hallaban Agam, Beuys, Boltanski, Davis, Gerz, Gette, Kaprow, Lavier, Paik, Pane y Viola. En 1974, otros dos proyectos colaboraron al afianzamiento de este tipo de arte: la muestra *Kunst bleibt Kunst-Projekt 74* que mostró la importancia del vídeo, de las performances y filmes en el arte de los años setenta, y el encuentro internacional sobre Video Art titulado *Open Circuits* que se celebró en el MOMA de Nueva York. En 1975, en el marco de la *IX Biennial de París*, el Video Art apareció perfectamente delimitado en relación a otras corrientes de arte alternativo como el arte sociológico, el Body Art y la abstracción *post painterly*.

Con todo y con eso no fue hasta la década de los ochenta cuando el Video Art, que día a día se beneficiaba de los progresos de la electrónica y de la evolución de las tecnologías de la imagen, empezó a ser objeto de un progresivo reconocimiento institucional y a participar en los programas de exposiciones de distintos museos.

En 1983, el Palais des Beaux Arts de Charlevoix presentó una importante muestra de las creaciones de vídeo: *Art vidéo. Rétrospectives et perspectives*, con un doble carácter de retrospección y prospección. La muestra se acompañaba de un documentado catálogo con una cronología del Video Art desde 1958 hasta 1982. En 1984 tuvo lugar una original manifestación de vídeo vía satélite en la que el creador N. J. Paik estableció una comunicación múltiple entre París, Nueva York y Colonia (*Bonjour Monsieur Orwell*). En 1987 los museos de arte contemporáneo de Amsterdam y Los Ángeles organizaron una importante muestra conjunta: *The Arts for Television* que supuso el definitivo reconocimiento del Video Art, así como lo supuso también, al menos en una de sus modalidades, la itinerante *Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell. 1963-1989* que presentó en Colonia, Berlín Oeste y Zurich una antología de los últimos 25 años de videoescultura.

También las instituciones museísticas norteamericanas se mostraron permeables a las manifestaciones del Video Art con la creación de departamentos especializados en vídeo y cine (el más importante, el del Whitney Museum, con John Handardt como máximo responsable), la concepción de exposiciones monográficas y la inclusión de las diversas modalidades del Video Art en encuentros, simposios y bienales, tal como se puso de manifiesto en la Biennial Whitney del año 1989 que contó con una sección de creaciones Video Art seleccionada por J. Hanhardt y clasificada por él mismo en distintos géneros: la de documentación con *Motorist* de Chip Lord; la de documental con *Belchite / South Bronx* de Francesc Torres; la de documosaico con *Living with The Living Theatre* de N. J. Paik; la de metanarrativa con *Incidence of Catastrophe* de Gary Hill y la de metaimagen con *Art of Memory* de Woody Vasulka.

En este proceso de consolidación de las prácticas videográficas fueron de gran relevancia las muestras *Passages de l'Image* (París-Barcelona, 1990-1991), que trató de la imagen en todos sus aspectos (fija, en movimiento, vídeo o cinematográfica, imagen analógica o digital), y *Electronic Art. Moving Image* (Karlsruhe-Barcelona, 1992), un recorrido por las nuevas tendencias de arte mediático a través de una treintena de obras (instalaciones, objetos y esculturas).



255. Gary Hill, *Between Cinema and a Hard Place (Entre el cine y un duro lugar)*, 1991.

Las exposiciones

The Arts for Television

1987 (4 septiembre-18 octubre).

The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles.

Organización: Kathy R. Huffman y D. Mignot.

Artistas: vídeo (Dara Birnbaum, Ko Nakajima, Gerry Schum, Bill Viola), literatura (Peter Greenaway, Gary Hill, Boris Miljokovic, Slobodan Pestic), música (Laurie Anderson, Michael Nymann, Marcel Odenbach, Zbigniew Rybczynsky/John Lennon), teatro (Samuel Beckett, Shirley Clarke/Sam Shephars, Robert Wilson), danza (Karole Armitage, C. Atlas/M. Cunningham/N. June Paik/S. Kubota, Trisha Brown), televisión (Jan Dibbets, General Idea, Gorila Tapes, Nam June Paik, Richard Serra).

Una acción paralela de apoyo a los trabajos videográficos llevó al The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles en colaboración con el Stedelijk Museum de Amsterdam a plantearse la exposición *The Arts for Television*, muestra que con posterioridad, presentó en San Francisco y Nueva York las distintas posibilidades del vídeo como un medio creativo.

Desde su fundación el MOCA de Los Ángeles ha sido uno de los bastiones más importantes en la promoción del arte alternativo y en el apadrinamiento de éste por parte de los medios de comunicación de masas (radio y, sobre todo, televisión). En colaboración, entre otros, con Lucinda Child (coreógrafa), Frank Gehry (arquitecto) y John Adams (compositor) el MOCA ha potenciado series radiofónicas promocionales (*The Territory of Art*), proyectos como la instalación alternativa *Electronic Cafe* llevada a cabo con motivo de la inauguración de los JJOO de la ciudad, y trabajos para televisión como el realizado por Gary Hill (*Crux*).

Por su parte, el Stedelijk Museum de Amsterdam ha llevado a cabo una tarea similar desde el momento en que el vídeo se convirtió en un medio atractivo para la creación artística. En su haber, el Stedelijk Museum cuenta con una inicial recopilación de trabajos video-

gráficos que más tarde constituiría la primera videoteca de creación abierta al público y el apoyo a ciertos artistas como Nam Hoover, Nam June Paik, Vito Acconci, Bill Viola y Ulrike Rosenbach que desembocaría en exposiciones y proyectos como el que en 1984 llevó el título de *Het Lumineuze Beeld-The Luminous Image*, muestra de Video Art en la que, entre otros, participaron M. Abramovic, V. Acconci, D. Birnbaum, S. Kubota, Kuntzel, M. J. Lafontaine, M. Odenbach, T. Oursler y B. Viola.

The Arts for Television se propuso no sólo ilustrar las relaciones de los artistas con un medio para ellos sin duda familiar como la televisión, sino plantear la experiencia de la televisión como espacio alternativo que permitía la salida del arte de los museos y la incursión en otro tipo de medios de difusión y en otro público. Evidentemente, este cambio no quedó reducido al campo exclusivo del arte, como subrayó John Hanhardt: "Debemos tener muy en cuenta el uso que el arte político activo viene haciendo del vídeo [...], bien en canales de televisión bien en formato de instalación, pues este uso ha aportado los más atractivos y radicales modelos de lo que la televisión puede llegar a ser" (J. Hanhardt, "Watching Televisión" en Peter D'Agostino, *Transmissions*, Nueva York, 1985).

El uso que los artistas comenzaron a hacer del vídeo marcaba las pautas de lo que la televisión podría llegar a ser, pero también la televisión creaba referencias al arte alternativo y otorgaba los canales de acceso a éste. La vivencia de este diálogo entre la televisión y el arte no fue la misma en América que en Europa, circunstancia que quedó plenamente de manifiesto en *The Arts for Television*. El hecho de que las expectativas que los artistas europeos tenían puestas en la televisión fueran distintas a las de los norteamericanos era en buena



256. Nam June Paik, Buddha (Buda), 1989.

medida fruto de la diferente evolución y funcionamiento de la propia televisión en Europa y en Estados Unidos, no sólo por la proliferación de canales independientes en Estados Unidos, en tanto que en Europa imperaban los canales estatales, sino por la consecuente diferencia de su contenido e incluso de su ideología.

En Estados Unidos, uno de los primeros intentos por parte de los expertos de la televisión de crear experiencias artísticas fueron los trabajos de Fred Barzyk, *What's Happening, Mr. Silver?* entre ellos, y la producción por parte del Experimental Television Workshop de San Francisco de la obra *Sorcery*, calificada por la comisaria de *The Arts for Television*, Kathy R. Huffman, como "extravagancia de efectos especiales" (K. R. Huffman, "Seeing is believing: The Arts on TV", *cat. exp.*, p. 12).

En Europa, por el contrario, aparte de los acontecimientos comentados con anterioridad, una de las experiencias más atractivas fue la creación, en 1968, de una galería-vídeo en Düsseldorf, la Fernsehgalerie, la cual en 1969 difundió por el primer canal de la televisión pública alemana una emisión realizada en formato vídeo por su propietario, Gerry Schum, con documentos y obras de Land Art (J. Dibbets, B. Flanagan, M. Heizer, R. Long, W. De Maria, D. Oppenheim, R. Smithson). En esta misma galería, G. Schum llevó a cabo en 1970 la muestra *Identifications* a base de acciones y comentarios de 20 artistas difundidos en un programa de performances televisadas por el primer canal de la televisión pública alemana.

En *The Arts for Television*, además de cohabitar dos mentalidades televisivas y videográficas distintas, la europea y la norteamericana, lo hicieron procesos creativos diferentes, como el vídeo, la danza, la música, que se introducía en pantallas de juegos de ordenador, la literatura, la cual, fuese a través de lecturas en off o con su presencia gráfica convertida en arte, desempeñó un papel importante en la concepción de la exposición, la propia televisión, con artistas como Richard Serra o General Idea que realizaron películas de vídeo utilizando creativamente la estética televisiva, y el teatro con experiencias participativas como las de Bob Wilson y Sam Shepard.

En este sentido, la exposición de Los Ángeles, que consolidó anteriores apuestas como la de la sección *Photographie, film, video* en la Documenta 6 de Kassel de 1977, o como las de las Bienales de París de 1978 y 1980, fue un eslabón más en el empeño por demostrar que, pese a los detractores, el universo televisivo adquiría cada vez más un importante poder en el terreno cultural.

Video-Skulptur. Retrospektiv und Aktuell 1963-1989

1989 (18 marzo-23 abril).
Kölnischer Kunstverein, Colonia.

Organizadores: Edith Decker y Wulf Herzogenrath.
Itinerancia: Kongresshalle, Berlín, 27 agosto-24 septiembre; Kunsthaus, Zürich, 13 octubre-12 noviembre.

Auspiciada por Sony Alemania, esta exposición reunió 45 obras de artistas de diversos países distribuidas en dos secciones, una retrospectiva y otra de obra coetánea o, en cualquier caso, reciente, que abarcaba de 1963 a 1989. En la sección retrospectiva se podían contemplar obras que habían sido decisivas en la historia de la vídeo-escultura, entre ellas algunas de dos de los creadores del Video Art: Wolf Vostell, del que se presentó la obra *Heuschrecken* (1969-1970), exhibida permanentemente en el Moderna Museet de Estocolmo, y Nam June Paik, presente con una escultura videográfica fluxus, *Zen for TV*, de 1963.

También acapararon el interés del público las instalaciones norteamericanas en circuito cerrado con cámaras y monitores que reproducían en directo las imágenes de la audiencia en el acto de contemplarlas, en una clara alusión a la general pasividad del espectador televisivo. En este aspecto destacaron diversas realizaciones. En la del norteamericano Peter Campus (*Interface*, 1972), el espectador era sometido a dos situaciones visuales distintas: su imagen en el espejo y su imagen captada por la cámara y proyectada a tamaño natural sobre la superficie de una gran pantalla. Dan Graham con *Present continuous past* (1974), obra en la que el espectador percibía que su imagen en el espejo era reproducida con un retraso de unos pocos segundos en un monitor de televisión, conseguía plasmar la sensación de que el tiempo era un *continuum* en el que el pasado siempre acababa estando presente. La obra de los también norteamericanos Frank Gillette e Ira Schneider (*Wipe cycle*, 1969) ponía a prueba la efectividad de un sistema de *feedback* o retroalimentación en vivo en el que nueve monitores dispuestos en tres filas alternaban tres tipos de imágenes: de televisión, grabaciones en vídeo y en directo. En la sección de creaciones recientes destacaron las

obras de los artistas Bill Viola, Gary Hill, Antoni Muntadas y Marie-Jo Lafontaine. Bill Viola presentó una videoescultura, *He weeps for you*, compuesta por una cámara, un videoproector, un tubo de cobre, agua y un tambor que fue exhibida por primera vez en el MOMA de Nueva York en 1979, homenaje al poeta persa del siglo XIII, Jelaluddin Rumi. De Gary Hill se exhibió *Crux*, que proyectaba en cinco monitores una cruz con las cinco extremidades de su cuerpo. Antoni Muntadas estuvo presente con la misma obra que expuso por primera vez en el Massachusetts College of Art de Boston en 1987, *The Board Room*, compuesta de 13 grandes fotografías coloreadas y enmarcadas, cada una de las cuales representaba a un líder político o religioso de cuya boca surgía un monitor con imágenes referidas a la vida contemporánea. El carácter narrativo implícito en el montaje de A. Muntadas latía también en la obra de la belga Marie-Jo Lafontaine, una escultura en espiral (*Victoria*, 1988) de 2,40 metros y 19 monitores con una misma imagen visualizada casi simultáneamente que alegorizaba el enfrentamiento entre Abel y Caín.

Las relaciones del Video Art con el mundo de la informática se pusieron de manifiesto en otro grupo reducido de videoesculturas, como la interactiva del artista australiano Jeffrey Shaw (*Narrative landscape*, 1985).

Video-Skulptur. Retrospektiv und Aktuell 1963-1989 fue calificada de acontecimiento histórico por la crítica y por los propios creadores participantes que habían logrado una fusión sin par entre tecnología, comunicación y arte.



Passages de l'Image

1990 (18 septiembre 1990-13 enero 1991).
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Organización: Raymon Bellour, Catherine David, Christine Van Assche.

Artistas: Dennis Adams, Robert Adams, Geneviève Cadieux, Roberta Friedman, Jean-Louis Garnell, Dan Graham, Bill Henson, Gary Hill, Trierry Kuntzel, Suzanne Lafont, Chris Marker, John Massey, Marcel Odenbach, Michael Snow, Bill Viola, Jeff Wall, Grahame Weinbren.

Itinerancia: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 12 febrer-28 marzo 1991; Wexner Art Center, Columbus, 1 junio-27 octubre 1991; Modern Art Museum, San Francisco, 6 febrero-12 abril.

"Hemos querido abordar la imagen contemporánea desde un punto de vista un tanto filosófico, pues el pasaje hace referencia a Walter Benjamin, quien habló de los pasajes en arquitectura y a Henri Michaux, en sus referencias al pasaje de la pintura a la escritura [...]". Así definía Christine Van Assche, una de las comisarias y encargada de seleccionar a los artistas, la internacionalidad de *Passages de l'Image*, exposición que trataba fundamentalmente de la imagen en todos sus aspectos, así como de los modos de percepción y restitución de la misma a partir de obras.



257. Suzanne Lafont, *Untitled (Sin título)*, 1988-1989.

258. Geneviève Cadieux, *Hear Me with your Eyes (Oyéme con tus ojos)*, 1989.



Fue esta voluntad de analizar en profundidad la imagen coetánea lo que llevó a los comisarios de la muestra, la conservadora del Centre Georges Pompidou, Catherine David, el teórico de cine Raymon Bellour y la especialista en Video Art C. Van Assche, a no incluir en la muestra, por ejemplo, a artistas precursores del Video Art como N. J. Paik, por considerar que su trabajo, al estar mediatizado por la performance, no suponía investigación alguna sobre la imagen en sí, y a artistas que trabajaban con imágenes ya realizadas, por considerarlos meros mezcladores. Por el contrario, se tuvieron como claves de la exposición a artistas más cercanos al cine que al vídeo o a la instalación, como, por ejemplo, Chris Marker o Michael Snow. Por otro lado, las obras, salvo las que presentaba Dan Graham (por ser el primero que planteó el tema del dispositivo de la imagen) no tenían en ningún caso más de tres años de historia.

Passages de l'Image no fue una macroexposición dispersa, ni por el número de artistas participantes, un

259. Bruce Nauman, *Rats and Bats (Ratas y murciélagos)*, 1988 (arriba, izquierda).

260. Vito Acconci, *Airtime (Tiempo aéreo)*, 1973 (arriba, derecha).

261. Fabrizio Plessi, *Wasserwagen (Carro de riego)*, 1987.

total de 17, ni por el tipo de obras expuestas, producto de una rigurosa selección que privilegió un tipo de imagen derivado de la sintaxis cinematográfica, de lo que eran buena muestra las realizaciones dinámicas de Suzanne Lafont y las imágenes de Jeff Wall. Incluso en aquellos casos en que las obras se basaban en imágenes fijas (fotografías), en su estatismo encerraban cuestiones relacionadas con el movimiento, afines a la nueva retórica que en fotografía pretendía abolir el calificativo de huella o instantánea y defendían el concepto de barrido, es decir, la imagen en movimiento. La exposición huyó también del cómodo y a veces inevitable recurso a la pintura como canon. El único aspecto que en *Passages de l'Image* se hacía eco de este canon era el del reiterativo uso del cuerpo humano como referencia.

El privilegiar la imagen dinámica llevó implícita una crítica al arte que había dejado que los medios publicitarios absorbiesen lo que era su imagen-crítica, a aquel arte que como el cine de los años treinta había sido atrapado por las garras de la industrialización. Según el discurso de los comisarios, lo que de industria había representado Hollywood era lo que en aquellos momentos se manifestaba en artistas como Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine o Robert Longo. Y si fue necesaria una acción de choque anti-Hollywood protagonizada, entre otros, por Rosellini, Bergman, Pasolini o Breson, ahora era preciso una acción similar que encabezaban creadores como Jeff

Wall, Geneviève Cadieux o Suzanne Lafont. En cualquier caso, un planteamiento original y arriesgado que en cierto modo recordaba a los criterios adoptados por J. Hanhardt en la Bienal del Whitney de 1989 (J.-F. Chevrier, "Actualidad de la imagen", *cat. exp.*, pp. 231-238).

La "tiranía de la imagen móvil" que exaltaron los organizadores de *Passages de l'Image* dejó abiertas diferentes vías de plasmación. Quizá una de las más interesantes fue la que llevó a cabo Gary Hill, que en sus videoesculturas, aun partiendo de la filosofía del lenguaje, no se quedó en el hermetismo del conceptual practicado, por ejemplo, por N. J. Paik. Gary Hill introducía en sus obras como *Disturbance, among the jars*, 1987-1989, el tema de la literatura, la danza y la música. La literatura, en concreto la literatura de la imagen, fue también el punto de partida de Roberta Friedman que propuso una narración no lineal, según Van Assche, cercana a la de J. L. Borges.

Imatges en moviment. Moving Image. Electronic Art

1992 (2 julio-6 septiembre).
Fundación Joan Miró, Barcelona.

Organización: Heinrich Klotz.

Artistas: Kees Aafjes, Michael Bielicky, Jonathan Borofsky, Klaus von Bruch, Walter Giers, Ingo Günther, Rebecca Horn, Dieter Jung, Marie-Jo Lafontaine, Franziska Megert, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Nam June Paik, Friederike Pezold, Fabrizio Plessi, Romana Scheffknecht, Jeffrey Shaw.

Lejos del alcance de las "garras de los medios mercantilizados" los artistas seleccionados para la muestra *Imatges en moviment. Moving Image. Electronic Art*, que antes de ser presentada en Barcelona fue mostrada en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe, (Alemania) al que pertenecían la mayoría de las obras exhibidas, aportaron un correcto ejercicio discursivo. No en vano, como se ha comentado, el comisario de la muestra, H. Klotz, había participado activamente en la Bienal del Whitney de 1989, de la que fueron separados aquellos artistas de los que se pudiera sospechar cualquier contaminación con el mundo televisivo o publicitario y cualquier relación directa con el mercado audiovisual.

H. Klotz quiso presentar en Karlsruhe y Barcelona un nuevo "Salon" limpio de "refusés". Al fin y al cabo en 1992, una vez superados los avatares de los ochenta, el Video Art resurgía de su crisis de identidad y comenzaba una nueva andadura con la seguridad de caminar por el mundo del arte sin tener que demostrar en todo momento una identidad propia. Las luchas enconadas entre las categorías al uso, a la vez que autónomas respecto al cine, se iban poco a poco diluyendo.

Los ausentes, tanto de esta exposición como de la del Whitney Museum, se habían quedado atrincherados en estrategias que podrían calificarse de neo-pop, sin darse cuenta que el mercado ya no era un aliado, sino un vampiro que absorbía la estética y podía poner a cualquiera en contra de la videoacademia. Olvidaron que el arte había anunciado una década antes el final de las vanguardias, hecho que en el campo de la imagen se había puesto claramente de manifiesto en la fotografía de los años ochenta.

Los 18 artistas de *Imatges en moviment. Moving Image* ratificaron el intento posmoderno de romper la frontera arte-vida, como hicieron los prolíficos N. J. Paik y Fabrizio Plessi, utilizando la digitalización para convertir en política su visión de la naturaleza muerta, el paisaje o el teatro, visión que en modo alguno suponía un resurgir de la imaginaria y objetualidad del Pop Art ni menos aún del Op Art, a pesar de su interés común por los efectos de luminosidad. El reclamo de color, luz e imagen del arte electrónico, del cual fue buen ejemplo el *Oriente móvil* de Walter Giers, buscaba paradójicamente una conmoción en el espectador no mecánica sino reflexiva o sentimental. Como en *To be and not to be*, los límites entre la ficción y la realidad desaparecían casi por completo. En algunos casos, como en la videoinstalación de M. Odenbach (*Wenn die Wan an den Tisch rückt*, 1990) prevaleció la reflexión, quizá porque la realidad que se le ofrecía era difícil de identificar como ficción a pesar de ser ficticia.

Uno de los aspectos que centraron la creación videográfica desde mediados de los ochenta fue la revisión de géneros clásicos. Fabrizio Plessi en sus tres videoinstalaciones (*Cariatide*, *Wasserwagen*, 1987 y *La stanza del mare*, 1991) manejaba a su antojo la capacidad de apreciación del espectador, sometiénolo a un esquema mental de integración de un tipo o género de pintura realizada por medio de monitores de vídeo. Si en el arte convencional se hablaba de perspectiva, composición, color o línea, en el Video Art había que hacerlo de racionalidad, de sistema, pero también de ser, de tiempo, de experiencia y, aunque parezca impropio, de relaciones humanas. En

definitiva, cambiaba el medio, pero el artista seguía siendo el mismo. J. Borowsky se atrevió a hablar de autorretrato al referirse a su pieza *Heartlight*, de 1990. N. J. Paik realizó por su parte una reinterpretación de la repetición permanente de imágenes similares siguiendo la creencia budista del “eterno retorno” (*TV-BUDDHA* 1989), diez años después de haber reinterpretado en un giro casi lingüístico el proceso reflexivo (*TV-Rodin*, 1976-1978).

Junto a este tipo de realizaciones otras, como las de Rebecca Horn y Jeffrey Shaw plantearon la cuestión del espectador en el proceso creativo. Ambos hicieron uso de la instalación y aportaron mecanismos de integración del espectador en ésta, huyendo de la pasividad implíci-

ta en los asientos de M. Odenbach. En el trabajo de J. Shaw, por ejemplo, el público debía de practicar un recorrido turístico virtual sobre una bicicleta.

Imatges en moviment no sólo cuestionó las fronteras arte-vida, sino el concepto de la obra de arte cerrada. Se optó por proponer una obra abierta cuyo destinatario fuese responsable de esa propuesta. Ello implicaba, como ya quedó patente en la exposición *The Arts for Television*, un abandono del término artes plásticas, y de sus significados y servidumbres, que debía de ser sustituido por el de “artes representativas”, es decir, por aquellas manifestaciones cercanas a las de la producción teatral, la danza o Fluxus, como lo demostraba la presencia de N. J. Paik.

Cronología

1974: *Kunst bleibt Kunst-Projekt '74: Aspekte Internationale. Kunst am Anfang der 70 er Jahre*, Wallraf-Richartz Museum/ Kunst-halle/ Kölischer Kunstverein, Colonia, 6 julio-8 septiembre (E. Weiss y W. Herzogenrath); *Art Vidéo. Confrontation 74*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 8 noviembre-8 diciembre (S. Pagé, Y. Pavie, C. Eizykman, D. A. Foresta). **1975:** *Artists's Video Tapes*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, febrero-marzo (K.J. Geirlandt y R. Berger). **1983:** *Art vidéo. Rétrospectives et perspectives*, Palais des Beaux Arts, Charleroi, febrero-marzo. **1984:** *Bonjour Monsieur Orwell*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, enero (N. J. Paik); *Het Lumineuze Beeld-The Luminous Image*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 14 septiembre-28 octubre (D. Mignot). **1987:** *L'époque, la mode, la morale, la passion-Aspects de l'art d'aujourd'hui 1970-1987*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, 21 mayo-17 agosto (B. Blistène, C. David, A. Pacquement); **••** *The Arts for Television*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 4 septiembre-18 octubre (K.R. Huffman y D. Mignot). **1989:** **••** *Vídeo- Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989*, Kölischer Kunstverein, Colonia, 18 marzo-23 abril; Kongresshalle, Berlín, 27 agosto-24 septiembre; Kunsthaus, Zürich, 13 octubre-12 noviembre (E. Deccker y W. Herzogenrath). **1990:** **••** *Passages de l'Image*, Musée national d'art moder-

ne, Centre Georges Pompidou, París, 18 septiembre 1990-13 enero 1991 (R. Bellour, C. David, C. Van Assche). **1992:** **••** *Imatges en moviment. Moving Image, Electrònic art*, Fundación Joan Miró, Barcelona, junio-septiembre (H. Klotz). **1995:** *Señales de vídeo: Aspectos de la videocreación española en los últimos años*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 10 octubre-4 noviembre (E. Bonet); *3e biennale d'art contemporain de Lyon*, Musée d'art contemporain, Lyon, 20 diciembre-18 febrero 1996.

Bibliografía

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, Nueva York, E. P. Dutton, 1970.
AARON, Chloe, “The Video Underground”, *Art in America*, mayo 1971, vol. 59, nº 3, pp. 74-79.
DAVIS, Douglas, “Video Obscura”, *Artforum*, abril 1972, pp. 64-72.
BUREN, Daniel, “Function of the Museum”, *Artforum*, septiembre 1973, p. 68.
DAVIS, Douglas, *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1973.
KURTZ, Bruce, “Video is Being Invented”, *Arts Magazine*, diciembre 1973, vol. 47, nº 2, pp. 37-44.
KAPROW, Allan, “Video Art: Old Wine, New Bottles”, *Artforum*, junio 1974, pp. 46-49.

NYGREN, Scott y VASULKA, Woody, “Didactic Video: Organizational Models of the Electronic Image”, *Afterimage*, octubre 1975, vol. 3, nº 4, pp. 9-13.
WILLIAMS, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Nueva York, Schocken Books, 1975.
AA.VV., “Video Art”, *Studio International*, mayo-junio 1976, vol. 191.
SCHNEIDER, Ira y KOROT, Beryl (eds.), *Video Art: An Anthology*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
DAVIS, Douglas (ed.), *The New Television: a Public/Private Art*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1977.
PRICE, Jonathan, *Video Visions. A Medium Discovers Itself*, Nueva York, New American Library, 1977.
BATTCOCK, Gregory (ed.), *New Artists' Video: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1978.
GRAHAM, Dan, *Video-Architecture-Television: Writing on Video and VideoWorks*, Nueva York, Press of N.S. College of Art and Design y Nueva York University Press, 1979.
LONDON, Barbara y ZIPPAY, Lorraine, “A Chronology of Video Activity in the United States: 1965-1980”, *Artforum*, septiembre 1980, vol. XIX, nº 1, pp. 42-45.
LONDON, Barbara, “Independent Video: The First Fifteen Years”, *Artforum*, septiembre 1980, vol. XIX, nº 1, pp. 39-40.
FULLER, Peter, *Beyond the Crisis in Art*, Londres, Writers and Readers Publishing Coop. Ltd., 1980.
NORA, Simon y MINC, Alain, *The Com-*

- puterization of Society, Cambridge, Mass., MIT Press, 1980.
- AA.VV., "Spécial vidéo", *Art Press*, abril 1981, n° 47.
- BELLOIR, Dominique, "Video art explorations", *Cahiers du cinéma*, 1981, n° 10 (n° especial, fuera de serie).
- GRIMSON, W. Eric L., *From Images to Surfaces*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981.
- HERZOGENRATH, Wul (ed.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1982.
- ROTHCHILD, Jean (ed.), *Machina ex Dea: Feminist Perspectives on Technology*, Nueva York, Pergamon Press, 1982.
- BLOCH, Dany, *L'art vidéo*, París, Limage 2, 1983.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., GUILBAUT, Serge y SOLKIN, David (eds.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Nova Scotia, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, Port Townsend, 1983.
- HENDERSON, Linda D., *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- HERZOGENRATH, Wul, *Nam June Paik, Fluxus Video*, Munich, Verlag Sike Schreiber, 1983.
- SEKULA, Alan, *Photography against the Grain*, Halifax, Nova Scotia, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- D'AGOSTINO, Peter, *Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics*, Nueva York, Tanam Press, 1985.
- DIECKMAN, Katherine, "Electra Miths: Video, Modernism, Postmodernism", *Art Journal*, otoño 1985, vol. 45, n° 3, pp. 195-203.
- HORNBACHER, Sara (ed.), "Video: The Reflexive Medium", *Art Journal*, otoño 1985, vol. 45, n° 3, pp. 191-193.
- SILER, Todd, "Neurocosmology: Ideas and Images Towards an Art-Science-Technology Synthesis", *Leonardo*, 1985, vol. 18, n° 1, pp. 1-10.
- AA.VV., "Vidéo, vidéo", *Revue d'Esthétique*, 1986, n° 10.
- BENIGER, James R., *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.
- BERKUM, Ans Van y BLEKKENHORST, Tom, *Science and Art*, Utrecht, The Fentener van Vlissingen Foundation, 1986.
- HANHARDT, John (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Rochester, Nueva York, Visual Studies Workshop y Layton, Utah, Peregrine Smith Books, 1986.
- PARENTI, Michael, *Inventing Reality: Politics of the Mass Media*, Nueva York, St. Martins Press, 1986.
- DENNETT, Daniel C., *The Intentional Stance*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.
- HEIM, Michael, *Electric Language: A Philosophical Study of Word Processing*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- "Images de synthèse: un art?", *INA, Dossiers de l'Audioviseuel*, septiembre-octubre 1987, n° 15.
- CAUQUELIN, Anne y otros, *Paysages virtuels, image vidéo, image de synthèse*, París, Dis Voir, 1988.
- DECKER, Edith, *Paik-Video*, Colonia, DuMont, 1988.
- GARSON, Barbara, *The Electronic Sweatshop*, Nueva York, Simon and Schuster, 1988.
- MERA, Esther, "Videoinstalaciones, videoesculturas, videoengendros", *Lápiz*, mayo-junio 1988, n° 50, pp. 52-57.
- POMEROY, Jim (ed.), *Digital Photography: Captured Images, Volatile Memory, New Montage*, San Francisco, San Francisco Camerawork, 1988.
- LOVEJOY, Margot, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor, Michigan y Londres, UMI Research Press, 1989.
- VIRILIO, Paul, *War and Cinema*, Nueva York, Verso, 1989.
- BONET, Eduardo, "Realismo alucinatorio", *Lápiz*, febrero 1990, n° 65, pp. 43-45.
- FERRER, Esther, "La imagen en todos sus estados", *Lápiz*, junio 1990, n° 69, pp. 50-55.
- HALL, Doug y JO FIFER, Sally (eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Nueva York, Aperture Foundation Inc., y Bay Area Video Coalition, 1990.
- HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women*, Nueva York, Routledge, 1990.
- KLONARIS, Maria, THOMADAKI, Catherine y otros, *Technologies et imaginaires: Art cinéma, Art vidéo, Art ordinateur*, París, Dis Voir, 1990.
- AA.VV., "Nouvelles technologies un art sans modèle?", *Art Press*, 1991 n° 12.
- BENEDIKT, Michael (ed.), *Cyberspace: First Steps*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- BEYLS, Peter, "Discovery Through Interaction: A Cognitive Approach to Computer Media in the Visual Arts", *Leonardo*, 1991, vol. 24, n° 3, pp. 311-315.
- BISHTON, Derek, CAMERON, Andy y DRUCKREY, Timothy, *Digital Dialogues: Photography in the Age of Cyberspace*, Birmingham, Ten. 8, 1991.
- HARDING, Susan, *Whose Science? Whose Knowledge?*, Itaca, Cornell University Press, 1991.
- HAYWARD, Philip (ed.), *Culture, Technology and Creativity*, Londres, John Libby, 1991.
- PENLEY, Constance y ROSS, Andrew, *Technoculture*, Minneapolis, University of Minnesota, 1991.
- PROVENZO, Eugene F. Jr., *Video Kids: Making Sense of Nintendo*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- WOMBELL, Paul, *Photovideo: Photography in the Age of Video*, Londres, Rivers Oram Press, 1991.
- ZIPPAI, Lori (ed.), *An International Guide. Artists Video, Electronic Arts Intermix*, Nueva York, Londres y París, Cross River Press, 1991.
- JACOBSEN, Linda (ed.), *Cyberarts: Exploring Art & Technology*, San Francisco, Miller Freeman Inc., 1992.
- MITCHELL, William J., *The Reconfigured Eye*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- MORRISSEY, Lee (ed.), *The Kitchen Turns Twenty: A Retrospective Anthology*, Nueva York, The Kitchen Center, 1992.
- POSTMAN, Neil, *Technology: The Surrender of Culture to Technology*, Nueva York, Alfred Knopf, 1992.
- VAN ASSCHE, Ch., *Vidéo et après*, París, Carré/Centre Georges Pompidou, 1992.
- HEIM, Michael, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- POPPER, Frank, *L'Art à l'âge de l'électronique*, París, Hazan, 1993.

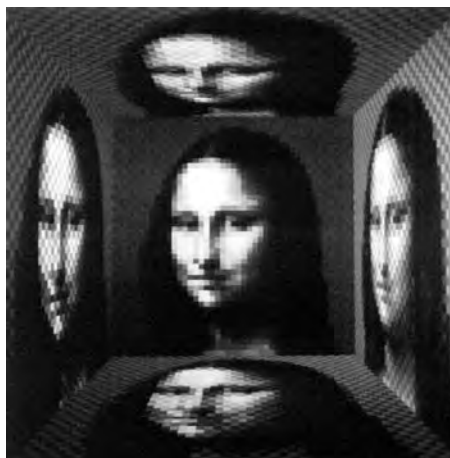
1 El nuevo orden americano de los años cuarenta: la abstracción, el surrealismo y el biomorfismo.

El inicio de la utilización del ordenador digital por parte de los artistas plásticos hay que situarlo simultáneamente en Europa y Norteamérica hacia mediados de los años sesenta, circunstancia de la que son buena muestra los trabajos de los alemanes Frieder Nacke y Georg Nees y los de los estadounidenses A. Michael, K. C. Knowlton y B. Julesz, aunque ya a principios de aquella década se produjeron experiencias aisladas de un arte generado por ordenador, llamado también arte informático, como las que en 1960 protagonizaron los alemanes K. Alsleben y W. Fetter.

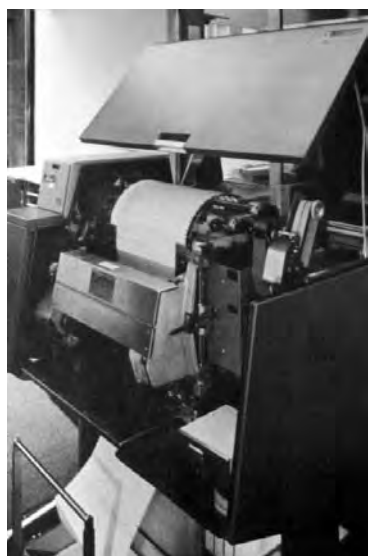
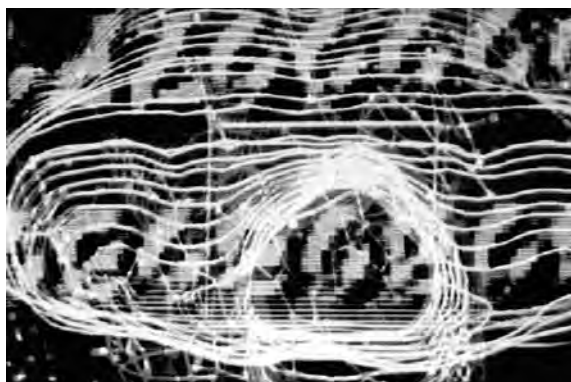
Una primera exposición celebrada en el ICA de Londres en 1968, *Cybernetic Serendipity*, exposición que dio lugar a la fundación de la Computer Art Society (CAS) y a la publicación del boletín *Page*; otra posterior organizada por la propia CAS en 1969 (*Event One*) y la celebrada en tres ciudades alemanas en 1969-70, *Komputer Kunst* (Hannover, Munich, Hamburgo) mostraron las distintas aportaciones de los artistas que se valían del ordenador para crear imágenes, artistas que en último término buscaban un campo de encuentro entre arte y tecnología.

Según F. Popper, este campo presenta cinco áreas básicas: las imágenes vídeo, las esculturas cibernéticas, los environments, los discos ópticos y las telecomunicaciones. En ellas, el ordenador puede ser utilizado de dos maneras distintas: simplemente como un medio para realizar obras visuales, un medio –como para el pintor lo es la paleta– que, sin embargo, permite “pintar” de una manera muy sofisticada, o como un método global de concepción plástica, un método en el que el ordenador que trata la imagen se convierte prácticamente en el auténtico creador de la obra.

Algunos de los pioneros en la utilización del ordenador fueron artistas que procedían del campo del arte óptico, como Jean-Pierre Yvaral y Vera Molnar. J. P. Yvaral usó el ordenador para la programación paramatemática de una superficie pictórica. Las imágenes digitalizadas de su serie *Mona-Lisa synthétisée* incluyen doce estudios basados en la fragmentación y en la división geométrica de la superficie de la célebre obra de Leonardo da Vinci, estudios que utilizó para una ulterior reconstrucción de la imagen inicial. Por su parte, V. Molnar, que defendió el uso del ordenador como un instrumento para enriquecer la imaginación del artista y para ayudarlo a medir las reacciones fisiológicas de los espectadores, en su serie *Transformations* se sirvió de figuras geométricas simples –cuadrados, círculos, triángulos– para provocar cambios de dimensiones y proporciones, y consiguientemente generar nuevas lecturas perceptivas en el espectador.



262. Jean-Pierre Yvaral, *Mona Lisa synthétisée* (*Mona Lisa sintetizada*), 1989.



263. Michel Chevalier, *Antropometrie* (*Antropometría*), 1990.

264. Impresora por línea con las tapas abiertas IBM.

En estos y otros ejemplos, las imágenes resultantes se pueden subdividir, según F. Popper, en dos categorías: las imágenes de síntesis fijas bidimensionales, incluyendo las obtenidas por una paleta electrónica y las imágenes de síntesis tridimensionales, fijas o animadas. En ambos casos se trata de imágenes que acaban proyectándose sobre una pantalla o soporte plano. El ordenador también puede suministrar imágenes informatizadas que suponen variantes que provocan un cierto grado de desorden y caos y, en último extremo, azar a las ideas preconcebidas del creador.

Para algunos artistas resulta especialmente satisfactoria la combinación de técnicas tradicionales, como las fotográficas y el ordenador en tanto que instrumento creativo. Entre los que trabajan en esta intersección de medios destacan Michel Chevalier, en cuyos cibacromes las imágenes de síntesis se fundan en los conceptos pictóricos de K. Malevich, Y. Klein y P. Mondrian; la artista argentina afincada en París, Lea Lublin que se sirve del ordenador para adentrarse en el significado de obras maestras del pasado, plasmando sus resultados en soportes tradicionales como la tela o el papel; y Yaacov Agam cuyos trabajos multidimensionales con ayuda de dispositivos eléctricos y electrónicos proyecta en pantallas múltiples consiguiendo efectos de inmaterialidad, indivisibilidad y espiritualidad.

Por lo que respecta a las imágenes de síntesis tridimensionales, fijas o animadas, presentadas en soportes tradicionales, el abanico de posibilidades es muy amplio, desde los artistas que se preocupan por buscar una tecnología informática capaz de ejecutar un gran número de operaciones secuenciales, para así procurarse un sistema interactivo que desarrolle formas en el espacio que puedan ser esculpidas, modificadas y deformadas sobre la propia pantalla, hasta los que utilizan el ordenador para crear dibujos analógicos traducibles en imágenes móviles.

En este último aspecto sobresalen los trabajos de Herber W. Franke que en los juegos gráficos *Falter* y *Mikado* presentados en el marco de la muestra *Electra, l'électricité et l'électronique dans l'art du XX^e siècle* (1983) procedió a un análisis del potencial gráfico y cromático del útil informático. Según Franke, que ya en 1953 había utilizado un oscilador catódico para producir imágenes libres, el Computer Art se puede considerar una consecuencia lógica, por un lado, de las corrientes que como el Op Art y el constructivismo se habían valido de procedimientos matemáticos, y por otro, de las que habían partido del caleidoscopio o de la *guilloche* para conseguir obras basadas en transformaciones fotomecánicas ("estructuras en diafragma") de la imagen.

Cuando el ordenador es el propio soporte de la obra las posibilidades creativas experimentadas han sido básicamente dos: aquella en que el ordenador genera una serie de imágenes digitales y controla su manipulación –en parte gracias al videodisco–, y aquella otra en la que el ordenador produce bien imágenes de síntesis interactivas o instalaciones interactivas que hacen posible la conformación de universos virtuales. Tanto en uno como en otro caso se puede hablar de obras interactivas que garantizan la autonomía artística y funcional de la imagen.

Dentro de la primera de las alternativas, Brian Reffin Smith en *That Other Evil* (1986), reproducción fotográfica sobre impresora de un dibujo, intentó reunir distintos niveles de representación y de discurso a partir de eslóganes publicitarios y de alusiones jocosas a los principios políticos de Margaret Thatcher. En la exposición *Les Immatériaux* (Centre Georges Pompidou, 1985), Jean-Louis Boissier presentó una obra, *Le Bus* (1984-1990) consistente en un videodisco interactivo combinado con unidades de un autobús de la RATP. El supuesto espectador, situado ante una pantalla que reemplazaba una de las ventanas del autobús y de un botón –solicitador de parada– podía en todo momento solicitar la parada que quisiese en el paisaje que desfilaba ante sus ojos en la pantalla –el trayecto de Saint-Denis a Stains– e incluso penetrar en la intimidad de los vecinos del lugar y hojear su álbum de familia. J. L. Boissier definía así el videodisco de *Le Bus*: “El videodisco es un álbum de imágenes. El programa, diagrama de su consulta interactiva, es en sí mismo una imagen, una carta sacada del territorio atravesado. La cita es literalmente extraída de la realidad y el espectador reencuentra espontáneamente en contacto con ella un gesto cotidiano. El ordenador organiza la colecta, después la colección: es el instrumento de una bifurcación

que responde al deseo de ver; ofrece una alternativa al espectáculo: la lectura”.

La segunda de las alternativas apuntadas engloba desde instalaciones interactivas de imágenes de síntesis, hasta intentos de reproducir, ciertos elementos de la comunicación humana. En el *Virtual Museum* (1991) de Jeffrey Shaw, instalación de imágenes de síntesis interactivas, el espectador atraviesa los muros de un imaginario museo para entrar en la sala en la que están almacenados los cuadros; de ahí pasa a la sala donde se exponen diversas esculturas, de ahí al espacio consagrado a las imágenes cinematográficas para acabar en una sala que tan sólo contiene imágenes de síntesis. Por su parte, Scott Fischer en obras como *Viewing System* (1990) realiza un environment virtual en el que utiliza un casco estereoscópico y guantes numéricos.

En esta categoría cabe incluir también obras que guardan relación con el arte robótico y el mundo de la telecomunicación. Sin embargo, es en el territorio de la interactividad, con el ordenador actuando como fuente de informaciones abstractas y como creador de realidades virtuales, en el que el Computer Art puede mostrar su carácter más específico y autónomo y en último término creativo. En este sentido y siguiendo a T. Roszak, el ordenador puede –o podrá– funcionar exactamente igual que la memoria humana, imitar el razonamiento humano y actuar como equivalente del cerebro humano. Timothy Blinky, tras insistir en la diferencia fundamental entre el ordenador y los medios y procedimientos del arte tradicional –pintura, escultura, fotografía, video, etc.– presenta al ordenador como un personaje que habita un “metamedium” inmaterial y que engendra lo que se llama “hipermedium” en la medida que participa de una realidad virtual paradójica donde todas las propiedades existen potencialmente bajo forma de cifras.

Las exposiciones

Interactions: The New Image

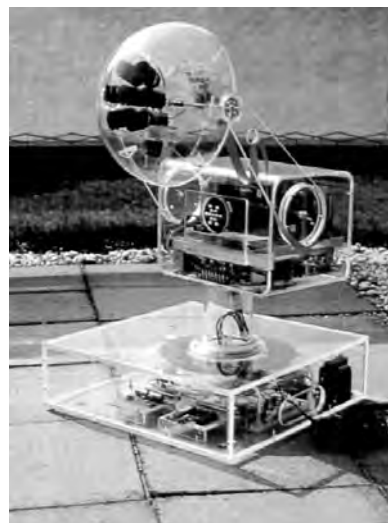
1993 (11 julio-29 agosto).

International Center of Photography, Nueva York.

Organización: Timothy Druckrey y Charles Stainback.

Artistas: Gretchen Bender, Michael Brodsky, Michael Ens Dorf, Carol Fax, Ken Feingold, Carol Flax, Rocio Goff, Lynn Hershman, George Legrady, MANUAL (Ed Hill & Suzanne Bloom), Esther Parada, Keith Piper, Jim Pomeroy, Alan Rath, Grahame Weinbren.

Interactions: The New Image supuso una puesta en cuestión de los cambios sufridos por el arte contemporáneo tras la incursión en él del medio informático, así como una reflexión sobre la desmitificación del término “real”. *Interations: The New Image* planteó dos formas diferentes de entender los avances científicos dentro del mundo del arte: como herramienta creativa en sí misma y como mero medio de expresión. Es en la primera acepción donde el concepto de realidad queda absolutamente trastocado con la utilización de la digitalización.



266. Scott Fisher (Nasa), Viewing System (Sistema visual), 1990.

267. Norman White, Facing Out Laying Low (Encarándose rindiéndose), 1977.



265. Computer Techique Group, The Automatic Painting Machine n° 1 (La máquina de pintar automática n° 1), 1968



268. Yoichiro Kawagushi, Fleshy Growth Excroissance, 1990.

Según palabras de uno de los organizadores de la exposición, Charles Stainback, *Interations: The New Image* se propuso, tras poner en evidencia conceptos como los de categoría artística y representación, explorar

una nueva generación de sistemas de creación de imágenes a través de una serie de artistas que acumulaban una larga trayectoria de trabajo en el campo del vídeo, el cine, la fotografía y el ordenador.

Cronología

1968: *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*, I.C.A, Londres (J. Reichardt). **1969:** *Event One*, Computer Art Society, Londres. **1969:** *Komputer Kunst* (Hannover, Munich, Hamburgo). **1982:** *Artiste / Ordinateur / Art*, Centre Culturel Canadien, París. **1983:** *Electra-L'electricité et l'électronique dans l'art du XX^e siècle*, París, Musée d'art moderne de la Ville de París, 10 diciembre 1983-5 febrero 1984 (F. Popper). **1985:** *Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou, París, 28 marzo-15 julio (J-F. Lyotard y T. Chaput). **1986:** *Art and Science, XLII International Art Exhibition, Biennale de Venise*, 1986 (M. Calvesi). **1988:** *Festival des arts électroniques*, Rennes; *Les Transinteractifs*, París. **1990:** *Artifices. Art à l'ordinateur: invention, simulation*, Saint-Denis (J-L. Boissier). **1991:** *Les artistes et la lumière*, Reims; *Computers in Art and Design*, SIGGRAPH'91. Art and Design Show, Las Vegas, Nevada, julio-agosto 1991. **1993:** •• *Interactions. The New Image*, International Center of Photography, Nueva York, 16 octubre 1993-21 enero 1994 (T. Druckrey y Ch. Stainbach).

Bibliografía

ASHBY, W. Ross, *An Introduction to Cybernetic*, Londres, Methuen University Paperbacks, 1956.
PASK, Gordon, *An Approach to Cybernetics*, Londres, Hutchinson, 1961.
McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (*La galaxia Gutenberg:*

génesis del homo typographicus, Barcelona, Planeta Agostini, 1985).

FEIGENBAUM, Edward A. y FELDMAN, Julian (eds.), *Computers and Thought*, Nueva York, McGraw Hill, 1963.

TURING, Alan, *Computing Machinery and Intelligence*, Nueva York, McGraw Hill, 1963.

DECHERT, Charles C., *The Social Impact of Cybernetics*, Nueva York, Simon and Schuster, 1966.

BENSE, Max, MOLES, Abraham y otros, *Kunst aus dem Computer*, Stuttgart, Verlag Nacholski, 1967.

REICHARDT, Jasia, *Cybernetic Serendipity: the Computer and the Arts* (ed.), Nueva York, Praeger, 1968.

SUMNER, Lloyd, *Computer Art and Human Response*, Charlottesville, Virginia, Paul B. Victorius, 1968.

MALLARY, Robert, "Computer Sculpture", *Artforum*, mayo 1969, vol. VII, nº 9, pp. 29-35.

REICHARDT, Jasia, *The Computer and Art*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1970.

FRANKE, Herbert W., *Computer Graphics, Computer Art*, Oxford, Phaidon, 1971.

MOLES, Abraham, *Art et ordinateur*, París, Casterman, 1971.

REICHARDT, Jasia, *Cybernetics, Art and Ideas*, Londres, Studio Vista, 1971.

BENTHALL, Jonathan, *Science and Technology in Art Today*, Londres, Thames and Hudson, 1972.

DAVIS, D., *Art and the Future*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

LOMAX, Yve (ed.), *Computers in the Creative Arts: a Study Guide*, Londres, National Computing Centre, 1973.

MALINA, Frank J. y otros, *Visual Art. Mathematics and Computers* (selección

de la revista *Leonardo*), Nueva York, 1974.

LEAVITT, Ruth (ed.), *Artists and Computers*, Nueva York, Crown/Harmony Books, 1976.

WEIZENBAUM, Joseph, *Computer Power and Human Reason*, San Francisco, W.H. Freeman and Co., 1976.

DERTOZOS, Michael L. y MOSES, Joel (eds.), *The Information Age: A Twenty-Year View*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979.

– *The Computer Age: A Twenty-Year View*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979.

DREYFUS, Hubert L., *What Computers Can't Do: The Limits of Artificial Intelligence*, Nueva York, Harper and Row, 1979.

MALINA, Frank, *Visual Art, Mathematics and Computers*, Elmsford, Nueva York, Pergamon, 1979.

NORA, Simon y MINC, Alain, *The Computerization of Society*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1980.

BELL, Doris L., *Contemporary Art Trends 1960-1980. A Guide to Sources*, Nueva Jersey, Scarecrow Press, 1981.

COQART, Roger, *Aspeten: De Computer in de Visuele Kunst*, Bruselas, Uitgever, 1981.

BENYON, Margaret, "On the Second Decade of Holography as Art and my Recent Holograms", *Leonardo*, 1982 vol. 15, nº 2, pp. 89-95.

DEKEN, Joseph, *Computer Images: State of the Art*, Londres, Thames and Hudson, 1983.

PRUEITT, Melvin, *Art and the Computer*, Nueva York, McGraw Hill, 1984.

TUKLE, Sherry, *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, Nueva York, Simon and Schuster, 1984.

LEWELL, John, *Computer Graphics*,

- Londres, Orbis Publishing Limited, 1985 (*Aplicaciones gráficas del ordenador*, Madrid, Herman Blume, 1986).
- MITROPOULOS, Mit, "On Interactivity", en VAN DER AA, Theo (ed), *Digital Media and The Arts*, The Netherlands, Limburg University, 1985.
- SILER, Todd, "Neurocosmology: Ideas and Images Towards an Art-Science-Technology Synthesis", *Leonardo*, 1985, vol.18, nº 1, pp. 1-10.
- SMITH, Brian, *Soft Computing: Art and Design*, Londres, Addison Wesley, 1985.
- DUNLAP, Sue, *The Computer as an Art Tool*, Greenwich, Connecticut, Hurlbutt Gallery, 1986.
- PIENE, Otto y RUSSETT, Robert, "Sky Scale and Technology in Art", *Leonardo*, 1986, vol. 19, nº 3, pp. 193-200.
- WILSON, Stephen, *Using Computers to Create Art*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, 1986.
- GOODMAN, Cynthia, *Digital Visions: Computers and Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1987.
- TRUCKENBROD, Joan, *Creative Computer Imaging*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, 1988.
- LOVEJOY, Margot, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1989.
- FORESTER, Tom y MORRISON, Perry, *Computers Ethics*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- BENEDIKT, Michael (ed.), *Cyberspace: First Steps*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- BEYLES, Peter, "Discovery Through Interaction: A Cognitive Approach to Computer Media in the Visual Arts", *Leonardo*, 1991, vol. 24, nº 3, pp. 311-315.
- CLAUS, Jürgen, *Elektronisches Gestalten in Kunst und Design; Richtungen-Institutionen-Begriffe*, Reinbek, Rowohlt, 1991.
- FORESTER, Tom (ed), *Computers and the Human Context*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- PICKOVER, Clifford A., *Computers and the Imagination: Visual Adventures Beyond the Edge*, Nueva York, St. Martin's Press, 1991.
- RHEINGOLD, Howard, *Virtual Reality*, Nueva York, Simon and Schuster, 1991.

Tres exposiciones: *Pattern Painting at PSI*, *New Image Painting* y *Bad Painting*, celebradas en Nueva York en la segunda mitad de la década de los setenta, supusieron el punto de partida de la renovación de la figuración pictórica norteamericana tras la euforia minimalista y conceptual y la mirada fotográfica de los hiperrealistas. *Pattern Painting at PSI* y *Patterning & Decoration*, las dos celebradas en 1977, se apropiaron del potencial expresivo de las formas ornamentales y decorativas y de técnicas y procedimientos pictóricos considerados tradicionalmente como artesanales.

En contraste con las fórmulas reduccionistas de los sesenta, los artistas buscaron sus modelos en el arte popular, en las labores consideradas socialmente femeninas (bordado, tejido, calado), en lo kitsch y en lo folk para realizar un arte ecléctico en el que se abolían las fronteras entre la abstracción y la figuración, entre el collage y el décollage, y cuyo resultado eran superficies pintadas de fuerte sabor expresionista, dominadas por lo barroco y lo abigarrado, deudoras en lo estrictamente pictórico tanto del decorativismo de Henri Matisse y de las *all over paintings* de Jackson Pollock, como de las estructuras potentes, chillonas de color y agresivas del último Frank Stella.

Coincidiendo en el tiempo con esta generación de pintores de lo ecléctico, entre ellos Robert Kushner, Rodney Kipps, Ron Gorchov, Barbara Shwartz, Tony Robbin, Miriam Schapiro, Bard Davis y Joyce Kozloff y, compartiendo con ellos una misma actitud crítica respecto al intelectualismo de los minimalistas y conceptuales, la escena artística neoyorquina vio nacer a otro grupo de artistas más cercanos, en este caso, a la sensibilidad *funk* y al *shoper pop* de los sesenta. En la exposición *Bad Painting* (1978), Marcia Tucker reu-

nió el trabajo de creadores que partiendo de trayectorias dispares compartían el deseo de rehabilitar la banalidad y la llamada baja cultura. Al buen gusto en pintura, considerado elitista y puritano, artistas como James Albertson, Neil Jenney, Judith Linares, William Wegman contrapusieron un mal gusto basado en las disonancias cromáticas, en los empastes generosos y sobrecargados, en un eclecticismo de referencias y modelos, en una composición descentrada, en una ejecución aparentemente rápida y descuidada, en una vitalidad no exenta de una cierta morbidez, en un placer inquietante, en un cierto carácter ornamental y en la heterogeneidad de materiales, todo lo cual convirtió al arte practicado por este grupo, como apuntó Suzanne Pagé en el catálogo de la muestra *Barroques 81*, en un “nuevo barroco”: “la impresión general de vitalidad no sin morbidez, de placer inquieto, de brillantez cercana al oropel pueden ser leídos en tanto que rasgos de un barroco eterno”.

En esta recuperación del hecho pictórico fueron claves las reflexiones de Barbara Rose, que denunciaban cómo en los años sesenta y en bue-



269. Keith Haring (1982).



270. David Salle, *Colony (Colonia)*, 1986.

na parte de los setenta la pintura había quedado encogida y disminuida frente a lo que sucedía en la calle bajo el impulso del afán pernicioso de la novedad. Según B. Rose, durante los sesenta y los setenta la búsqueda de la innovación por la innovación en menosprecio de la calidad (era más importante que una cosa fuese interesante a que fuese buena) imposibilitó la “buena salud” de la pintura, fenómeno al que también colaboró la insistencia desafortunada por parte de numerosos artistas norteamericanos de interpretar literalmente las pinturas de goteo de J. Pollock, así como las aportaciones de los artistas minimalistas y monocromáticos, en especial las de B. Newman, M. Rothko y A. Reinhardt: “Newman

cerró la ventana, Rothko bajó la persiana y Reinhardt apagó las luces”, comentó la crítica norteamericana para resumir el problema de la defunción de la pintura de acción. Efectivamente, “lo que yacía tras el expresionismo abstracto era la historia antigua olvidada en las escuelas de arte, donde las recetas para confeccionar estilos instantáneos (dos cucharadas de Reinhardt, 50 gramos de Newman, un pellizco de Rothko, recubierto de un glaseado de Johns) empujaban a los artistas inmaduros a detentar unas “marcas” absolutamente superficiales” (B. Rose, texto de la exposición *American Painting: the Eighties*, 1979, s.p.).

La respuesta a esta situación encaminada al planteamiento de una nueva imagen pictórica (la *new image painting*), se concretó, según B. Rose, en cuatro aspectos que fueron comunes a las diversas tendencias que lo intentaron. El primero de ellos fue el de la primacía de la imagen, concretada en estilos legibles, estables, conformados con abundantes imágenes, fuesen abstractas o figurativas. El segundo supuso la utilización de una composición en la que el fondo y la figura aparecían en el mismo plano. Se despreciaba, pues, la composición derivada del cubismo, consistente en ir sumando elementos que iban rimando o haciéndose eco mutuamente, en aras a las relaciones figura-fondo del impresionismo y del fauvismo. El tercer aspecto común a las opciones de la *new image painting* fue la configuración de un espacio pictórico que no se confundiera con el espacio real. Nada de ilusionismos; nada de considerar el cuadro como una ventana; nada de contraste de valores, de volúmenes, de modelado, de perspectiva, de superposición: “Para poder seguir siendo válido con el concepto de modernidad, lo figurativo debe hacerse compatible con el plano”. Finalmente, la nueva imagen de la pintura no debía basarse en la composición, sino en la construcción: “La pintura que se compone es aquella que se realiza mediante un proceso de adición y sustracción, la pintura que se construye es aquella que se hace mediante un proceso de estructuración que tiene en cuenta

la arquitectura del marco. Nada, pues, de azar, de suerte o de automatismo" (B. Rose, *cat. exp.*, s.p.).

El retorno a la pintura se manifestó también en un grupo de pintores en clara sintonía con los neoexpresionismos italianos y alemanes del momento. Exposiciones como *A New Spirit in Painting*, *Westkunst* o *Zeitgeist*, que contaron con la presencia de los "nuevos norteamericanos", contribuyeron a la rápida expansión de un neoexpresionismo que retomó el gran formato y concibió el cuadro como un espectáculo imbuido de fisicidad, de sensualidad y exhibicionismo existencial. Julian Schnabel y David Salle, exponente este último de una sutil y calculada mezcla de lenguajes y códigos que lo hacía creador de unas "pasiones muertas" diametralmente opuestas a las "pasiones existenciales" de J. Schnabel, fueron los máximos exponentes de esta nueva ofensiva artística norteamericana, paralela a un período de claro auge económico y a una explosión de vitalidad y de incesante actividad cultural en Nueva York, ciudad en la que, día a día, el ambiente artístico fue invadiendo el tejido urbano desde el sur de Manhattan hasta el Lower Eastside.

Los neoexpresionistas alemanes: A. R. Penk, M. Lupertz, G. Baselitz, R. Fetting y Salomé habían ya casi tomado por asalto Nueva York en 1981 con su presencia en siete galerías y su éxito y su influencia en el arte neoyorquino fueron rotundos: "En efecto, la escena artística americana ha atribuido a estos artistas un subjetivismo extremo, un desencadenamiento titánico de energías ligadas a la reflexión, una sensibilidad irónica desollada, una desesperación latente [...]. J. Schnabel y D. Salle han conseguido fama y éxito y se han convertido rápidamente en superstars de la escena artística americana [...]. Sus obras documentan a la vez el tipo unidimensional de receptividad americana respecto a la posvanguardia europea así como la vitalidad primaria y la flexibilidad del potencial artístico de los Estados Unidos" (K. Honneth, *L'art contemporain*, 1990, p. 137).

En esa eufórica ciudad de Nueva York que, tras los años oscuros y algo provincianos que siguieron al conceptual, recuperó su carácter de

gran metrópolis artística en la que el cada vez más creciente número de galerías, de críticos, de marchantes y de coleccionistas aplaudían y exaltaban la recuperación de lo pictórico, emergió también un arte de la marginalidad que se apoderó de los espacios urbanos anónimos e inhumanos. Los muros de las vallas publicitarias y los de los túneles del ferrocarril metropolitano (*underground*) se convirtieron en soportes sin límite de unos trazos, de unos *tags*, expresión popular y espontánea de las minorías de la ciudad (puertorriqueños, hispanos, gentes de color) que conectaba más con la tendencia Pattern & Decoration que con las expresionistas.

Lo espontáneo y popular, sin embargo, fue rápidamente absorbido por el mercado y la zona del East Village neoyorquino se convirtió en caldo de cultivo del Graffiti Art protagonizado por artistas como Keith Haring, Rhonda Zwillinger, Jean-Michel Basquiat, Futura 2000 y Walter Robinson que, entre 1981 y 1982, pasaron de la sordidez de la cultura *underground* a la de las galerías del propio East Village (Fun, Nature Morte, Gracie Mansion, Civilian Warfare) paso previo a su implantación en el Soho.



271. Jean
Michel Basquiat
(1988).

Las exposiciones

Patterning & Decoration

1977 (7 octubre- 30 noviembre).

The Museum of the American Foundation of the Arts, Miami.

Organización: Holly Solomon.

Artistas: Scott Burton, Knowles, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Miriam Schapiro, Frank Stella, Robert Zakanitch, Joe Zucker, entre otros.

En junio de 1975, Miriam Schapiro y Robert Zakanitch fundaron el Pattern and Decorative Artists, grupo de artistas que desde entonces expuso regularmente en la recién creada Holly Solomon Gallery del Soho neoyorquino ("So" uth y "Ho" uston). La mayoría de los integrantes del grupo - procedentes del Sur de California- entraron en contacto entre sí gracias a una serie de tertulias celebradas en el estudio neoyorquino de R. Zakanitch a lo largo del otoño de 1974. El tema de debate era el de la división entre Bellas Artes y Artes Aplicadas o asociadas a la decoración, concepto éste ligado a los roles de trabajo femenino. De tales discusiones surgió la pretensión, teorizada por la crítica de arte estudiosa de las formas de arte no occidentales, Amy Goldin e impulsada por el marchante Holly Solomon, de reivindicar lo decorativo en el arte contemporáneo a partir de unos trabajos derivados del concepto de *pattern* (patrón, estructura de repetición), de ornamento y de decoración. Tras algunas exposiciones en la galería de H. Solomon, el grupo recibió su confirmación en la muestra que A. Goldin organizó en el Museum of the American Foundation of the Arts de Miami.

Mostrando su desacuerdo con la severidad del arte minimal, la mayoría de los artistas presentes en la muestra (Joyce Kozloff, Robert Kushner, Miriam Schapiro y Robert Zakanitch, entre otros) expusieron trabajos basados en la complejidad del dibujo y en la exuberancia del color, a partir de las múltiples

posibilidades ofrecidas por el *patterning* (a partir de *patterns* de culturas no occidentales, tales como arabescos islámicos, calados extremo orientales, entrelazos celtas, *batiks* hindúes, decoraciones de los tapices persas, de los tejidos incas, de los mosaicos bizantinos, trabajos geométricos de los indios norteamericanos, etc.) y los procedimientos decorativos, que utilizaban directamente o reproducían derivados de los estampados de los tejidos, de los papeles pintados y de los linóleums con motivos florales y abstractos.

En general, el interés por las artes populares de los artistas P & D, en su mayoría mujeres como Miriam Schapiro, Joyce Kozloff y Valerie Jaudon, tenía mucho que ver con su rechazo de las jerarquías estéticas establecidas y con la revalorización del arte anónimo de las mujeres. Sus cuadros-collage eran producto de la combinación de superficies pintadas y objetos ensamblados, por lo general, reproducciones de trabajos artesanales, así como de la yuxtaposición ecléctica de estilos diversos y discordantes, que oponían lo barroco al rigor y frialdad de lo mínimo, como se ponía de manifiesto, por ejemplo, en las llamativas pinturas coloreadas de R. Zakanitch, inundadas de motivos florales extraídos de papeles pintados, y en las telas de M. Schapiro, inspiradas en los *patterns* de los abanicos japoneses.

Un sector de la crítica señaló el paralelismo entre las obras de los artistas P & D y el decorativismo que asumió el último período de H. Matisse. Otro sector, en cambio, vio en ellas una derivación de las *all over paintings* de J. Pollock, de las pinturas enrejadas de Agnes Martin e, incluso, un tenue reflejo de las realizaciones que abandonando el plano se retorcían, bañadas de un cromatismo chillón y agresivo, en el espacio del último F. Stella, también, por otro lado, presente en la muestra. En general, sin embargo, en las obras P & D se reconoció un eclecticismo no ajeno a un cierto sabor kitsch y folk, así como una búsqueda de fórmulas irreverentes con intención más lúdica que crítica.

El movimiento P & D se consolidó en 1979 gracias a dos importantes exposiciones, una en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia (*The Decorative Impulse*), comisariada por Janet Kardon, y otra en el Palais de Beaux Arts de Bruselas (*Pattern Painting*), organizada por John Perreault con la presencia de Girouard, Jaudon, Kozloff, Kushner, McConnel, Robin, Schapiro y Zakanitch.

New Image Painting

1978 (5 diciembre 1978-28 enero 1979).

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Organización: Richard R. Marshall.

Artistas: Nicholas Africano, Jennifer Bartlett, Denise Green, Michael Hurson, Neil Jenney, Lois Lane, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David True, Joe Zucker.

A finales de 1978, el Whitney Museum of American Art de Nueva York reunió las obras de pintores y escultores norteamericanos que desarrollaban una peculiar imaginería mezcla de figuración, abstracción y concepto como alternativa a la muerte de la pintura anunciada desde las filas del arte conceptual. El arte de los Nuevos Imaginistas considerado desde ciertos sectores arte de transición, tímido e incluso retrógrado, sin superar algunos tics minimalistas, conceptuales y neodadás, tendía a privilegiar dentro de un discurso figurativo la forma más allá del contenido.

Richard R. Marshall seleccionó a 10 artistas cuyo común denominador era el uso de imágenes reconocibles en diálogo con la abstracción: “Los *New Imaginists* –escribió– se sienten libres para manipular la imagen de la pintura al óleo de tal modo que pueda ser experimentada como un objeto psíquico, una figuración abstracta, una asociación psicológica, un receptáculo para reunir pintura, un sistematizado y analítico ejercicio de casi narrativa ambigüedad, una



272. Susan Rothenberg, *Butterfly (Mariposa)*, 1976.

experiencia específicamente no específica, un vehículo para exploraciones formalistas o combinaciones de cualquier tipo” (R. Marshall, *cat. exp.*, s.p.).

R. Marshall buscó en parte la razón histórica de la nueva pintura en la herencia dejada por uno de los maestros más prestigiosos de la Escuela de Nueva York, Philip Guston, y en especial, en sus trabajos de los setenta, muy distanciados de aquellos de los años cincuenta calificados de impresionismo abstracto por su uso de efectos de atmósfera y luz. A finales de los sesenta la paleta de P. Guston efectivamente se había ensombrecido, haciéndose eco de un tipo de figuración satírica, cínica e irónica, resuelta con rasgos primitivos y motivos recurrentes próximos a las maneras de las tiras de comics de los años de la gran depresión. Fiel a una visión antiformalista de la pintura, que consideraba como una “yuxtaposición de impurezas”, P. Guston ejerció, como ningún otro artista, una notable influencia entre los jóvenes artistas hasta el punto de que el crítico del *New York Times*, Hilton Kramer, consideró a P. Guston como a “un mandarín que pretende ser un *stumbledum*”.

A pesar de estas raíces comunes, las obras presentadas en el Whitney Museum obedecían a conceptos plásticos muy diversos. El trabajo de Nicholas Africano, con su figuración falsamente naïf, con sus estilizadas figuras a lo Giacometti que, sometidas a una microescala, situaba en espacios vacíos monocromáticos, era deudor del reduccionismo y del grado cero minimal. Jennifer Bartlett, que evolucionó desde la *action painting* hasta el Process Art y el conceptual, mostró obras en las que eliminaba todo aquello que no le gustaba de la pintura, el soporte del lienzo y la técnica al óleo, hasta llegar a un punto máximo de simplificación, a un módulo básico, a una superficie uniforme –una placa cuadrada de acero– y a la utilización de seis colores, los primarios, más el verde, el negro y el blanco. Una vez concretado el sistema, J. Bartlett dejó que éste fuera generando por sí mismo las ideas y el contenido de la pintura. Así, creaba imágenes aplicando colores en enrejados, combinando y permutándolos en *patterns* que cada vez se iban haciendo más complejos a través de composiciones seriales y decorativas, inimaginables en el Minimal Art o en el Op Art, con formas arquetípicas, expresadas con imágenes figurativas –una casa, un árbol, una montaña– y no figurativas, como cuadrados, círculos, o triángulos.

De hecho, lo que pretendía J. Bartlett era orquestar formas para crear el equivalente pictórico de una conversación humana, con las voces de los interlocutores expresando sentimientos diversos e introduciendo en ésta, a medida que se desarrollaba la supuesta conversación, temas nuevos.

Frente al barroquismo de J. Bartlett, las obras de Robert Moskowitz surgían del diálogo plástico entre fondos neutros, deudores de los de C. Still, B. Newman y A. Reinhardt, y motivos aislados, iconos familiares banalizados extraídos tanto del mundo de la naturaleza como del cultural en sus formas más esenciales e irreconocibles: “En todos mis trabajos –comentó R. Moskowitz– hay una especie de ambigüedad, y estoy intentando llevar la imagen justo a sus límites de reconocimiento”. Pero tanto o más que estos iconos de siluetas alargadas, frontales, en los que hasta cierto punto estaba presente el modelo de la *Mujer de pie* de Giacometti, lo que fascinaba a R. Moskowitz era el tramiento de los campos de color, de las superficies pintadas a la manera de los grandes abstractos norteamericanos de los años sesenta.

Más singular si cabe fue la propuesta de Jonathan Borofsky, el cual creó complejas instalaciones compuestas de pinturas, esculturas mecánicas, objetos encontrados y textos, intentando evocar una ensoñadora y falsamente conciencia naïf.

Con todo, el trabajo que despertó mayor interés entre la crítica fue el de la artista Susan Rothenberg, en cuyos lienzos, resueltos a base de una densa masa de pinceladas nerviosas, reiterativas y pictoricistas, se podía adivinar la poesía plástica de P. Guston, la pureza formal de P. Mondrian y la imaginería de A. Giacometti. Formada en la tradición fría y formalista de los sesenta, S. Rothenberg utilizaba motivos figurativos simples que podía repetir indefinidamente en sus series. Uno de los motivos más recurrentes fue el del caballo, imagen heroica, mítica, entendida como “un símbolo de la gente, en realidad, su autorretrato”.

En su proceso creativo, S. Rothenberg dibujaba en primer lugar sus imágenes / siluetas esenciales, poco más que un oscuro contorno que se inscribía en campos de dibujo/pintura a través de compulsivas pinceladas. Posteriormente flanqueaba las siluetas con bandas verticales o diagonales que afirmaban las dos dimensiones de la superficie pictórica, más allá de cualquier viso de perspectiva.

Bad Painting

1978 (14 enero-28 febrero).

The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

Organización: Marcia Tucker.

Artistas: James Albertson, Joan Brown, Robert Colescott, Charles Garabedian, Neil Jenney, Judith Linares, Earl Staley, William Wegman.

El concepto de Bad Painting se gestó para dar título a una exposición de pintura que reunió a una serie de artistas que compartían una actitud crítica respecto al intelectualismo elitista de los creadores norteamericanos de los años setenta, en especial, el de los artistas minimal y conceptuales, así como el deseo de reivindicar una cierta banalidad relacionada con la baja cultura y en lo que se llamó el “mal gusto” pictórico. Los artistas seleccionados por Marcia Tucker: J. Albertson, J. Brown y W. Wegman, entre otros, dentro de lo heterogéneo de sus propuestas y de la ausencia de todo espíritu programático o de grupo, buscaban sus fuentes en la pintura de los años cincuenta, aquella que había sido rechazada como decorativa, no significativa, mala (*bad*), la pintura de los períodos oscuros de ciertos pintores consagrados e incluso, la pintura de los aficionados. Pero, al mismo tiempo, los pintores de la Bad Painting no rechazaban citar los géneros tradicionales, el paisaje, la figura y las técnicas académicas, vistos a través de los ojos deformados de un pintor hiperrealista, Malcom Morley que, por ejemplo, pintaba sus paisajes deliberadamente “mal” (muy coloreados y muy empastados).

Los temas, siempre figurativos, que predominaron en la muestra *Bad Painting* tenían por lo común mucho que ver con las reflexiones autobiográficas, desde las escenas de felices romances de J. Brown a los paisajes de arquitectura clásica poblados de fragmentadas figuras y resueltos con toscas pinceladas de Charles Garabedian. Los precedentes de este tipo de pintura se buscaron en las pinturas y esculturas de los años sesenta de P. Guston y en el arte de los imaginistas de Chicago, mezcla de expresionismo y surrealismo practicado desde el final de la II Guerra Mundial hasta los años setenta por artistas como L. Golub y H. C. Westermann, arte que en buena parte coincidía en sus presupuestos y en sus respuestas plásticas con el de la *Bay*

Area Figurative de San Francisco (Elmer Bischoff, Richard Diebenkorn, David Park), con su peculiar relación de atracción y repulsión y de amor y odio respecto al expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York.

En ocasiones, se ha asociado este tipo de pintura con la eclosión de los movimientos de figuración espontánea de principios de los ochenta. De ahí la inclusión, algo errónea, en este ámbito de artistas como J. Schnabel, D. Salle, J. Borofsky, o incluso de los grafitistas K. Haring y J. M. Basquiat que en realidad poco tuvieron que ver con el movimiento de la “mala pintura” y del “mal gusto”.



273. Thomas Lanigan Schmidt, *Olimpo (The Naked Macho)* [*Olimpo, (El macho desnudo)*], 1989-1990.

274. Jonathan Borofsky, *I Dreamed I Found a Red Ruby, (Soñé que encontré un rubí rojo)*, 1979.

American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation

1979 (5 septiembre-13 octubre).

Grey Art Gallery and Study Center, Nueva York.

Organización: Barbara Rose.

Artistas: Carl Apfelschnitt, Dennis Ashbaugh, Frances Barth, Anna Bialobroda, Howard Buchwald, Louisa Chase, Elaine Lustig Cohen, Leonard Contino, Susan Crile, Rachele Epstein, Robert Feero, Hermine Ford, Sam Gilliam, Ron Gorchov, Nancy Graves, Pierre Haubensak, Richard Hennessy, Stewart Hitch, Bill Jensen, Meredith Johnson, Lois Lane, Vered Lieb, Joanna Mayor, Robert Moskowitz, Elizabeth Murray, Georges Noel, Pete Omlor, Peter Pinchbeck, William Ridenhour, Susan Rothenberg, Mark Schlesinger, Gary Stephan, Susanna Tanger, Joan Thorne, Catharine Warren, Thornton Willis, Edward Youkilis.

Itinerancia: Salón del Tinell, Barcelona, septiembre-octubre 1981. Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 6 mayo-4 junio 1982

Con el precedente de la exposición *New Image Painting* (Nueva York, 1978), la crítica norteamericana Barbara Rose preparó para la Grey Art Gallery and Study Center de Nueva York la muestra que confirmaría la *New Image* como la corriente más firme de la pintura americana de los albores de la década de los ochenta, lanzando un alegato en favor de la pintura como actividad tradicional y de la pintura abstracta como la más idónea para conectar con el *genius loci*, con la propia tradición norteamericana.

Sin embargo, los artistas presentes en *American Painting*, lo estuvieron tanto o más por su actitud frente a la pintura que por la homogeneidad de sus propuestas formales. Algunos de ellos, como Howard Buchwald, Joan Thorne, Nancy Graves y Mark Schlesinger, practicaban una abstracción que aceptaba el reto de la herencia de J. Pollock, interpretando sin imitaciones su famosa estructura *all over*. H. Buchwald componía mares de pinceladas curvilíneas puntuadas mediante segmentos lineales o secciones ovoides que atravesaban el lienzo en puntos determinados por un sistema de proyecciones en perspectiva, más alusivas al espacio frontal que al fondo del plano pictórico. J. Thorne y N. Graves superponían diversos sistemas de imágenes como si fuesen las distintas capas de la entretejida pintura de J. Pollock.

M. Schlesinger se remitía a los orígenes de J. Pollock y, en especial, a su técnica puntillista, es decir, al punteado repartido por toda la tela. M. Schlesinger transformaba estos puntos en imágenes de cometas fugaces de bordes dentados que sugerían una inmersión en el espacio profundo, manteniéndose al mismo tiempo en la superficie y bordeando cualquier referencia al contraste de valores o al modelado escultórico.

La pintura de J. Pollock también estaba latente, no como doctrina sino como referencia individual, en las obras de otro grupo de artistas como L. Lane, S. Rothenberg y R. Moskowitz. De Pollock a estos artistas les interesaba sobre todo el estado aparente de emergencia, evolución y flujo de sus pinturas, es decir, la imagen de una superficie centelleante y vacilante que jamás permitía que la visión se centrara en un foco único, pero también admiraban, como demostraban las obras de Lenny Contino, Dennis Ashbaugh y Carol Engelson, el equilibrio entre la forma abstracta y el contenido alusivo figurativo. Todo ello explicaba, por ejemplo, las imágenes de germinación y crecimiento (bulbos) de L. Lane, así como los capullos, manos y animales de S. Rothenberg que, según

palabras de B. Rose, parecían estar a punto de romper la membrana del lienzo e, incluso, las estáticas formalizaciones de R. Moskowitz.

En el marco de esta revalorización del expresionismo abstracto y, en cierta medida, de la representación poscubista conciliadora de lo figurativo y lo abstracto, hay que entender, las obras de artistas como Nancy Graves, Richard Hennessy, William Ridenhour, Anna Bialobroda, Louisa Chase, Thornton Willis, Vered Lieb, Susan Crile y Frances Barth, que utilizaron la geometría como recipiente con el que estructurar el color. Por su parte, Elizabeth Murray, Dennis Ashbaugh, Stewart Hitch, Georges Noel, Howard Buchwald, Robert Feero y Joan Thorne, introdujeron la materia cinética o visceral en sus empáticas composiciones, empatía biográfica y documental más que referencial, aclaró B. Rose.

La mayor parte de los artistas convocados por B. Rose en *American Painting*, compartían una misma manera de entender la relación entre imagen y fondo y de describir las imágenes o signos pictóricos, fuesen abstractos o figurativos, visualmente incrustados en campos de color de cuya superficie no eran consideradas más que una prolongación: “Con una ausencia absoluta de línea de horizonte, el caballo blanco sobre blanco de S. Rothenberg, los tulipanes negros sobre negro de R. Moskowitz, o el torso pardo sobre pardo de G. Stephan, tienen más en común con el *Blanco sobre Blanco* de Malevich o con las cruces negras sobre fondo negro de Ad Reinhardt que con cualquiera de las pinturas realistas [...]. El pintor que desea emplear toda la gama de posibilidades pictóricas no tiene por qué escoger entre el suicidio reductivista o un atrincheramiento en el realismo. Incorporando los descubrimientos referentes al potencial de representación con un espacio abstracto implícito en Monet, Matisse y Miró, y una vez refinado este potencial por pintores como Pollock y Rothko [...] cualquier artista puede escoger ahora un estilo figurativo que no sea realista” —escribió B. Rose en el catálogo de la exposición.



275. Bill Jensen, *Black Madonna*, (La “Madonna” negra), 1978-1979.

Tendencias en Nueva York

1983 (11 octubre-1 diciembre).

Palacio de Velázquez. Palacio de Cristal, Madrid.

Organización: Carmen Giménez.

Artistas: Eric Fischl, Keith Haring, Bryan Hunt, Bill Jensen, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David Salle, Kenny Scharf, Julian Schnabel, Donald Sultan.

Itinerancia: Fundación Joan Miró, Barcelona, 20 de diciembre 1983-29 de enero 1984.

Tendencias en Nueva York quiso presentar un estado de la cuestión de la pintura norteamericana tras el minimal y el conceptual, es decir, en el momento paralelo a la irrupción de la figuración y de los neoexpresionismos en el panorama artístico internacional, así como confirmar la vigencia de Nueva York como centro neurálgico del arte mundial en los albores de la década de los ochenta. Para ello, la comisaria de la muestra, sin dejar de patentizar el desconcierto del momento, lo corrigió haciendo hincapié en la orientación figurativa de la pintura de la tendencia Pattern Painting o Pattern & Decoration y en sus raíces en la obra de Richard Artschwager, Neil Jenney, Philip Guston y Joe Zucker.

La muestra, en cualquier caso, estuvo dominada por el eclecticismo. Tres de los artistas seleccionados, Robert Moskowitz, Bill Jensen y Susan Rothenberg, que habían participado asimismo en la muestra *American Painting. The Eighties*, se mostraron como directos herederos del expresionismo abstracto americano y, a la vez, como contrapunto figurativo, no exento de un cierto dramatismo, del mismo. R. Moskowitz presentó una obra densa, en la que sobre superficies monocromas en las que el trazo jugaba un papel relevante perfilaba motivos figurativos creando con ello una atmósfera misteriosa. Los cuadros de B. Jensen mostraban, por su parte, una serie de motivos de un biomorfismo primario ajenos, al menos aparentemente, a cualquier sistema o estructura compositiva.

De "postsurrealista pop" fue calificado el ecléctico Kenny Scharf, que participó en *Tendencias en Nueva York* con una instalación mezcla de un surrealismo enraizado en lo pop y en la iconografía televisiva. Si las esculturas de Bryan Hunt, de un organicismo casi abstracto, mostraron la ecléctica fusión



276. Kenny Scharf, *The Diversion is Inside* (La diversión está dentro), 1983.

277. Keith Haring, *Matador*, 1989. Detalle.

278. Julian Schnabel, *Blue nude* (Desnudo azul), 1979-1980.



279. Eric Fischl, *Yacht and man's dog* (Yate y perro de hombre), 1982.

neoyorquina de figuración y abstracción, el trabajo de K. Haring exponía la inmersión de los artistas neoyorquinos en los medios populares y especialmente en el graffiti, cuyos motivos repetía en otro tipo de superficies (tela, camisetas, etc.) buscando una integración entre los nuevos medios y su hipotética acción social. Eric Fischl, David Salle y Julian Schnabel, con la utilización de una iconografía popular llena de referencias histórico-artísticas, se situaban, a su vez, entre la neofiguración y los neoexpresionismos a través de la inteligente utilización, como se recordaba en el texto del catálogo, de las más diversas referencias de la historia del arte que remezclaban con un sentido escenográfico que se puede calificar de barroco.

El neoexpresionismo lleno de nuevas mitologías de D. Salle, la sexualidad de ubicación cultural contemporánea de Eric Fischl y la pintura de influencia Rauschenberg-Warhol de J. Schnabel ejemplificaron la cultura de lo posmoderno que se desarrolló a lo largo de la primera mitad de los años ochenta.

Graffiti Art. Artistes américains et français 1981-1991

1991.

Musée National des Monuments Français, París.

Organización: Rémi Calzada y Didier Schwechler.

Aunque, como se comentará, habían habido experiencias anteriores, 1991 puede considerarse el año en el que el movimiento Hip-Hop y, por extensión, el fenómeno graffiti, entró en Europa a través de los museos franceses y gozó de una aceptación unánime por parte de la crítica al igual que aquel mismo año la obtuvo en Estados Unidos. La acción fue potenciada por la Dirección de los Museos de Francia y la Asociación Acta II interesada en acercar el arte a públicos habitualmente alejados de los circuitos culturales clásicos, incluyendo el museo.

Durante el verano de 1991 el museo de Meaux y el ecomuseo de Fresnes protagonizaron la primera parte de la operación *Hip-Hop Dixit*, en la que un grupo de B. Boys, a partir de una investigación etnohistórica sobre el fenómeno Hip-Hop, plantearon un discurso museográfico basado en tres conceptos: el entorno social, cultural y económico del cual emergía el Hip-Hop; las diferentes formas de protesta elaboradas por las minorías raciales o sociales mostradas en una perspectiva histórica, y el Hip-Hop como otra manera de expresar las reivindicaciones sociales y culturales de las minorías.

La presentación de estos tres conceptos se llevó a cabo a través de entrevistas filmadas de los B. Boys de Meaux y Fresnes, y mediante graffitis figurativos, simbólicos o caligráficos, pinturas, filmes y vídeos relativos a los eslóganes pacifistas del movimiento y a las principales figuras del mismo, sin olvidar la presencia del baile (break) y la música (el rap).

En el otoño del mismo año, el Musée National des Monuments Français presentó, a manera de conclusión de las experiencias de Meaux y Fresnes, una selección de artistas reconocidos al lado de jóvenes B. Boys de los extrarradios de las grandes metrópolis. Concebida y comisariada por un etnólogo y por un historiador del arte, Rémi Calzada y Didier Schwechler, *Graffiti Art. Artistes américains et français 1981-*



280. A One, Pared en el patio de la South Bronx School, Nueva York.

1991 mostró dos actitudes diversas: la adoptada por artistas como Blade, Seen, Zephyr, Blast, Noc 167, que consideraban que su trabajo debía ser idéntico al efectuado sobre los muros callejeros o en las estaciones de metro, y la de aquellos que como Futura 2000, Rammellzee, Toxic, Crash, los BBC y los Dave que veían en su trabajo un campo de investigación plástica, expresión de nuevas preocupaciones estéticas. Tanto a unos como a otros les unía, sin embargo, el mismo origen común: la experiencia del metro.

Seen y Blade, por ejemplo, concebían las telas como medios de “llevar de un lado a otro” su mensaje o la señal de su nombre a nuevos lugares, independientemente de toda búsqueda estética. El *letterage* (para Blade, la letra era el soporte del graffiti) y la atmósfera urbana eran pues los generadores de sus obras. Por su lado, Rammellzee, uno de los primeros en interesarse por la caligrafía, consideraba que cada tela respondía a distintas motivaciones estéticas, que se podían agrupar, sin embargo, en tres conceptos básicos. El “rap monólogo” definido por el hecho de que “hoy ya no es la gente la que utiliza el lenguaje, sino el lenguaje el que utiliza a las gentes” y basado en la teoría según la cual cada letra del alfabeto adquiere un valor particular. Las “letras dibujadas”, que provocaban que Rammellzee hablase de su trabajo como de un “futurismo gótico” o de un “iconoklast Panzerism”, y el “dibujo interminable” que, como en el juego de los cadáveres exquisitos, se fundamentaba en un proceso en el que un dibujo llama a otro y se desarrolla hasta el infinito.

Desde 1981, Futura 2000 había abandonado las referencias propias del graffiti, el *letterage* y la banda dibujada, para acercarse a un cierto arte gestual que había desarrollado con otras técnicas al margen del *spray*. Con todo y con eso, los artistas que mostraron una derivación más singular del arte del graffiti, fueron K. Haring y J. M. Basquiat, y en menor medida Crash y Dave. Estos dos últimos trabajaban por lo común en equipo sobre la heterogeneidad de la tela, sobre los diferentes espacios de lectura, las fracturas en el cuadro, las yuxtaposiciones de imágenes o de planos, lo cual los acercaba a artistas pop como R. Lichtenstein o J. Rosenquitt. Por su parte, aunque las obras iniciales de J. M. Basquiat se habían desarrollado en el ámbito suburbano (los logos, los tags), sus dibujos y pinturas posteriores obedecían a una mezcla plurisémica extremadamente sugerente de pintura gráfica, signos populares norteamericanos, iconos callejeros e imágenes extraídas de la historia del arte. La deuda respecto al pop y, en general, al arte derivado de artistas consagrados, como J. Pollock, J. Dubuffet, C. Twombly y F. Stella, era más clara en el arte de K. Haring.

La exposición parisiense confirmó el proceso de aceptación por parte de la crítica oficial de un arte basado en los tags, arte que nació en un contexto no artístico y fue protagonizado por jóvenes, en su mayoría de raza negra y sin ninguna formación artística. Este proceso de reconocimiento se había iniciado en Europa en 1983, año en que el graffiti hizo su entrada en los Países Bajos gracias a la galería Yaki Cornblit y a la gran exposición retrospectiva,



Graffiti, que tuvo lugar en el Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam, bajo la iniciativa de su director Wim Beeren.

Los visitantes de la muestra quedaron sorprendidos por el brillante cromatismo, el movimiento, el ritmo y la expresividad de las obras y las creaciones expuestas a propósito de las cuales el crítico de arte Fred Wagemans escribió en la revista *Arte Factum* (nº 1, 1983): “Los graffitis son sin lugar a dudas originales e ilustran la existencia de un lugar común entre la intención y el resultado visible [...]”. Para estos artistas, la relación entre intención y resultado es de uno a uno: entre la representación imaginada y su sentido la distancia es nula”.

A pesar del éxito de esta exposición y del que cosechó en 1986 Rammellzee en su muestra en el museo municipal de Helmond, las revistas de arte se convirtieron en foro abierto de discusión entre los defensores y los detractores de los graffitis. Quizá la respuesta más rotunda, por ser la más representativa, fue la del nuevo director del Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam, Wim Crouwel, que sustituyó en el cargo a Wim Beeren, cuando afirmó: “A los graffiti les falta incuestionablemente calidad. Se trata de un arte terriblemente superficial. Es una especie de argot que se encuentra bajo forma subliminal en una sala de museo. Este arte es simplemente una caligrafía. De la misma manera que un perro marca su territorio pisando a derecha e izquierda, estos artistas proyectan con una gran precisión pintura allí donde les queda un poco de espacio” (W. Crouwel, *Haagse Post*, 19 octubre 1985).

La aceptación americana del graffiti se produjo con un cierto retraso respecto a Europa. La clientela de las galerías de arte era sobre todo blanca y prefería las obras de los artistas blancos: “White people



281. *Futura 2000, 18 To Go (18 para marchar)*, 1982 (izquierda).

282. *John Ahearn entre los miembros del colectivo Fashion Moda*, Nueva York, 1979.

dislike black art”, comentó irónicamente el galerista Holly Solomon en 1987. En este sentido y tras un tímido intento en el Institute of Contemporary Art de la Universidad de Pennsylvania (*The East Village Scene*, 1984), no fue hasta 1991 cuando el mundo del graffiti enfiló la vía del museo, en la que puede considerarse como la primera gran exposición de graffiti en los Estados Unidos, la celebrada en la Corcoran Gallery de Washington. En el catálogo, la directora de la galería, Mary Ann Goley se refirió a la situación humillante que sólo un año antes habían sufrido los artistas de los tags al verse excluidos de la exposición *High and Low. Modern and Popular Culture* (Nueva York, 1990), muestra que se planteó como un análisis sobre la influencia de la publicidad, el graffiti y el comic en el arte del siglo XX: “una verdadera oportunidad desaprovechada para hacer una presentación histórica y estilística de este movimiento”.

Cronología

1977: *Pattern Painting at PS1*, PS1, The Institute of Art & Urban Ressources, Long Island City, noviembre-diciembre; •• *Patterning & Decoration*, The Museum of the American Foundation of the Arts, Miami, 7 octubre-30 noviembre (H. Solomon). **1978:** •• *New Image Painting*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 5 diciembre 1978-28 enero 1979 (R. R. Marshall); •• *Bad Painting*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 14 enero-28 febrero (M. Tucker). **1979:** *Pattern Painting*, Palais des Beaux -Arts, Bruselas, 19 enero-18 febrero (J. Perreault); *The Decorative Impulse*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1979 (J.Kardon); *The 1970s New American Painting*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, junio (M. Tucker); •• *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, Grey Art Gallery and Study Center, Nueva York, 5 septiembre-13 octubre (B. Rose). **1980:** *Pattern Painting*, Galerie d'art contemporain des Musées de Nice, Niza (H. Szeemann, C. Millet y D. Keller). **1981:** *A New Spirit in Painting*, Royal Academy of Art, Londres, enero-marzo (C.M. Joachimides, N. Rosenthal, N. Serota); *West-kunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Museum der Stadt, Colonia, 30 mayo-16 agosto (K. Köning y L. Glozer); *Baroques 81. Les Débordements d'une avant-garde internationale*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 1 octubre-15 noviembre (C. Millet). **1982:** *Eight Artist - The Anxious Edge*, Walker Art Center, Minneapolis, 25 abril-13 junio (L. Lyons); *Documenta 7*, Kassel, junio-septiembre (R. Fuchs); *Zeitgeist*, Martin-Gropius Bau, Berlín, 15 octubre 1982-enero 1983 (C.M. Joachimides y N. Rosenthal); *New York Now*, Kestner Gesellschaft, Hannover, 26 noviembre 1982-23 enero 1983 (C. Haenlein). **1983:** *Directions 1983*, Hirshhorn Museum, Washington, 10 marzo-15 mayo (P.D. Rosenzweig); *Back to the USA - Amerikanische Kunst*

der Siebziger und Achtziger Jahre, Kunstmuseum, Lucerna, 29 mayo-31 julio (B. Kückel y K. Honnelt); *Minimalism to Expressionism*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2 junio-4 septiembre (P. Sims); *Language, Drama, Source and Vision*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 8 octubre-27 noviembre (L. Gumpert y M. Tucker); *Graffiti*, Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam, 22 octubre-4 diciembre (W. Beeren y T. Schoon); •• *Tendencias en Nueva York*, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Madrid, 11 octubre-1 diciembre (C. Giménez); *Post Graffiti*, Sidney Janis Gallery, Nueva York, 1-31 diciembre (D. Neumann y S. Janis). **1984:** *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 17 mayo-19 agosto (K. McShine); *The East Village Scene*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia (J. Kardon); *A Contemporary Focus 1974-84*, Hirshhorn Museum, Washington, 4 octubre 1984-6 enero 1985. **1985:** *Paradise Lost/ Paradise Regained: American Visions of the New Decade*, 41º Bienal de Venecia. Pabellón de los Estados Unidos, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 16 enero-22 febrero (M. Tucker); *Anni Ottanta*, Galleria comunale d'arte moderna, Bolonia, 4 julio-30 septiembre (R. Barilli); *New York 85*, ARCA, Marsella, 9 julio-31 agosto (P. Pailhas, M. Pleynet, J. L. Marcos). **1987:** *Avant-garde in the Eighties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, 23 abril-12 julio (H. N. Fox). **1988:** *Els anys 80's Internacional*, Galería Dau al Set, Barcelona, noviembre (S. Riera). **1991:** *Graffiti Art*, Corcoran Gallery, Washington; •• *Graffiti Art. Artistes américains et français. 1981-1991*, Musée National des Monuments Français, París (R. Calzada y D. Schwechler). **1993:** *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993*, Royal Academy of Arts, Londres, 16 septiembre-12 diciembre (C.M. Joachimides y N. Rosenthal).

Bibliografía

GOLDIN, Amy, "Patterns, Grids and Painting", *Artforum*, septiembre 1975, vol. XIV, nº 1, pp. 50-54.
 PERRONE, Jeff, "Approaching the Decorative", *Artforum*, diciembre 1976, vol. XV, nº 4, pp. 26-30.
 PERREAULT, John, "Issues in Pattern Painting", *Artforum*, noviembre 1977, vol. XIV, nº 3, pp. 32-36.
 RICKEY, Carrie, "Pattern Painting", *Arts Magazine*, enero 1978, vol. 52, nº 5, p. 17.
 PERREAULT, John, "The New Decorativeness", *Portfolio*, junio-julio 1979, p. 46.
 ROSE, Barbara, *American Painting: The Eighties*, Nueva York, Vista Press, 1979.
 SMITH, Roberta, "The Abstract Image", *Art in America*, marzo-abril 1979, vol. 67, nº 2, pp. 102-105.
 CASADIO, L. y otros, *New Image: a Generation (and a half) of Young International Artists*, Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1980.
 LIPPARD, Lucy, "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s", *Art Journal*, otoño-invierno 1980, pp. 362-365.
 MILLET, Catherine, "L'Avant-garde:...Un pour tous", *Art Press*, septiembre 1980, nº 40, pp. 10-12.
 PLAGENS, Peter, "The Academy of the Bad", *Art in America*, noviembre 1981, vol. 69, nº 9, pp. 11-17.
 CAROLI, Flavio, *Magico primario: L'arte degli anni ottanta*, Milán, Fabbri, 1982.
 FAUST, Wolfgang Max (ed.), "Deutsche Kunst, hier, heute", *Kunstforum International*, diciembre 1981-enero 1982, nº 47, pp. 108-116.
 GABLIK, Suzanne, "Report from New York. The Graffiti Question", *Art in America*, octubre 1982, vol. 70, nº 9, pp. 33-39.
 FOSTER, Hal, "Subversive Signs", *Art in America*, noviembre 1982, vol. 70, nº 10, pp. 88-92.
 POSENER, Jill, *Spray it Loud*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.
 FOSTER, Hal, "The Expressive Fallacy", *Art in America*, enero 1983,

- vol. 71, n° 1, pp. 80-83.
- BONITO OLIVA, Achille, *Dialoghi d'artista: Incontri con l'arte contemporanea, 1970-1984*, Milán, Electa, 1984.
- FREEMAN, Phylliss; HIMMEL, Eric; PAVESE, Edith y YAROWSKY, Anne (eds.), *New Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1984.
- GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, Nueva York, Thames and Hudson, 1984. (*¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Blume, 1987).
- GELDZAHLE, Henry, *Art in Transit*, Nueva York, Crown, 1984.
- KARDON, Janet, *The East Village Scene*, Filadelfia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1984.
- PLOUS, Phyllis y LOOKER, Mary, *New York: Report on a Phenomenon*, Santa Barbara, University Art Museum, 1984.
- RENARD, Delfine, "Graffiti Writers, Graffiti Artists, K. Haring, J. M. Basquiat, K. Scharf", *Art Press*, mayo 1984, n° 81, pp. 8-13.
- ROBINSON, Walter y McCORMICK, Carlo, "Report from the East Village: Slouching Toward Avenue D", *Art in America*, verano 1984, vol. 72, n° 6, pp. 134-161.
- SCARPETTA, Guy, "Majeur et mineur", *Art Press*, marzo 1984, n° 79, pp. 33-36.
- SCHNEIDER, G., *Graffiti. Entre l'acte culturel et le défi à l'ordre social*, Lausana, Kesselring, 1984.
- AA.VV., *The East Village Scene*, Filadelfia, Pennsylvania University, 1985.
- NAROTZKY, Susana, "Nueva York. East Village o donde la ciudad termina", *Lápiz*, junio 1985, n° 26, pp. 50-53.
- LUCIE-SMITH, Edward, *American Art Now*, Oxford, Phaidon, y Nueva York, William Morrow Inc., 1985.
- GODFREY, Tony, *The New Image: Painting in the 1980s*, Nueva York, Abbeville, 1986.
- POSENER, Jill, *Louder than Words*, Londres, Pandora Press, 1986.
- SALTZ, Jerry, *Beyond Boundaries*, Nueva York, Alfred Van der Mark Editions, 1986.
- SCHJELDAHL, Peter, "A Visit to the Salon of Automne", *Art in America*, diciembre 1986, vol. 74, n° 12, pp. 15-21.
- CHRISTOV-BAKAREV, Carolyn, "New York seppellisce il neoespressionismo e brinda al ritorno di un'arte certamente americana", *Il Giornale dell'Arte*, mayo 1987, n° 45, pp. 99-100.
- COTTER, Holland, "Eight Artists Interviewed", *Art in America*, mayo 1987, vol. 75, n° 5, pp. 162-197.
- KLEYN, Robert, "New Concepts", *Tema Celeste*, marzo 1987, pp. 59-61.
- MARCADE, Bernard, *Eloge du mauvais sprit*, París, La Différence, 1987.
- WEI, Lilly, "Talking Abstract", *Art in America*, julio 1987, vol. 75, n° 7, pp. 80-97.
- BONITO OLIVA, Achille, "Neo-America", *Flash Art*, enero-febrero 1988, n° 138, pp. 62-66.
- HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Colonia, Benedikt Taschen, 1988.
- AA.VV., "La peinture américaine des années 80", *Artstudio*, invierno 1988, n° 11.
- BELL, Q., *Bad Art*, Londres, Chatto, 1989.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
- RIOUT, Denys, *Le Livre du Graffiti*, París, Syros Alternatives, 1990.
- ROBINSON, David, *Soho Walls. Beyond Graffiti*, Nueva York, Thames and Hudson, 1990.
- FINEBERG, Jonathan, *Art Since 1940. Strategies of Being*, Londres, Prentice Hill, 1995.

34 El retorno a la pintura y a los expresionismos: el caso alemán

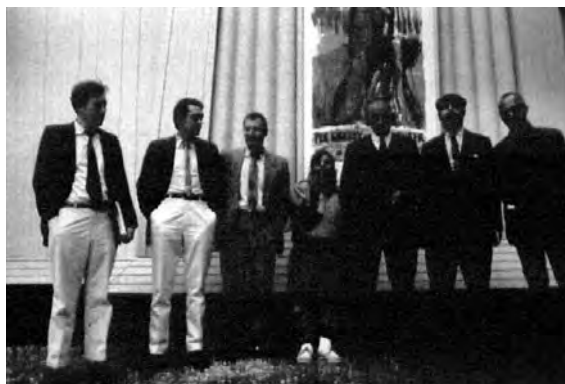
La exposición *Die Neuen Wilden* (Aachen, 1980) dio a conocer internacionalmente a una generación de artistas alemanes, entre ellos Georg Baselitz, Jörg Immendorf y Anselm Kiefer, que ya habían irrumpido en la escena artística a finales de los sesenta intentando recuperar los puntos de referencia de la cultura centroeuropea en un panorama dominado por el informalismo francés y el norteamericano. En la exposición, además, se afianzó el nombre, los *neuen wilden* (“nuevos salvajes o “nuevos fauves”), con el que desde entonces serían conocidos los creadores de la nueva tendencia expresionista, con la cual el arte alemán no sólo proclamaba su identidad, sino su participación en el discurso internacional de la posmodernidad.

La reivindicación expresionista se vio afianzada por la muestra que también en 1980 presentó la Akademie der Künste de Berlín bajo el título *Der Gekrümmte Horizont-Kunst in Berlin 1946-1967*, muestra que rastreó la presencia de la tradición expresionista en el arte berlinés desde 1946 hasta 1967 a través de artistas como M. Beckmann, R. Altenbourg y Wols, y también de G. Baselitz, M. Lüpertz, A. R. Penk y S. Polke, poniendo en evidencia el hecho de que la expresividad había estado presente constantemente en el arte alemán de aquel período sin desvincularlo de las corrientes de vanguardia.

Desde 1981, los “nuevos salvajes” (*neuen wilden*), además de protagonizar exposiciones a modo de revisión del expresionismo, como *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), fueron asiduos de las grandes convocatorias internacionales, fuesen las que pasaban revista al arte alemán del momento, como *Art Allemagne aujourd'hui* (París, 1981) o las que analizaban el devenir de lo contemporáneo como hizo la macromuestra *West-*

kunst (Colonia, 1980) que a través de la obra de 250 artistas trazó una panorámica del arte moderno desde 1939 hasta 1980 en un buscado diálogo entre las vanguardias de posguerra europeas y norteamericanas.

En *Westkunst*, la sección *Heute* presentó la renovación neofigurativa y neoexpresionista alemana, italiana y norteamericana como la tendencia más representativa del arte último. *A New Spirit in Painting*, confrontó, por su parte, el arte neoexpresionista de principios de los ochenta con el de los maestros, tales como Philip Guston, Willem De Kooning, Roberto Matta, Balthus y el último Picasso. La exposición londinense se propuso además dejar constancia de la nueva sensibilidad pictórica de principios de los años ochenta, una sensibilidad cargada de aires cálidos, maneras gestuales y expresionistas, reivindicadora de la subjetividad del artista, de la sensualidad y del hedonismo del acto de pintar, pero también de una voluntad ecléctica, en el sentido de someter el pasado a procesos de citación que



283. De izquierda a derecha: Michael Werner, Detlev Gretenkort, Per Kirkeby, A.R. Penk, Markus Lüpertz, Georg Baselitz y Jörg Immendorf.



284. Sigmar Polke, *Haute Couture ist Viel Zu* ("Haute Couture" es demasiado), 1988.



285. K. H. Hödicke, *Wehen* (Contracciones), 1984.

llevaban aparejados una actitud favorecedora de la deconstrucción, el apropiacionismo y el eclecticismo.

La *Documenta 7* de Kassel (1982), comisariada por Rudi Fuchs, uno de los primeros críticos en considerar la exposición como un hecho creativo, en la que el comisario ponía su sello personal desde la fase de planteamiento a la de montaje, pasando por la de la selección de obras, supuso un nuevo afianzamiento internacional de las corrientes neoexpresionistas, figurativas y autorreferenciales, en especial, de las alemanas.

Coincidiendo con la clausura de la *Documenta 7*, los comisarios que habían organizado *A New Spirit in Painting*, Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal, confrontaron en la muestra *Zeitgeist* (El espíritu de los tiempos) la actividad de los artistas de los años sesenta y setenta que, como Joseph Beuys, Andy Warhol y los poveras italianos, fijaban su mirada en un orden vanguardista, con la de los representantes de las experiencias neoexpresionistas que, tomando como puntos de referencia el expresionismo alemán, el expresionismo abstracto norteamericano y el fauvismo de H. Matisse, así como distintas formas de subcultura contemporánea, confiaban en un nuevo diseño del mundo alzado sobre los conceptos de *genius loci*, de arte nacionalista y de arte ligado a la ciudad. En *Zeitgeist* estuvieron presentes los transvanguardistas italianos (S. Chia, F. Clemen-

te, E. Cucchi, M. Paladino), los *new image* y neoexpresionistas norteamericanos (S. Rothenberg, N. Jenney, N. Africano, J. Schnabel) y los *neuen wilden* de la primera generación berlinesa (G. Baselitz, A. Kiefer, J. Immendorf, A. R. Penk, H. Hödicke, M. Lüpertz), artistas estos últimos que aisladamente protagonizaron casi al mismo tiempo la exposición *Berlin, la rage de peindre*, celebrada en Lausana (1982).

En *Zeitgeist*, G. Baselitz, A. Kiefer, J. Immendorf, M. Lüpertz y S. Polke, entre otros, se fueron consolidando como los principales protagonistas de un nuevo arte que, sin renunciar a la investigación en el plano del lenguaje y, tras descubrir las tradiciones abiertas en el interior del territorio antropológico y cultural del artista, supo ser permeable a los "aires de época", a la situación de una Alemania dividida, a la música *new wave*, pero también a la literatura de W. Whitman o E. Verhaeren, todo ello expresado plásticamente a través de grandes dosis de subjetividad, violencia y espontaneidad, la misma que, por otra parte, se manifestó en la muestra *Mythe, drame, tragédie* (Saint-Étienne, 1982) en la que los críticos B. Ceysson y J. Beaufret reunieron a artistas alemanes, italianos y franceses.

Al tiempo que se afianzaba internacionalmente esta primera generación de los "nuevos salvajes", en 1982, dos exposiciones, una celebrada en Essen (*10 Junge Künstler aus Deutschland*)

y la otra en Basilea (*12 Künstler aus Deutschland*), aparte de las que desde 1980 presentaba la autogestionada Galerie am Moritzplatz de Berlín, dieron a conocer los artistas de la que sería segunda generación de neoexpresionistas, nacidos entre 1944 y 1953, íntimamente relacionados con las vivencias urbanas de la gran ciudad, fuese Berlín, Colonia o Hamburgo, que insistían en una pintura expresionista potenciadora del “yo” como fuente de instintos y de deseos insatisfechos.

Los pintores berlineses, conocidos con el apelativo de *heftige malerei*, potenciaron la componente sensual de la pintura, reafirmando la expresividad del cuerpo humano hasta el punto de que casi toda su temática giraba en torno a los autorretratos y a la vida privada de los propios artistas expuesta con una gran carga teatralizante y afán exhibicionista. Algunos de ellos: F. Chevalier, R. Fetting, D. Hacker, B. Koberling, H. Middendorf, Salomé y Zimmer, integraron la muestra *La métropole retrouvée* (Bruselas, 1984), manifestación rotunda de una estética primitiva, violenta, electrizante, de impulsos típicamente nórdicos que se debatía entre la abstracción en lo formal y la figuración en lo expresivo.

El grupo de Colonia formado entre otros por W. Dahn, J. G. Dokoupil, P. Bömmels y Adamski, se diferenciaba de los “violentos” de Berlín por una cierta voluntad de marginalidad y, sobre todo, por una autorreflexión que delataba su anterior etapa conceptual. Para ellos, los conceptos de originalidad y de “estilo personal” carecían de sentido; por el contrario reivindicaban “el derecho a la copia”, el derecho a la contaminación e incluso al “mal gusto” y al kitsch. Un semejante “nihilismo cínico” gobernaba al grupo de Hamburgo:

W. Büttner y los hermanos Albert y Markus Oehlen, interesados en evocar una realidad aparentemente artificial y teatralizante, que daba cabida a los marginados de la sociedad, punks, rockers y homosexuales, desde la “soberanía del yo narcicista arcaico”.

A partir de 1983, creadores de la primera y segunda generación de los neoexpresionistas alemanes estuvieron presentes en numerosas muestras, entre ellas, *Expressions. New Art from Germany*, celebrada en Saint Louis (EEUU) en 1983 y en la *Berlinart 1961-1987* que el MOMA de Nueva York presentó en 1987. Por lo que a España se refiere, el Ministerio de Cultura y la Fundación La Caixa organizaron, comisariada por el crítico Christos M. Joachimides, una emblemática exposición, *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana* (1984), que permitió al público español entrar en contacto con las dos diferentes generaciones de pintores mencionadas.



286. Salomé, *Zeitgeist IV (Espíritu del tiempo IV)*, 1982.

Las exposiciones

A New Spirit in Painting

1981, enero-marzo.

Royal Academy of Art, Londres.

Organización: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Nicolas Serota.

Artistas: Frank Auerbach, Francis Bacon, Balthus, Georg Baselitz, Pier Paolo Calzolari, Alan Charlton, Sandro Chia, Rainer Fetting, Lucian Freud, Gotthard Graubner, Philip Guston, Dieter Hacker, Jean Hélion, David Hockney, Howard Hodgkin, Horst Hödicke, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Ronald B. Kitaj, Bernd Koberling, Willem De Kooning, Jannis Kounellis, Markus Lüpertz, Brice Marden, Roberto Matta, Bruce McLean, Mario Merz, Malcolm Morley, Mimmo Paladino, A. R. Penk, Pablo Picasso, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Robert Ryman, Julian Schnabel, Frank Stella, Cy Twombly, Andy Warhol.

Según Christos M. Joachimides, *A New Spirit in Painting* apostó no sólo por el renacimiento de la nueva “sensibilidad salvaje” sino, en general, por el afianzamiento de una diversa concepción de la pintura, la cual partía del presupuesto que el artista se sentía enrolado en la investigación de su propia realización y, a la vez, actor en el marco general de la historia: “La mirada subjetiva, la imaginación creativa están volviendo y ello se puede apreciar en la nueva aproximación a la pintura” (C. M. Joachimides, *cat. exp.* p. 14). Así, frente al conservadurismo que algunos asociaron a este resurgir de la pintura, los organizadores lo consideraron como una necesidad más allá de las fronteras del arte: la necesidad de hablar de uno mismo, de valorar la privacidad. Atrás quedaba la crisis que afectó a la economía, a la política y también al arte en la década de los setenta, en la que se gestó un arte-en torno-al-arte (*art-about-art*), cuyo golpe de gracia fueron, según C. M. Joachimides, el minimalismo y el conceptual, abocadas ambas tendencias a la autoaniquilación por su errónea concepción del hecho artístico. Por otro lado, la censura del “pathos” y de la sensualidad proclamadas por tales tendencias reclamaban una respuesta desde el propio mundo artístico; Balthus fue el primero en declarar la guerra a esta censura y en defender sus derechos como artista para expresar libremente sus pasiones en la tela.



287. A. R. Penk, Standart IV (Estándar IV), 1983.



288. Markus Lüpertz, Titan, 1985.



289. Rainer Fetting, Die Bombe (La bomba), 1982.

En esta línea, *A New Spirit in Painting* rescató valores pictóricos tradicionales como la creatividad y la cualidad, ejemplificados en tres generaciones de artistas, algunos de la nueva pintura alemana como G. Baselitz, M. Lüperz, A. R. Penk, H. Hödicke, B. Koberling, A. Kiefer y R. Fetting, otros de la pintura italiana de la última década, fuesen poveras (M. Merz, P. P. Calzolari, J. Kounellis) o incipientes transvanguardistas (S. Chia, M. Paladino), otros representantes del reduccionismo pictórico (R. Ryman y B. Marden), que habían abandonado el minimal en aras de una abstracción radical y contemplativa, y también algunos artistas indefinibles desde el debate pictórico de los ochenta como M. Morley, A. Warhol o C. Twombly.

La exposición también dio cabida, en un apartado dedicado a los últimos maestros modernos, a W. De Kooning, Balthus y Picasso, lo cual confirió un cierto carácter sintetista y ecléctico a *A New Spirit in Painting*, no eludido por la crítica del momento, que se negó a aceptar el calificativo de nuevo (*new*) para definir el espíritu que la animaba (S. Morgan, "Cold Turkey. A New Spirit in Painting at the Royal Academy of Arts, London", *Artforum*, abril 1981, p. 46 y ss).

Zeitgeist

1982, 15 octubre 1982- diciembre 1983.
Martin-Gropius-Bau, Berlín.

Organización: Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal.

Artistas: Siegfried Anzinger, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Erwin Bohatsch, Peter Bömmels, Jonathan Borofsky, Werner Büttner, James Lee Byars, Pier Paolo Calzolari, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Walter Dahn, René Daniels, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Barry Flanagan, Gérard Garouste, Gilbert & George, Dieter Haacker, Antonius Höckelmann, K. H. Hödicke, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Bern Koberling, Jannis Kounellis, Christopher Le Brun, Markus Lüperz, Bruce McLean, Mario Merz, Helmut Middendorf, Malcom Morley, Robert Morris, Mimmo Paladino, A. R. Penck, Sigmar Polke, Susan Rothenberg, David Salle, Salomé, Julian Schnabel, Frank Stella, Volter Tannert, Cy Twombly, Andy Warhol.

A pesar de que tanto *A New Spirit in Painting* como *Zeitgeist* compartieron comisarios, surgieron de distintos

planteamientos. Estos no sólo se evidenciaron en la línea intencional de *Zeitgeist*, sino incluso en sus planteamientos museográficos, los cuales estuvieron condicionados por la configuración del edificio del Martin-Gropius-Bau, antigua sede del Museo de Artes y Oficios del desaparecido estado prusiano, edificio con amplias y espaciosas naves convertidas en salas de exposición. Si *A New Spirit in Painting* se centró exclusivamente en la pintura, aportando una revisión historicista global pero difusa, en *Zeitgeist* C. M. Joachimides y N. Rosenthal optaron por un concepto diferente en el que la pintura, de maneras neoexpresionistas, compartió protagonismo con la escultura y las instalaciones.

No todos los artistas convocados en *Zeitgeist* respondían, no obstante, a los presupuestos expresionistas. Según P. Feyerabend, los comisarios realizaron una exposición jánica con dos caras: una, la del retorno al orden, aunque vanguardista, de artistas como M. Morley, S. Rothenberg, J. Beuys y A. Warhol; otra, la del estallido de turbulencias protagonizado por aquellos artistas que como G. Baselitz, S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi, J. G. Dokoupil, R. Fetting, J. Immendorf, A. Kiefer, S. Polke y J. Schnabel se habían liberado de las cadenas de la estricta dieta artística y con su euforia y experimentación irreflexiva casi rozaban el éxtasis ante la visión de una subjetividad desinhibida de una sensual inmediatez (P. Feyerabend, "Wissenschaft als Kunst", *cat. exp.* pp. 38-48).

Joseph Beuys estuvo presente en *Zeitgeist* con una macro-instalación, *Monumentos de ciervo*, situada en el patio principal del edificio en el que creó un taller para reproducir en materia primitiva (200 metros cúbicos de barro) recuerdos de ciervos como "signos de la naturaleza". En este campo de las instalaciones, fue también destacable la presencia de los poveras italianos, en especial el montaje de Jannis Kounellis con uno de sus muros-ventanas. Pero sin lugar a dudas, el apartado que más llamó la atención de la crítica fue el dedicado a los expresionistas alemanes, tanto los del grupo de artistas de Colonia: P. Bömmels, W. Dahn, Tannert, como los de Berlín: Salomé, R. Fetting, K. H. Hödicke, H. Middendorf, M. Lüperz o G. Baselitz.

La estrategia de los comisarios al querer mezclar "en una especie de Torre de Babel" neoexpresionistas alemanes, con transvanguardistas y poveras italianos, pintores americanos de la *new image*, y aportaciones aisladas como las de J. Beuys y A. Warhol,



290. Anselm Kiefer, Baum mit Flügel (*Arbol con alas*), 1979.



291. George Baselitz, Modell für eine Skulptur (*Modelo para una escultura*), 1980.

respondía a una visión circular de lo artístico, en la que se eliminaban las vías lineales y los magisterios, así como al concepto de la estética de la confusión. Como comentó José Luis Brea, en *Las auras frías*, *Zeitgeist* no fue “la exposición de un grupo o de una tendencia, sino de una metáfora de todas aquellas propuestas artísticas que hoy señalan un cambio profundo en las artes plásticas: la gente busca una relación sensual e inmediata con las obras de arte: la SUBJETIVIDAD, LO VISIONARIO, EL SUFRIMIENTO Y LA GRACIA HAN SIDO REHABILITADOS [...]. Se reclama un derecho a la IMPETUOSIDAD [...]. Se recupera la libertad para que el gesto recupere sus signos de pasión: “Lo místico, lo erótico, lo alucinatorio –citando a Hilton Kramer– vuelven a ser bienvenidos en la pintura, que ahora rechaza la pulcritud analítica en favor de lo energético, de lo puramente físico, del exceso” (J. L. Brea, *Las auras frías*, Barcelona, 1991, pp. 60-61).

Zeitgeist fue, efectivamente, eso, pero también una buena manera de promocionar y reflexionar internacionalmente sobre Berlín y su nuevo arte, como quedó patente en la contribución del americano Jonathan Borofsky, quien resolvió de forma inquietante su figura de hombre volando sobre el tejado del Martin-Gropius-Bau, símbolo de reconciliación con el Berlín Este, y su *Runnun Man*, una de sus figuras arquetípicas alzada sobre el entonces aún simbólico muro de Berlín.

Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana

1984, 5 abril-6 mayo.

Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona.

Organización: Christos M. Joachimides.

Artistas: Georg Baselitz, Werner Büttner, Peter Chevalier, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Dieter Hacker, K. H. Hödicke, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Bern Koberling, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Albert Oehlen, A. R. Penck, Volker Tannert.

Itinerancia: Palacio de Velázquez, Madrid, 21 mayo-29 julio.

En el panorama artístico español, *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana* reafirmó el buen momento que atravesaba la corriente figurativa expresionista, evidenció el manifiesto desplazamiento de las tendencias conceptuales y sirvió de parangón para la pintura española, discerniendo afinidades y coincidencias plásticas entre ésta y la pintura alemana.

Para su comisario, C. M. Joachimides, *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana* fue una reivindicación no sólo de los 17 artistas presentes en la muestra, sino de todos aquellos que quedaron ensombrecidos al coincidir su trayectoria creativa con los momentos en que París y Nueva York marcaban las pautas internacionales. C.M. Joachimides entendía como chocante que mientras que en los últimos años la nueva pintura alemana había despertado un interés creciente en la crítica



292. Jörg Immendorf, Naht Brandenburger Tor-Weltfrage (Brandenburgo, una cuestión mundial), 1982-83.



293. Walter Dhan, Trinker (Bebedor), 1982.

internacional, la pintura de los años sesenta y la de otros momentos del siglo XX había sido obviada completamente: “Hasta hace bien poco, Max Beckmann era todavía objeto de incompreensión y de desprecio en Francia considerándosele el Grommaire alemán”, afirmaba C. M. Joachimides.

Efectivamente, durante años la pintura alemana había sido considerada una pintura incivilizada, alejada de las normas aparentemente inamovibles que París fijaba como la “grande manière” del siglo, y aunque en ocasiones había sido calificada de interesante, este concepto aparecía matizado por consideraciones negativas, como había sucedido en el caso de los dadaístas berlineses (George Grosz) que habían reflejado en sus telas la atmósfera enrarecida de los años veinte (C. M. Joachimides, “Origen y visión”, *cat. exp.*, p. 5). Al respecto, C. M. Joachimides apuntó cómo fue Joseph Beuys quien salvó la marginalidad del arte alemán en relación al del eje París-Nueva York. J. Beuys había encabezado una generación de artistas que para plasmar su visión del mundo no se limitaban a retomar lenguajes formales históricos, sino que, influidos por las grandes exposiciones que a principios de los años sesenta se dedicaron a J. Pollock, W. De Kooning, Y. Klein y M. Rothko, configuraron una nueva cosmovisión desde posiciones creativas románticas y expresivas.

C. M. Joachimides planteó la muestra como una confrontación de artistas de diversas generaciones y de diversos procedencias urbanas, geográficas y vitales que situaban el medio pintura y su historia, así como el recurso a los temas tradicionales –figura, paisaje, na-

turalidad muerta– en el centro de reflexiones pictóricas no exentas de visiones críticas de la sociedad que incluso podían tomar la mitología y la historia alemana aparentemente enterrada como materia operativa. Así en *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana* estuvieron presentes artistas de la Alemania Oriental, como A. R. Penk y artistas que se habían formado con J. Beuys en Düsseldorf (S. Polke, J. Immendorf), todos ellos interesados por los fenómenos sociopolíticos que en aquellos momentos agitaban el ambiente intelectual alemán, pero también por encontrar un modo de hacer pictórico específicamente alemán –reclamado insistentemente por J. Beuys que pensaba que había que buscar las raíces de la identidad germánica y que había que volver a la mitología del pasado– aun a costa de reinterpretar un estilo internacional.

Otro grupo presente en la muestra lo constituían pintores del entorno urbano de Berlín, como G. Baselitz, M. Lüpertz, J. Immendorf, A. Kiefer y P. Kirkeby, aquellos que durante los años sesenta fueron acusados de reaccionarismo por el hecho de plantear un arte implicado en la tradición germánica al margen de las pautas internacionales dominadas por la pintura abstracta, artistas que con sus figuraciones expresionistas seducían por “el encanto sensual de la superficie pictórica, así como por las insinuaciones de vivencias fugaces o percibidas a flor de piel en la atmósfera extremadamente tensa de la metrópolis”. Como ejemplo, las obras del *Café Deutschland* de J. Immendorf, en las que el pintor atraía la mirada del espectador para revelar las cosas y los símbolos de su personal relación con el mundo circundante.

Junto a esta primera generación, C. M. Joachimides presentó la segunda generación de pintores, los nacidos entre 1944 y 1956, J. G. Dokoupil, W. Büttner, W. Dahn, R. Fetting, E. Bach, V. Tanner, H. Midden-dorf y Salomé que tras renegar de las tendencias reduccionistas de los setenta como el minimal, el conceptual, el body y la performance y, siguiendo las pautas de la generación anterior, volvieron a la pintura “como medio” de confluencia entre el ego y la sociedad. Llamaron especialmente la atención sus telas de grandes formatos, cubiertas con colores líquidos aplicados en amplias y violentas pinceladas con un movimiento y una gestualidad corporal que confería sensualidad y a la vez fuerza decorativa a una pluralidad de temas y escenas extraídos del *modus vivendi* de la fauna urbana.

Amparados por el eclecticismo y el diletantismo, los artistas berlineses recurrían sin pudor al pasado al margen de toda actitud historicista, pero también al vivir del día a día, el de la televisión, el de la cultura urbana y la suburbana, el del kitsch, lo cual les permitía entablar



294. Elvira Bach, *Bathing Suits (Trajes de baño)*, 1981.

en sus obras un diálogo entre la espontaneidad del acontecer urbano y la memoria histórica. Más reflexivos e irónicos aparecían los trabajos de los artistas integrados en el grupo de Colonia (W. Büttner, W. Dahn, J.G. Dokoupil) con pinturas herméticas, ambigüas y ambivalentes, al igual que las del único representante de Hamburgo, A. Oehlen.

Cronología

1980: *Die Neuen Wilden*, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen, 19 enero-21 marzo (W. Becker); *Der Gekrümmte Horizont-Kunst in Berlin 1946-1967*, Akademie der Künste, Berlín, 3 abril-1 mayo (J. Gachnang). **1981:** •• *A New Spirit in Painting*, The Royal Academy of Art, Londres, enero-marzo (C.M. Joachimides, N. Rosenthal, N. Serota); *Art. Allemagne aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en République fédérale d'Allemagne*, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 17 enero-8 marzo (S. Pagé y R. Blok); *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Museen der Stadt, Colonia, 30 mayo-16 agosto (K. Köning y L. Glozer); *Schilderkunst in Duitsland. Peinture en Allemagne*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 27 mayo-12 julio (J. Gachnang); *Bildwechsel-Neue Malerei aus Deutschland*, Akademie der Künste, Berlín, 14 junio-1 julio (E. Busche); *Situation Berlin*, Galerie d'art contemporain des Musées de Nice, Niza, julio (T. Stoos y M. Sánchez). **1982:** *10 Junge Künstler aus Deutschland*, Museum Folkwang, Es-

sen, febrero-marzo (Z. Félix); *12 Künstler aus Deutschland*, Kunstmuseum, Basilea, 14 marzo-21 junio (J. C. Ammann); *Documenta 7*, Kassel, junio-septiembre (R. Fuchs); *Mythe, drame, tragédie*, Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne (B. Ceysson y J. Beaufet); *Berlin, la rage de peindre*, Musée cantonal des Beaux Arts, Lausana, 29 septiembre-12 noviembre (E. Billeter); •• *Zeitgeist*, Martin-Gropius Bau, Berlín, 15 octubre 1982-enero 1983 (C. M. Joachimides y N. Rosenthal). **1983:** *Expressions. New Art from Germany*, The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, junio-agosto (J. Cowart). **1984:** •• *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana*, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 5 abril-6 mayo, Palacio de Velázquez, Madrid, 21 mayo-19 julio (C.M. Joachimides); *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 17 mayo-19 agosto (K. McShine); *La métropole retrouvée-Nouvelle peinture à Berlin*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, 21 septiembre-4 noviembre (C. M. Joachimides); *Von Hier aus... Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, Messegelände,

Düsseldorf, 29 septiembre-2 diciembre (K. Köning, H. Czech, D. Davis, V. Schneedee). **1985:** *The European Iceberg. Creativity in Germany and Italy Today*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 8 febrero-7 abril (G. Celant); *Deutsche Kunst seit 1960-Sammlung Franz von Bayern*, Haus der Kunst, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, 20 junio-15 octubre (C. Schultz-Hoffmann y P. K. Schuster); *Anni Ottanta*, Galleria comunale d'arte moderna, Bolonia, 4 julio-30 septiembre (R. Barilli); *German Art in the 20th Century-Painting and Sculpture 1905-1985*, The Royal Academy of Art, Londres, 11 octubre-22 diciembre (C. M. Joachimides, N. Rosenthal y W. Schmied); *Positionen-Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland*, Neue Berliner Galerie, Berlin Este, 31 octubre-30 noviembre (L. Romanin). **1987:** *Berlinart 1961-1987*, Museum of Modern Art, Nueva York, 22 octubre 1987-3 enero 1988 (K. McShine). **1988:** *Mythos Italien: Wintermärchen Deutschland-Die Italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, Haus der Kunst, Munich, 24 marzo-29 mayo (C. Schulz-Hoffmann); *Els anys 80's Internacional*, Gale-

ría Dau al Set, Barcelona, 27 octubre-30 diciembre (S. Riera); *Refigured Painting. The German Image 1960-1988*, Toledo Museum of Art, Toledo, 30 octubre 1988-9 enero 1989 (T. Krenz). **1989:** *Bilderstreit-Widerspruch-Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Museum Ludwig, Rheinhallen der Kölner Messe, Colonia, 8 abril-28 junio (S. Gohr, J. Gachnang). **1990:** *GegenwartEwigkeit-Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 7 abril-24 junio (W. Schmied y J. Schilling); *Allò Bell. Allò Sinistre. Artistes de Colònia*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 24 enero-4 marzo (J. Lebrero Stäls). **1991:** *Berlin! The Berlinische Galerie Art Collection Visits Dublin*, Dublin, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, 16 marzo-16 junio.

Bibliografía

- BROCK, Bazon, "Was heisst Avant-Garde auf Deutsch? Auf die Kunst des deutschen Mythos Reagiert die Kritik mit Polemik: eine Flucht aus der Betroffenheit", *Ergo*, 1980, vol. 10, pp. 4-10.
- JÜRGEN-FISCHER, Klaus, "Come-back der Malerei?", *Das Kunstwerk*, 1980, vol. 33, n° 3, pp. 3-57.
- BROCK, Bazon, "The End of Avant-Garde? and so the End of Tradition. Notes on the Present 'Kulturkampf' in West Germany", *Artforum*, verano 1981, vol. XIX, n° 10, pp. 62-67.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting", *October*, primavera 1981, n° 16, pp. 39-68.
- BUSCHE, Ernest, "Violent Painting", *Flash Art*, enero-febrero 1981, n° 101, pp. 27-31.
- FAUST, Wolfgang Max, "'Du hast keine chance. Nutze sie!' With it and Against it: Tendences in Recent German Art", *Artforum*, septiembre 1981, vol. XX, n° 1, pp. 33-39.
- (ed.), "Deutsche Kunst, hier, heute", *Kunstforum International*, diciembre 1981-enero 1982, n° 47, pp. 108-116.
- GRÜTERICH, Marlis, "Natural Emotions for Artificial Worlds", *Parachute* 1981, vol. 25, pp. 20-23.
- KUSPIT, Donald, "The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods", *Artforum*, noviembre 1981, vol. XX, n° 3, pp. 47-55.
- LAWSON, Thomas, "Last Exit: Painting", *Artforum*, octubre 1981, vol. XX, n° 2, p. 45.
- "Neuer Expressionismus in Deutschland", *Das Kunstwerk*, 1981, vol. 34, n° 6.
- PLAGENS, Peter, "The Academy of the Bads", *Art in America*, noviembre 1981, vol. 69, n° 9, pp. 11-17.
- CAROLI, Flavio, *Magico primario: L'arte degli anni ottanta*, Milán, Fabbri, 1982.
- FAUST, Wolfgang Max y de VRIES, Gerd, *Hunger natch Bildern: Deutsche Malerei der Gegenwart*, Colonia, DuMont, 1982.
- FRANCBLIN, Cathérine, "La peinture dans les chaînes", *Art Press*, 1982, n° 61, pp. 22-25.
- GACHNANG, Johannes, "New German Painting", *Flash Art*, febrero-marzo 1982, n° 106, pp. 33-37.
- GOHR, Siegfried, "La peinture en Allemagne. Les confusions de la critique", *Art Press*, 1982, n° 57, pp. 15-17.
- "The Situation and the Artist", *Flash Art*, febrero-marzo 1982, n° 106, pp. 38-51.
- "In the Absence of Heroes. The Early Work of George Baselitz", *Artforum*, junio 1982, vol. XX, n° 10, pp. 67-69.
- KOSUTH, Joseph, "Necrophilia, mon amour", *Artforum*, mayo 1982, vol. XX, n° 9, p. 6.
- KUSPIT, Donald, "Acts of Agression: German Painting Today" *Art in America*, septiembre 1982, vol. 70, n° 7, pp. 140-151.
- ROBINS, Corinne, "Nationalism, Art, Morality and Money, etc.", *Arts Magazine*, enero 1982, vol. 56, n° 5, pp. 107-111.
- SIMMEN, Jeannot, "New Painting in Germany", *Flash Art*, noviembre 1982, n° 109, pp. 54-58.
- WOLFGANG, Max Faust, "Zeitgeist", *Kunstforum International*, diciembre 1982, vol. 56, pp. 18-30.
- BÜTTNER, Werner, *Schrecken der Demokratie*, Colonia, Walther König, 1983.
- FLOTTER, Christiane y MULLER, Eugen, "Zeitgeist. El espíritu de la época", *Lápiz*, marzo 1983, n° 4, pp. 17-19.
- HONNEF, Klaus (ed.), "Zwischenbilanz II: Neue Deutsche Malerei", *Kunstforum International*, diciembre 1983, n° 68, pp. 27-75.
- RATCLIF, Carter, "The Short Life of the Sincere Stroke", *Art in America*, enero 1983, vol. 71, n° 1, pp. 73-79 y 137.
- BONITO OLIVA, Achille, *Dialoghi d'artista: Incontri con l'arte contemporanea, 1970-1984*, Milán, Electa, 1984.
- FREEMAN, Phylliss; HIMMEL, Eric; PAVESE, Edith y YAROWSKY, Anne (eds.), *New Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1984.
- PAZ, Margarita, "Origen y visión de la actual pintura alemana", *Lápiz*, junio 1984, n° 17, pp. 36-44.
- AA.VV., "Allemagne: le nouvel expressionnisme", *Artstudio*, otoño 1986, n° 2.
- GODFREY, Tony, *The New Image: Painting in the 1980s*, Oxford, Phaidon Press, 1986.
- HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Colonia, Benedikt Taschen, 1988.
- BASELITZ, Georg, *Georg Baselitz: Manifeste 1961-1985*, París, Galilée, 1989.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
- PAPADAKIS, Andreas; FARROW, Clare y HODGES, Nicola (eds), *New Art. An International Survey*, Londres, Academy Editions, 1991.
- FINEBERG, Jonathan, *Art Since 1940. Strategies of Being*, Londres, Laurence King, 1995.

35 Transvanguardia y anacronismo: la visión italiana

El crítico de arte Achille Bonito Oliva, en sendos textos publicados en 1979 y 1980, introdujo el concepto de transvanguardia para definir el trabajo de un grupo de artistas italianos, entre ellos, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria y Mimmo Paladino. La transvanguardia practicada por estos artistas era la única vanguardia posible frente a la imposibilidad de superar y, a la vez, recuperar interpretaciones ya históricas en el siglo XX como las que asociaban abstracción-experimentación-progreso y figuración-represión-retroceso. Con ello, la transvanguardia se convertía en la única alternativa de proyectar el pasado, es decir, un tejido cultural que venía desde muy lejos y las citas del mismo en el presente (A. Bonito Oliva, "The Italian Trans-avantgarde", *Flash Art*, octubre-noviembre 1979, n.ºs. 92-93, pp. 17-20 y *La Transavanguardia italiana. The Italian Trans-avantgarde*, Milán, 1980).

A. Bonito Oliva fue uno de los primeros críticos que empezó a cobrar conciencia de la crisis por la que atravesaban las vanguardias artísticas: se estaba desplomando el mito de la fe en el futuro y se empezaba a mirar al pasado con una sensibilidad desconocida. Se dio cuenta de que existía un cierto paralelismo entre esta crisis y lo que había acontecido durante el período manierista en el que, después del esplendor del Renacimiento, el hombre atravesó una crisis epistemológica que afectó a todos los campos del saber y en el transcurso de la cual el artista, inquieto ante el futuro, volvió la mirada al pasado, al pasado del máximo apogeo del arte, el de la época dorada del Renacimiento, no para imitarlo, sino para cuestionarlo, para interpretarlo sesgadamente. Profundizando en este análisis histórico, A. Bonito Oliva hizo un

paralelo entre la transvanguardia y el manierismo del siglo XVI, para presentarla como un neomanierismo: "El manierismo del siglo XVI ha demostrado que es posible utilizar la gran tradición del Renacimiento por medio de un uso lateral: la citación de la perspectiva renacentista. Un uso frontal hubiera tenido el significado de una nostalgia y un deseo de restauración antropocéntrica en un momento histórico que, al contrario, habría puesto en crisis la centralidad de la razón, justamente exaltada por la precisión geométrica de la perspectiva [...]. La ideología del traidor –sigue comentando A. Bonito Oliva– preside la obra manierista en el arte y en los demás campos de la creación cultural y científica, una ideología que privilegia la lateralidad y la ambigüedad. La transvanguardia reanuda este tipo de sensibilidad, volviendo a utilizar modelos lingüísticos que se citan no en su pureza inicial, sino a través de una contaminación que rehusa un tono celebrativo y apologético [...]. Esta ambigüedad es la sustancia que sirve de soporte a la transvanguardia, que



295. Francesco Clemente, Autoritratto (Autorretrato), 1982.

oscila entre lo cómico y lo trágico, entre “placer y pena”, entre el erotismo de la creación y la horizontalidad acumulativa de la realidad [...]. El nihilismo es, pues, la justa posición de salida del artista, pero es un nihilismo activo que recupera a Nietzsche sin desesperación [...]” (A. Bonito Oliva, “Así. El estado del arte (y también de la crítica)”, *Lápiz*, octubre 1989, n° 61, pp. 22-27).

Para A. Bonito Oliva, el artista de la transvanguardia era un artista nihilista, en el sentido nietzscheano del término, un artista liberado de toda centralidad en cuanto a referencias y del tradicional bagaje de desesperación que acompaña al hombre cuando pierde la certeza de la razón. El nuevo artista debía comportarse como un individuo “dulce”, sujeto a condiciones emotivas precarias, que recurriese al eclecticismo como medio expresivo. El eclecticismo se convertía, así, en “una manifestación de esta identidad dulce, de la condición del artista que con su propia obra tiende a neutralizar las diferencias, a anular el peso entre los distintos estilos y la distancia entre el pasado y el presente”. El artista transvanguardista no debía perderse en aras de la homologación de un lenguaje uniforme, sino recuperar una identidad correspondiente al *genius loci* que habita su peculiar cultura; debía utilizar indiscriminadamente el pasado sin jerarquías, el pasado que

contamina distintos niveles de cultura, el nivel alto de las vanguardias históricas y de toda la historia del arte, y el nivel bajo que tiene su origen en la cultura popular y procede de la industria cultural: “alta cultura y baja cultura encuentran un punto de soldadura entre ellas, favoreciendo una relación de cordialidad entre el arte y el público, acentuando el carácter de seducción de la obra y el reconocimiento de su intensa calidad. La obra es en este sentido un “segmento orgánico que tritura con su cálida temperatura todas las escorias del arte, llevándolas en la constelación de una forma dulce y templada a la intemperie de la historia”.

A. Bonito Oliva concibió, pues, la transvanguardia como un neomanierismo, es decir, una vanguardia que en vez de mirar al futuro manifiesta una actitud nómada y transitoria respecto a todos los lenguajes del pasado. La transvanguardia como un viaje mental con un recorrido a través de toda la historia del arte, desde la tradición clásica a las vanguardias, pasando por las culturas menores o populares. La transvanguardia recupera todo lo figurable: la metafísica de De Chirico y Carrà y el Novecentismo, el futurismo y el simbolismo, Tiziano y la iconografía manierista y barroca, pero siempre a través de citas fragmentarias y contaminadas por una turbulencia abstracta, decorativa u ornamental.

Pocos meses antes de que C. M. Joachimiades en la muestra *Zeitgeist* inscribiera el concepto de posmodernidad en el ámbito de lo artístico, A. Bonito Oliva organizó dos exposiciones que mostraban esta otra consideración de la crisis de la vanguardia: la de la transvanguardia. La primera de las exposiciones se celebró en Módena con carácter internacional y transatlántico (*Transavanguardia: Italia/América*), y la segunda en Roma, con una confrontación entre la vanguardia de los años sesenta y setenta y la incipiente transvanguardia (*Avanguardia-Transavanguardia 1968-1977*). En la muestra de Módena, A. Bonito Oliva presentó la transvanguardia como un movimiento que compartía



296. Franco Pirrucci, *La espulsione (La expulsión)*, 1982.

simultáneamente la internacionalidad con el localismo. Carácter local porque respetaba la tradición e identidad del lugar del que emergía e internacionalidad por el hecho de que se producía paralelamente, con el mismo sentimiento, en Europa y América. Era un sentimiento generado “por un proceso de desideologización en todos los campos de la cultura”, desideologización entendida más como una definición en contra de las vanguardias históricas que como una definición propia de la transvanguardia. En la exposición de Módena estuvieron presentes algunos de los artistas que pronto se convertirían en los creadores más representativos del movimiento: S. Chia, F. Clemente, S. Cucchi, N. De Maria y M. Paladino, los cuales, junto con los americanos J. M. Basquiat, D. Salle, J. Schnabel y R. S. Zakanitch, compartían una misma visión ecléctica, una idéntica valoración del fragmento, una igual utilización de los diferentes estilos artísticos, un común sentido de nomadismo cultural, que A. Bonito Oliva denominó nihilismo activo, y una clara voluntad de ocultación de las reglas del juego, en oposición a la transparencia propuesta en los códigos artísticos de las décadas anteriores.



297. Sandro Chia
(1983).

Los mismos artistas que A. Bonito Oliva presentó en Módena, expusieron en la muestra romana *Avanguardia-Transavanguardia*, pero, en este caso, mezclados, contaminados con artistas europeos, italianos o no, y norteamericanos de los años sesenta y setenta, algunos ajenos a la pintura como hecho específico e interesados en poéticas poveras y procesuales, como Luciano Fabro y Giulio Paolini. En el catálogo de la muestra, A. Bonito Oliva planteaba distintos planos dentro del concepto de vanguardia en el arte del siglo XX, estableciendo una clara diferenciación entre vanguardia histórica, neovanguardia y transvanguardia. Así, mientras las vanguardias habían nacido de la confianza en la historia, de la fe en el futuro, de la utopía positiva, de la voluntad de experimentación, de novedad y de innovación, en la transvanguardia, fuese la norteamericana (Basquiat, Borofsky, Schnabel), la alemana (Disler, Kiefer, Polke, Richter) o la italiana (Chia, Clemente, Cucchi), se producía una coyuntura en la que la historia no progresaba, no avanzaba en sentido lineal. Los artistas ya no se movían en perfiles miméticos, sino en términos conceptuales. Se imponía por doquier la necesidad de salir de la linealidad coactiva e internacionalista del lenguaje experimental y de descubrir tradiciones abiertas al territorio antropológico y cultural donde vivía el artista, el llamado *genius loci*, es decir, la inspiración proporcionada por el territorio cultural del artista. La transvanguardia trataba de recuperar la memoria cultural como instrumento creativo así como los lenguajes del pasado, pero de una manera abierta y no dogmática, lenguajes desvinculados de viejas opciones ideológicas y susceptibles de entrecruzarse de una manera impensable hasta aquel entonces.

En este y en otros textos que A. Bonito Oliva publicó para difundir su nuevo concepto de transvanguardia, éste aparecía como el intento por parte de algunos artistas de la segunda mitad de los años setenta, artistas que encontraban su identidad crítica recuperando la especi-

ficidad de los lenguajes de la pintura y de la escultura, la manualidad del signo y del color, de apropiarse de una actitud neomanierista. La transvanguardia, en fin, como un tejido conceptual en respuesta a la crisis y la situación de academicismo en la que habían caído las neovanguardias.

Casi diez años después de la eclosión de la transvanguardia, A. Bonito Oliva, que llegó a afirmar “la transvanguardia soy yo”, resumía así su aportación al debate del arte fin de siglo: “La transvanguardia fue un revulsivo que permitió salir del impasse que suponía la academia falsamente experimentalista de la segunda mitad de los años setenta [...]. Fue un impulso de nomadismo cultural, de apertura del arte, que se encontraba un poco esclerotizado y pudo recuperar la internacionalidad de las vanguardias [...]. La transvanguardia fue la reacción del arte meridional a la crisis social, cultural y económica de estos años, desde el momento en que supuso la recuperación de la manualidad, de la cita en el arte, de la artesanidad y de la libertad del individuo frente a las escuelas y las filosofías colectivistas o uniformadoras [...]. Me gusta comparar lo que ha significado este movimiento con un tren, el transiberiano del arte, porque no sólo recorre las opciones y los lenguajes históricos de las vanguardias, sino también las raíces culturales de las regiones europeas” (J. J. Navarro Arisa, “Achille Bonito Oliva: La transvanguardia soy yo”, *El País*, 15 febrero 1989).

Casi en paralelo a las formulaciones transvanguardistas de A. Bonito Oliva, Maurizio Calvesi reivindicó la práctica de la citación anacronista orientada unifocalmente hacia la pintura clásica italiana, la renacentista, la manierista, la barroca y la del neoclasicismo francés. Los pintores anacronistas o citacionistas, llamados también hipermanieristas y pintores cultivados, fueron presentados por M. Calvesi en una muestra celebrada en marzo de 1980 en la galería La Tartaruga de Roma, muestra seguida

por otra en la galería de Foscherari. Con motivo de esta última, en la que participaron los mismos seis pintores que en la primera (Abate, Di Stasio, Marrone, Panerello, Piruca, Pizzi Cannella), M. Calvesi escribió un texto, *Buon giorno, fantasmi*, en el que, tras manifestar la deuda de la nueva pintura con la estatuaría griega, con la pintura clasicista de Nicolas Poussin, así como con la del Giorgio De Chirico posterior a 1920, el clásico, el de la vuelta al museo, y con los diferentes estilos de la gran tradición pictórica occidental, animaba a los artistas “no transvanguardistas” a que planteasen una lectura del arte del pasado en ningún caso crítica, sino únicamente desde la perspectiva formalista, como una construcción estratificada a partir de distintas maneras extraídas de los grandes maestros del arte occidental.

Las exposiciones de los anacronistas se multiplicaron en 1982 (*La pittura colta*, Roma) y en 1983 (*Gli Anacronisti o pittori della memoria*, Alejandría, *Il tempo dell'immagine*, Foligno), y en 1984 los anacronistas pretendieron su reconocimiento internacional en el marco de la 41 Bienal de Venecia comisariada por el propio M. Calvesi. En esta ocasión, a los artistas habituales en las primeras muestras, M. Calvesi y M. Vescovo, incluyeron los franceses Jean-Michel Alberola, Gérard Garouste, Patrice Giorda y Christopher Le Brun, así como diversos artistas “históricos” relacionados con el universo citacionista. La crítica fue especialmente severa con los anacronistas, cuya relectura del arte del pasado fue tachada de copia mimética, tanto temática como técnicamente, y en modo alguno una verdadera reflexión crítica sobre las maneras de los grandes maestros de la tradición, del gran arte de los museos.

En España, los pintores anacronistas italianos se presentaron, auspiciados por Maurizio Calvesi, Ottello Lottini y Marisa Vescovo en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid en abril de 1985.

Las exposiciones

Italia. La Transvanguardia

1983 (1 febrero-5 marzo).

Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid.

Organización: Achille Bonito Oliva.

Artistas: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore.

Itinerancia: Fundación Joan Miró, Barcelona, 1983 (marzo-abril)

Tras el reconocimiento del que fue objeto el movimiento de la transvanguardia en muestras de carácter internacional como *A New Spirit in Painting* (Londres, 1981), *Zeitgeist* (Berlín, 1982) y la *Documenta 7* (Kassel, 1982), y gracias al interés que las obras de los jóvenes italianos habían despertado en la primera cita de la Feria Arco de Madrid de 1982, la Fundación Caixa de Pensions en su sede de Madrid presentó en 1983 los cabezas de fila del movimiento italiano. En el catálogo de la muestra, A. Bonito Oliva expuso las aspiraciones y características del grupo, presentando la transvanguardia como la única vanguardia posible ya que permitía mantener un valioso patrimonio histórico en el marco de elecciones anticipadas del artista junto a otras tradiciones culturales que podían vivificar su tejido cultural (A. Bonito Oliva, “La Transvanguardia italiana” *cat. exp.*, pp. 6-8).

S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi, N. De Maria, N. Longobardi, M. Paladino y E. Tatafiore, con obras de reciente factura (1980-1982) manifestaron su voluntad de vivir en la tangente de muchas derivas, asumiendo una actitud de nomadismo: “Al sujeto fuerte de las neovanguardias se le sustituye –afirmaba A. Bonito Oliva– por el sujeto dulce de la transvanguardia, que utiliza el drama, el mito y la tragedia como convenciones lingüísticas, como color”. Las imágenes resultantes de esta citación y colisión entre modelos culturales dispares no estaban en ningún caso construidas según una economía reductiva, ni compuestas a partir de es-

quemas preestablecidos, sino según una economía del despilfarro, de la acumulación y del eclecticismo; eclecticismo estilístico y nomadismo cultural que constituían las imágenes al margen de todo intento de verosimilitud (A. Bonito Oliva, *cat. exp.*, p. 6).

Además de las aportaciones plásticas, en la exposición quedó patente un hecho de gran importancia en los años venideros y que ya se había puesto de manifiesto, como se ha comentado con anterioridad, en la figura de C. M. Joachimides: el poder del crítico-comisario, que no asumía únicamente el papel de teórico, sino el de plantear un nuevo concepto creativo al que se sometían los artistas. El comisario era quien creaba un vacío en el campo de la creación contemporánea, un campo abonado en el que debían encajar artistas y obras. Era, además, el que planteaba las estrategias comerciales y de difusión necesarias para promocionar, según las más eficaces técnicas de marketing, su producto. El comisario, según Victoria Combalía, incluso podía llegar a ejercer una actitud de “terrorismo dirigido”, en la que los artistas simplemente se habían convertido en mediadores (a través de la ejecución de la obra de arte) entre el comisario (un manager, un difusor de su propia creación, un teórico que eclipsa las declaraciones de los artistas) y el público. Definitivamente, como señaló V. Combalía, el comisario –en este caso A. Bonito Oliva– se autorrepresentó como un líder sin ningún inconveniente en vender el producto de su arte menguando el proyecto ideológico con la consiguiente disminución de la creación de ideas (V. Combalía, “Desgarro y lirismo en la transvanguardia italiana. Ritos públicos y ritos privados”, *cat. exp.*, p. 68).

Ante la exposición, la crítica española reaccionó de manera desigual, con cierto escepticismo y ánimo de polémica. Javier Rubio en las páginas de la revista *Gualdimar* escribió: “Llegan pisando fuerte con la seguridad de la buena marcha del invento en las plazas más fuertes. Llegan al mismo tiempo suspicaces, desconfiados, con la agresiva amabilidad del charlatán de feria, que tras haber tenido un buen día, sabe que su dinero no estará seguro mientras no se ponga tierra por medio [...]. Lo importante es que el invento funciona, que la guarnición supuestamente teórica con que se sirven los cuadros, a pesar de ser una especie de sopa tibia hecha con mil sopas de sobre y de lata [...] se toma al parecer con gusto en medio mundo. El discurso transvanguardista es una especie de sermón inoralista redactado en jerga oscurantista, más confuso que crítico, lleno de excusas no pedidas por Achille Bonito



298. Francesco Clemente, *Le quattro stazioni n° 10* (*Las cuatro estaciones n° 10*), 1981-1982 (arriba izquierda).

299. Enzo Cucchi, *Mediterraneum Calvari*, 1981-82 (abajo).

300. Nino Longobardi, *Senza titolo* (*Sin título*), 1982 (arriba derecha).



Oliva o el Fray Gerundio de Campazas de la novísima crítica". J. Rubio continúa su discurso crítico, ahondando en el carácter de stand publicitario de la muestra madrileña: "La transvanguardia, más que otra cosa, es una industria o la sección italiana de una industria internacional que se reparten italianos, alemanes y norteamericanos. El objetivo de esta industria es [...] vender cuadros [...]. El procedimiento es el siguiente: colocar los cuadros en exposiciones historiables, en museos referenciados, en publicaciones consultables. El resto lo hace la publicidad y el esnobismo [...]. Es tal la cantidad de gente y de intereses implicados en el invento que tendrían que sobrevivir a una gran catástrofe para que se vinieran abajo. El hecho de que llegue ahora a España, mercado marginal, ¿puede ser síntoma de una cierta saturación de sus mercados habituales? Sólo el tiempo tiene la respuesta adecuada" (J. Rubio, "El ruido, la furia, las nueces y la transvanguardia. Comedia en dos actos. Lo importante es que hablen de uno, aunque sea bien (Salvador Dalí)", *Gualdimar*, febrero-marzo 1983, n° 71).

Pintores Anacronistas Italianos

1985, abril.

Centro Cultural del Conde Duque, Madrid.

Organización: Maurizio Calvesi, Otello Lottini y Marisa Vescovo.

Artistas: Ubaldo Bartolini, Aurelio Bulzatti, Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Paola Gandolfi, Carlo Maria Mariani, Franco Piruca, Marcantonio Tiganelli.

M. Calvesi, en el texto de presentación de la muestra, empezaba cotejando el fenómeno de la transvanguardia con el de los anacronistas. Si la transvanguardia se podía comparar a un cruce a través de la historia, el anacronismo era un auténtico viaje de exploración, un viaje lento basado en el rescate de lo antiguo, en el reexamen de formas y mitos configurados dentro del arte del pasado, pero tratados en clave de ironía, de delirio, de sueño o de disfraz. ¿La finalidad de la pintura anacronista? Resucitar –al decir de M. Calvesi– un grandioso sueño, un "volver a saborear los platos ya olvidados e inconcebibles para los paladares que se habituaron al gusto de la hamburguesa y de los productos en conserva" (M. Calvesi, "Un anacronismo actual", *cat. exp.* pp. 23-43).

Ottelo Lottini, comisario de la exposición junto a M. Calvesi y M. Vescovo, presentaba, por su parte, este renacer de la pintura, tras los utopismos del povera y las tautologías del conceptual, como una vuelta “a contratiempo” al viejo trabajo, a las fórmulas de la tradición, al arte en su propia especificidad y “autonomía semiótica”, un retorno a la profesionalidad y a la manualidad del artesano-creador, en contacto esencial con la materia de la pintura. A partir de esta coyuntura, según O. Lottini “aparece una voluntad artístico-estética que se traduce en un modelo de Saber que es un Saber-Hacer práctico y mítico que engloba categorías mnemotécnicas, simbólicas y eufóricas”. En contraposición con el *prestissimo* del arte de vanguardia, la lentitud de ejecución que requiere toda obra anacronista induce a un *adagio cantabile* poético y cósmico, hasta el extremo de que el nuevo artista ya no valora la actividad sino el hacer merced al cual existe un producto, fruto de motivaciones interiores del arte y del artista.

El anacronista se sumerge en el pasado al que asimila y acaba sumergiéndose en las preocupaciones del presente, pero sin naufragar en él: “Trátase de artistas –comenta O. Lottini– que poseen un notable apetito artístico, que acuden dondequiera que exista materia que pueda ser asimilada: así pues, no es el pasado que finge presencia y actualidad, sino es el presente que se sorprende a sí mismo como siendo ya pa-

sado, como habiendo existido: es como si los pintores absorbiesen el presente en el pasado donde se originó, siendo éste el único modo no sólo de justificar sino de gozar el pasado, al margen de toda actitud reaccionaria y retrógrada”. Y es de este modo, como los anacronistas inscribían en el arte del pasado- desde el Renacimiento hasta el Barroco, desde el Neoclasicismo hasta el Romanticismo- la sensibilidad que les era propia, haciendo que adquiriesen ecos de vida nueva y diversificada: “[los anacronistas] son peregrinos a través de los siglos, los cuales conservan en activa posesión. Y en esta posesión –concluye O. Lottini– se halla el secreto de ser pintor: poder existir en el presente, pero en cuanto el presente es presencia del pasado, el lugar simbólico en el que el arte existe efectivamente” (O. Lottini, “Deductio morosa e Imaginario Mnemonico”, *cat. exp.*, pp. 45-55).

Quizá una de las figuras más destacadas del grupo de los anacronistas, y el que a su vez despertó un mayor interés entre la crítica del momento, fue Carlo Maria Mariani. C. M. Mariani sustituía lo que hubieran podido haber sido fotografías de obras de Ingres, Delacroix, Rafael y de la estatuaría griega, por la copia a mano de éstas, optando, sin embargo, exclusivamente por la memoria y en ningún caso por el sentimiento o pathos que provoca la presencia en vivo de tales obras para ejecutar a la perfección, her-

301. Sandro Chia, Senza titolo (Sin título), 1985.

302. Carlo Maria Mariani, Il pensiero è silenzioso (El pensamiento es silencioso), 1984.



mética y silenciosamente sus modelos: “La alquimia de Mariani –sostiene M. Calvesi– consiste, al igual que la de Duchamp en desnudar a la Esposa, es decir, a la Idea anacronística por excelencia de la Pintura metahistórica, perenne y concretada en su reflejo histórico más brillante”. Según M. Calvesi, los héroes plásticos de las pinturas de Mariani no serían otros que actores de una comedia del arte, es decir, allí donde el mito se encuentra con lo cotidiano (M. Calvesi, *op. cit.*, p. 28).

Entre los modelos clasicistas de C. M. Mariani, giorgionescos de Franco Piruca, manieristas de Stefano Di Stasio, románticos de Omar Galliani y de Paola Gandolfi, y arcádicos de Marcantonio Tanga-nelli; entre tanta figura mitológica, personajes históricos, santos y mártires, heroínas y diosas habitantes de paisajes y arquitecturas clásicas, rodeadas de pirámides y columnas, árboles y cielos que componían, en el fondo, verdaderos escenarios metafísicos, llamaron la atención por su falta de tema los paisajes de Ubaldo Bartolini, el artista que según M. Calvesi lograba el más perfecto disfraz mental, en el sentido de un canon tradicional que se asumía como lugar elegido para la pintura pura.

Como se ha dicho en ocasiones, los artistas anacronistas italianos, en su peculiar desafío al mundo de la máquina, decidieron construirse un reloj cuyas agujas iban hacia atrás, trazando de este modo una



303. Mimo Paladino, Cometa delle Afriche, 1982.

trayectoria de reconjunción con la historia del arte y con el museo, referentes que había de reconquistar mediante un proceso pictórico de acumulaciones, de espesores y de estratificaciones interiores. Aunque M. Calvesi planteó el anacronismo como el verdadero retorno nostálgico a la pintura en una clara intención de revivir un segundo Renacimiento, lo cierto es que la relectura del arte del pasado propuesta por los anacronistas se parecía más a una fotocopia de temáticas y técnicas, que a una verdadera reflexión crítica sobre el arte de la tradición.

Cronología

1980: *7 Junge Künstler aus Italien: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore*, Kunsthalle, Basilea, 11 mayo-6 junio (J.C. Ammann); *Sei pittori (Abate, Di Stasio, Marronne, Panarello, Piruca, Pizzi Cannella)*, Galleria La Tartaruga, Roma marzo; Galleria de Foscherari, Bolonia, abril-mayo (M. Calvesi). *Après le Classicisme*, Musée d'Art et d'Industrie et maison de la culture, Saint-Étienne, 21 noviembre 1980-10 enero 1981 (J. Beaufet y B. Ceysson).

1981: *A New Spirit in Painting*, The Royal Academy of Art, Londres, enero-marzo (C. M. Joachimides, N. Rosent-

hal, N. Serota). **1982:** *Transavanguardia: Italia/América*, Galleria civica d'arte moderna, Módena, 21 marzo-2 mayo (A. Bonito Oliva); *Avanguardia– Transavanguardia 1968-1977*, Mura Aureliana, Roma, abril-julio (A. Bonito Oliva); *Documenta 7*, Kassel, junio-septiembre (R. Fuchs); *Italian Art now–An American Perspective Exxon International Exhibition*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1 julio-22 agosto (D. Waldman); *Mythe, Drame, Tragédie*, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne, verano (J. Beaufet y B. Ceysson); *Zeitgeist*, Martin-Gropius-Bau, Berlín, 15 octubre 1982-enero 1983 (C.M. Joachimides, N. Rosenthal); *Arte italiana 1960-1982*, Hayward Gallery, Londres, 20 octubre

1982-9 enero 1983; *La pittura colta*, Galleria Pio Monti, Roma, noviembre-diciembre (I. Mussa). **1983:** *Chia, Clemente, Cucchi*, Kunsthalle, Bielefeld, 13 febrero-17 abril. (H. Bastian); •• *Italia. La Transavanguardia*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1 febrero-5 marzo (A. Bonito Oliva); *Gli Anacronisti o pittori della memoria*, Galleria G. Vigato, Alejandría, mayo (M. Calvesi y M. Vescovo); *Recent European Painting*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 20 mayo-4 septiembre; *Il tempo dell'immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, junio-julio (M. Calvesi, I. Tomassoni); *Gli Anacronisti o pittori della memoria*, Musei Civici, Reggio Emilia, octubre-noviembre (M. Calvesi y M.

Vescovo). **1984:** *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 17 mayo-19 agosto (K. McShine); *Arte allo specchio*, 41 Bienal de Venecia, Venecia, junio-octubre (M. Calvesi). **1985:** *The European Iceberg. Creativity in Germany and Italy Today*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 8 febrero-7 abril (G. Celant); •• *Pintores Anacronistas Italianos*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, abril (M. Calvesi, O. Lottini, M. Vescovo); *L'Italie aujourd'hui. Italia oggi-Regards sur la peinture italienne de 1970 a 1985-Aspects de la création italienne de 1970 a 1985*, Centre national d'art contemporain, Villa Arson, Niza, 14 junio-14 octubre (O. Calabrese y L. Corrain); *Anni Ottanta*, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna, 4 julio-30 septiembre (R. Barilli); *A New Romanticism: Sixteen Artists from Italy*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 3 octubre 1985-5 enero 1986. **1986:** *L'oubli afflige la mémoire. Les anachronistes italiens*, Galerie d'Art Contemporain, Saint-Priest, 1986 (G. Joppolo, M. Vescovo); *1960-1985. Aspekte der Italienischen Kunst*, Kunstverein, Frankfurt (R. Barilli). **1987:** *Avant-garde in the Eighties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 23 abril-12 julio (H. N. Fox); *Nuovi Territori dell'arte. Europa-America*, Roma, (A. Bonito Oliva). **1988:** *Mythos Italien: Wintermärchen Deutschland-Die Italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, Haus der Kunst, 24 marzo-29 mayo (C. Schulz-Hoffmann); *Els anys 80's Internacional*, Galería Dau al Set, Barcelona, noviembre (S. Riera). **1989:** *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Royal Academy of Arts, Londres, 14 enero-9 abril (N. Rosenthal y G. Celant).

Bibliografía

- RINALDI, Rosamaria, "Italian Art etc.", *Laica Journal*, abril-mayo 1978, n° 18.
- BONITO OLIVA, Achille, "The Italian Trans-Avantgarde", *Flash Art*, octubre-noviembre 1979, n°s 92-93, pp. 17-20.
- *La Transavanguardia Italiana-The Italian Trans-avantgarde*, Milán, Giancarlo Politi, 1980.
- *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia*, Milán, Spirali/Vel, 1980.
- CELANT, Germano, "Biennale '80: sonni e risvegli", *Domus*, agosto 1980, n° 608, pp. 48-55.
- BONITO OLIVA, Achille, "Occorre portare l'arte d'oggi nella scuola", *Cultura*, enero 1981.
- "The International Trans-Avantgarde", *Flash Art*, enero-febrero 1981, n° 101, pp. 36-43.
- "La Trans-avantgarde italienne", *Cimaise*, febrero-marzo 1982, n°s 156-157, pp. 55-60.
- *The International Trans-Avantgarde*, Milán, Giancarlo Politi, 1982.
- CAROLI, Flavio, *Magico primario: L'arte degli anni ottanta*, Milán, Fabbri, 1982.
- GARCÍA, Aurora, "Vanguardia, retaguardia, transvanguardia", *Lápiz*, febrero 1983, n° 3, pp. 17-23.
- BONITO OLIVA, Achille, *Dialoghi d'artista: Incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Milán, Electa, 1984.
- DARRAGON, Éric, "La Peinture à pied au pays de la trans-avant-garde", *Critique*, agosto-septiembre 1984, n° 447-448, pp. 693-703.
- CALVESI, Maurizio, "Le Nouveau Art Italien", *L'Italie aujourd'hui. Regards sur la peinture italienne de 1970 à 1985*, Niza, Centre National d'Art Contemporain, 1985.

- TOMASSONI, Italo, *Ipermanierismo. Hypermanierisme. Hypermanierism*, Milán, Giancarlo Politi, 1985.
- ARGENCE, Guy, "Les Anachronistes Italiens", *Opus International*, primavera-verano 1986, n° 101, pp. 48-49.
- BONITO OLIVA, Achille (ed.), "Italia 1950-1986", *Monografías Cimal Internacional*, 1986, n° 9.
- HEERE, Heribert, "Neues Pathos", *Arte Factum*, abril 1986, n° 13, pp. 28-35.
- LEMAIRE, G.G., "L'Empire de la nostalgie", *Opus International*, primavera-verano 1986, n° 101, pp. 49-50.
- AA.VV., "La Trans-avantgarde italienne", *Artstudio*, invierno 1987-1988, n° 7.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Arte Italiana 1960-85*, Milán, Giancarlo Politi, 1988.
- HONNEF, Klaus, *Contemporary Art*, Colonia, Benedikt Taschen, 1988.
- BEAUMONT, Mary Rose, "Italian Art in the 20th Century", *Arts Review*, enero, 1989, n° 2, pp. 70-71.
- FEAVER, William, "Chauvinism and Chic", *Art News*, mayo 1989, vol. 88, n° 5, pp. 142-145.
- TURNER, Jonathan, "Trash and Treasure: The Essence of Alchemy", *Art News*, septiembre 1989, vol. 88, n° 7, pp. 143-147.
- SEVERINO, Emanuele, "The Nihilism of Making", *Tema Celeste*, enero-marzo 1990, n° 24, p. 56.
- BRANDT, Toby, "Second Outdoor Exhibition in Monte Carlo", *Journal of Art*, abril 1990, p. 61.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
- PAPADAKIS, Andreas; FARROW, Clare y HODGES, Nicola, *New Art. An International Survey*, Londres, Academy Editions, 1991.

36 La figuración libre y la figuración culta en Francia

Lo que en Italia fue la transvanguardia y en Alemania el nuevo expresionismo, movimientos en definitiva reivindicadores del poder creativo de la pintura que tuvieron epígonos como el del grupo de Glasgow, en Francia lo fue la llamada figuración libre o popular, corriente que, siguiendo las recuperaciones francesas de la pintura de décadas anteriores, se asentó más en presupuestos sociales que estrictamente plásticos. La espontaneidad exigida a la creación y la ideología populista que la inspiraba se reflejó, efectivamente, en un principio de claro matiz social: “todos somos artistas”. Los artistas defensores de esta figuración libre (Robert Combas, François Boisrond, Hervé Di Rosa, Richard Di Rosa y Rémy Blanchard principalmente) reivindicaban una total libertad y espontaneidad respecto a los modelos sugeridos por la historia del arte y no renunciaban al impacto ejercido sobre ellos por el mundo de la publicidad, la moda, el comic, el graffiti americano, los mass media y la música rock y punk. Frente a la figuración libre, se alzó, sin embargo, una figuración culta que insistía en la puesta en escena en telas de gran formato de composiciones míticas e históricas extraídas, al igual que las técnicas utilizadas para expresarlas, de las fuentes de la historia del arte.

Si italianos y alemanes se sumergieron en el pasado intentando recuperar una cierta realidad nacional e insistieron en un replegarse hacia el interior de las fronteras de los valores autóctonos, los franceses, por el contrario, como hicieron, entre otros, J.-M. Alberola, J. C. Blais, R. Blanchard, F. Boisrond, R. Combas, R. y H. Di Rosa, se inclinaron por un arte de mestizajes plásticos, al menos de hibridaciones, en el que la pintura cohabitaba con la fotografía y la imaginería popular con la temática elitista y cultivada. En tal sentido, en su primer encuentro-exposición desarrollado en el aparta-

mento del crítico Bernard Lamarche-Vadel, tales artistas mostraron una estricta preocupación por los aspectos de tipo formal (el más puro formalismo greenbergiano), orillando cuestiones de significado, expresión e imaginación nacionalistas. Como apuntó el crítico B. Marcadé, habría que hablar del arte francés “más en términos de interferencias, de transversalidad, que de territorio, de identidad o de descendencia” (B. Marcadé, “Sans titre”, *Artstudio*, 1987, n° 5, pp. 6-15).

Utilizando procedimientos de los medios técnicos de comunicación de masas, los pintores de la figuración libre representaron un mundo estereotipado, naïf, cercano al de la prensa infantil, un mundo donde tanto tenía cabida la caricatura burlesca de R. Combas, el kitsch de los hermanos Di Rosa como el bestiario neoexpresionista de R. Blanchard. Un mundo que, al decir de algunos críticos, como Catherine Millet, se asociaba a un retorno a los valores naturales e instintivos, a los modelos mágicos y a un “arte pagano de iniciación”, es decir, a la experiencia personal de lo cotidiano desde el punto de vista de lo iniciático.



304. Hervé y Richard di Rosa junto a sus obras en la galerie Laage-Salomon, París, 1985.

Finir en beauté

1981 (junio).

Apartamento privado del crítico Bernard Lamarche-Vadel, París.

Organización: Bernard Lamarche-Vadel.

Artistas: Jean-Michel Alberola, Jean-Charles Blais, Rémy Blanchard, François Boisrond, Robert Combas, Hervé Di Rosa, Jean-François Maurige, Catherine Viollet.

La figuración libre hizo su aparición en junio de 1981 en una atípica exposición que un crítico de arte defensor del retorno a la pintura y a la figuración, Bernard Lamarche-Vadel, organizó en su apartamento y que aglutinó a un grupo nada homogéneo de jóvenes pintores franceses: R. Combas, H. Di Rosa, J.-M. Alberola, J.-C. Blais, R. Blanchard, F. Boisrond, J.-F. Maurige y C. Viollet.

Concebida por B. Lamarche-Vadel como una apología del individualismo, la muestra presentó tanto a aquellos artistas que, imbuidos de ecos dadaístas, practicaban la figuración libre y popular, una figuración anticultural que fingía la ignorancia antihistórica y autoirónica, como aquellos otros que reivindicaban una figuración culta y sabia, recuperadora de la tradición de los maestros de antaño. En tal aspecto, se consideraba que si bien el grupo *Supports/Surfaces* había conseguido crear en los años sesenta unas ciertas señas de identidad entre los pintores abstractos franceses, éstas en ningún caso podían ser consideradas representativas de la diversidad del paisaje artístico francés. Más bien todo lo contrario, su bulimia teoricista y militante había contribuido a ocultar esta diversidad.

La exposición de B. Lamarche-Vadel partió de unos presupuestos totalmente diversos. En ella convivieron las más diversas propuestas que comprendían tanto el incipiente neoexpresionismo resuelto con generosas pinceladas de R. Blanchard y C. Viollet, como las obras citacionistas de J.-M. Alberola y J.-C. Blais y las figuraciones cercanas al comic –que podían considerarse el “nudo central” de la figuración libre y popular– de F. Boisrond, R. Combas y H. Di Rosa, una figuración temprana, depositada en todo tipo de soportes: telas libres, carteles, cartones de embalaje, viejos bidones, etc. Entre tales figuraciones, tampoco faltó la abstracción representada por J.-F. Maurige.

5/5 Figuration libre France /USA

1984 (21 diciembre 1984- 17 febrero 1985).

ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París.

Organización: O. Hahn, S. Pagé, y H. Perdrille.

Artistas: Jean-Michel Basquiat, Rémy Blanchard, François Boisrond, Robert Combas, Crash, Hervé Di Rosa, Keith Haring, Louis Jammes, Kenny Sharf, Tseng Kwong Chi.



305. Jean-Michel Alberola, *Commerce (Comercio)*, 1985.

306. François Boisrond, *Qu'est-ce qu'ils tournent? (¿Qué es lo que ellos examinan?)*, 1989.

Si la exposición de B. Lamarche-Vadel reunió las dos corrientes figurativas francesas básicas, la libre y popular y la culta, *5/5 Figuration libre France /USA* confrontó el trabajo que a ambos lados del Atlántico, más concretamente en París y en Nueva York, realizaban los artistas ocupados en la exaltación y recuperación de lo marginal e instintivo: los representantes de la figuración libre y popular y los del Graffiti Art, artistas, unos y otros, calificados de revolucionarios por Hervé Perdriolle, uno de los comisarios de la muestra: “En su manera de abordar y de querer dar sentido a las cosas, son revolucionarios. Aquí se trata de una ruptura evidente, no de forma, sino cultural”. H. Perdriolle consideraba que lo que unía a franceses y a norteamericanos, más allá de sus diferencias individuales, era que pintaban antes que pensaban, como se podía deducir de las palabras de F. Boisrond (“confío en mi instinto. Pinto antes de reflexionar”) y H. Di Rosa (“la pintura para mí es solamente una sensación, ninguna racionalidad en su interior”).

Por otra parte, nada unía a los artistas presentes en la muestra, a diferencia de lo que en aquellos años ocurría con las nuevas generaciones alemanas e italianas, con la historia del arte, ni tan siquiera con la historia del arte más inmediata a la que en ocasiones aludían. Su voluntad de preservar una total espontaneidad en la expresión llevaba consigo que si se acercaban, por ejemplo, al mundo de la ilustración, lo hicieran de

manera muy diversa a como lo hubiesen hecho los artistas pop norteamericanos. Los procedimientos y medios propios de la ilustración y de las artes mediáticas no eran utilizados para subvertir el espacio pictórico sino para, aun respetando en ocasiones las convenciones propias de la pintura, crear universos fantásticos y contradictorios en sus significados. Así, mientras los personajes de R. Combas aparecían asaltados por monstruos arquetípicos o por cíclopes de enormes bocas dentadas, las visiones apocalípticas de H. Di Rosa evocaban la guerra tal como uno la podía imaginar en la literatura infantil, mientras que policías y bandidos invadían las obras de F. Boisrond, artista calificado por el crítico Xavier Girard de “pintor de género”.

Las obras de F. Boisrond, R. Combas y H. Di Rosa, claramente influidas por los comics, parecían dibujos entresacados y agrandados de cuadernos escolares de estudiantes reivindicadores de una aparente ingenuidad alejada de las sutilezas de los vanguardistas. En este sentido, y con relación a sus *Batailles*, R. Combas afirmó: “Son los primeros dibujos que hice en la pizarra durante mi infancia”; y H. Di Rosa por su parte comentó en relación a su trabajo: “Yo estoy trabajando con los comics desde muy pequeño y de una manera muy ruda”.

H. Perdriolle relacionó esta posición ante la pintura de los artistas franceses con un cierto comportamiento dadaísta cargado de antiintelectualismo, antihisto-



307. Jean-Michel Alberola, *La pause* (La pausa), 1983 (izquierda).



308. Robert Combas, *Autoportrait en roi du monde* (Autorretrato como rey del mundo), 1987 (centro).

309. Hervé Di Rosa, *Les 2 vagabonds dans le monde simplon* (Los 2 vagabundos en un mundo simplón), 1988 (derecha).

ricismo y autoironía, al igual que lo hizo Ben Vautier al afirmar que lo que caracterizaba a la abstracción libre no se situaba en el terreno de lo formal, sino en el hecho de ser un arte de actitudes, es decir, un arte neodadaísta.

Junto a las obras monumentales, composiciones-environnements (suelos, muros, plafones pintados) y telas de gran formato, pobladas de escenas de tipo burlesco no exentas de connotaciones sexuales de los artistas franceses de la figuración libre, los organizadores de *5/5 Figuration libre France /USA* presentaron el paralelo americano de las figuraciones francesas: cinco artistas del llamado arte del graffiti. Los graffiti sobre tela de J. M. Basquiat, K. Haring y K. Scharff, comercializados por las galerías del Soho, no eran sino gritos de identidad de los jóvenes per-

tenecientes a minorías étnicas desfavorecidas. J. M. Basquiat presentó una serie de obras dominadas por los garabatos, los logos (iniciales), los tags (mensajes), los criptogramas y la signica popular y callejera norteamericana, todo ello junto a imágenes derivadas de la tradición histórica.

La deuda respecto al pop y, en general, hacia el arte oficial, fuese el de J. Pollock, el de J. Dubuffet, el de C. Twombly o el de F. Stella, se hacía más evidente en las obras de K. Haring, resueltas con un lenguaje de formas simples y figuras caricaturescas vivamente coloreadas según un cromatismo simbólico a lo *New Wave Aztec*, y en las de Kenny Sharf, con un vocabulario creativo, mezcla de la cultura de los mass media con la del museo y lo kitsch, obras caracterizadas por su banalidad y por su violento y agresivo cromatismo.

Cronología

1981: •• *Finir en beauté*, Apartamento privado del crítico Bernard Lamarche-Vadel, París, junio; *Ateliers 81-82*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 27 noviembre 1981-21 febrero 1982 (S. Pagé, B. Parent, D. Bloch). **1983:** *New French Painting*, Riverside Studios, Londres, 22 noviembre-22 diciembre (J. Sans). **1984:** *France, une nouvelle generation*, Hôtel de Ville de Paris, París, 19 enero-15 marzo (C. Millet); •• *5/5 Figuration libre France /USA*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 21 diciembre 1984-17 enero 1985 (S. Pagé, O. Hahn y H. Perdirolle).

Bibliografía

LAMARCHE-VADEL, Bernard, "Finir en beauté", *Artistes*, octubre-noviembre 1981, n° 9-10, pp. 37-47.
VAUTIER, Ben, "Pour et contre: Combas et Di Rosa à Nice...", *Flash Art*, octubre-noviembre 1981, n° 104, pp. 59-60.
BARBET-MASSIN, Olivia y MACAIRE, Alain (coord.) "Les figurations libres. L'art devenu fonds de commerce", *Canal*, noviembre 1983, n° 54, pp. 4-7.
BUCHLOCH, Benjamin H. D., 1980. *Post-moderne-Neo-A-Vanguardie*, Colonia, DuMont, 1985.
AA.VV., "Situations françaises", *Artstudio*, verano 1987, n° 5.
MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, París, Flammarion, 1987.

BATAILLON, Françoise, "Finir en beauté", *Art Press*, marzo 1989, n° 134, pp. 13-17.
BRYSON, Norman, *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
BUREN, Daniel, "Règle du jeu", *Parachute*, octubre-diciembre 1989, n° 56, pp. 32-33.
SACK, Ulrike, "Figuration Libre: Neue Malerei in Frankreich", *Bildende Kunst*, 1989, vol. 37, n° 7, pp. 17-21.
LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
MARCADÉ, Bernard, *Combas*, París, La Différence, 1991.
AA.VV., *Arte in Francia 1970/1993. Art en France*, Milán, Mazzotta, 1994.

37 El arte español de los ochenta y algunos aspectos del de los noventa

En la escena artística española de la década de los ochenta, regida por el optimismo del cambio político, la euforia económica y la megalomanía cultural, se libró una soterrada y, a veces –pocas–, aireada batalla entre los “viejos” artistas defensores de posiciones ideológicas dogmáticas, y los “jóvenes” deseosos, al menos aparentemente, del éxito fácil y rápido, y anhelantes del vivir cómodo al margen de compromisos sociales y de posicionamientos ideológicos que no fuesen los que sirviesen a sus apetencias.

Arropados por el potente aparato crítico-teórico-propagandístico de las instituciones, los artistas españoles, convertidos al cosmopolitismo, pusieron sus ojos en lo ajeno y trabajaron motivados por el deseo de conquistar un mercado internacional hasta entonces sólo accesible a unos pocos. Los artistas se beneficiaron del aplauso incondicional, aunque en ocasiones condicionado, de unos críticos que a través de textos programáticos y páginas de arte de potentes rotativos auparon una pintura sin conceptos, sin ideas, sin las muletas del psicoanálisis o del marxismo, una pintura que reactivó el mercado marchitado por los conceptuales: “Los sesenta y setenta pasarán a la historia como puro agobio, pura política de imágenes, puro eros sex-shop, puro muermo tecnológico. Todo menos pintura [...]. Los artistas de los sesenta/setenta cometieron la gran injusticia de aprender tan poco del pasado. Los artistas de los setenta se olvidaron de la pintura [...]. Los mentideros artísticos parecen muy preocupados por la crisis y el estreñimiento del mercado. Parecen olvidar, sin embargo, que las crisis sólo son superables excitando al mercado, provocándolo si es necesario [...]. Ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte. Ahora que la políti-

ca no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela [...]. Estamos convencidos de que los ochenta van a constituir en la historia de nuestra pintura un hito tan brillante como lo fueron los cincuenta, de la mano de Eugenio d’Ors, de cuya herencia seguimos viviendo” (J. M. Bonet, A. González y F. Rivas, 1980, Galería Juana Mordó, Madrid, 1979).

Los artistas de los ochenta no surgieron, sin embargo, de espaldas a lo inmediatamente anterior ni menos de la herencia del tan citado Eugenio d’Ors, Xenius. Algunos de ellos, como Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta, agrupados en la joven figuración madrileña, habían comenzado a trabajar bajo el “espíritu de los setenta” con el liderazgo pictórico de Luis Gordillo y habían expuesto en la Sala Amadís, dirigida por el pintor



310. Rafael Pérez Mínguez, *El Bufón*, 1974.

y teórico de la Nueva Generación, Juan Antonio Aguirre. Ellos, junto a los que empezaron a exponer en las recién creadas galerías Buades y Vandrés-Fernando Vijande integraron la nómina de los participantes de las dos exposiciones programáticas con las que se inició la década que algunos aventuraron de oro –en relación, evidente con el Siglo de Oro: 1980 y *Madrid D. F.* Ambas se presentaron como el alba del renacimiento de una pintura liberada de las ataduras del pasado, tanto del pasado informalista, del que en realidad no hubo herederos porque no había nada que heredar, según los promotores de la nueva tendencia, como del de los realismos, fuese el realismo social o el pop y sus derivados.

A pesar de que 1980 y *Madrid D. F.* supusieron más el punto y seguido de los años setenta que un ejercicio de prospección de futuro, no se puede negar que plantearon una serie de cuestiones que caracterizarían a la década del cambio: el decidido apoyo a la pintura por la pintura, el trabajo de taller y el ejercicio del libre albedrío pictórico.

Sobre esta, llamémosle confianza en la pintura, se gestó una nueva muestra organizada por los críticos Juan Manuel Bonet y Ángel González, *Otras figuraciones* (Madrid, 1981-1982), que reunió a doce pintores, la mayoría formados en las corrientes figurativas de los setenta (Aguirre, Alcolea, Cobo, Franco, Gordillo, Pérez Villalta, Manolo Quejido) y “repetidores” de las dos exposiciones anteriormente citadas, con la única inclusión de un artista de la generación que propiamente definiría los ochenta, el balear Miquel Barceló.

J. M. Bonet y A. González, tras certificar, en sus respectivos textos del catálogo, la caducidad de anteriores fórmulas, fuesen informalistas, realistas, conceptuales o políticas, presentaron a los elegidos como la generación de figurativos españoles que por sus concomitancias con los expresionistas alemanes e italianos, tendrían su propio lugar en las neofiguras europeas del momento sin renunciar, pero, a su esencia hispánica. Ciertamente, al menos, en algún caso estuvieron en lo cierto: tras una visita a la muestra

del director de la *Documenta 7* de Kassel, Rudi Fuchs, Miquel Barceló fue invitado a participar en ella.

En el texto “Retrato de grupo en un paisaje español”, J. M. Bonet no sólo rechazaba –un rechazo que al decir de V. Bozal en ocasiones llegaba al desahogo personal y solía hacer gala de pocos matices (V. Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura. 1939-1990*, Madrid, 1995, p. 598)–, los estilos del pasado y la ausencia de pintura en el arte de los setenta, sino la instrumentalización de la obra artística desde un punto de vista político. Tales tesis inspiraron otras exposiciones, como *Veintiséis pintores. Trece críticos. Panorama de la joven pintura española*, (Itinerante, 1982), una reunión heteróclita y plural de obras de las opciones de la pintura española del momento menos contaminadas por los modelos de los neoexpresionismos foráneos.

En la definición de este panorama, no fue ajena la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, celebrada en su primera convocatoria en el mes de febrero de 1982. Esta primera cita que reunió a 364 artistas de 62 galerías españolas y 30 extranjeras, significó el reconocimiento del aislamiento –al menos comercial– del arte español contemporáneo y el intento de internacionalizarlo tanto para adentro como para afuera: “A pesar de su larga y rica tradición artística –se podía leer en la hoja informativa de esta primera convocatoria de ARCO–, España no ha sido en las últimas décadas un país donde los artistas internacionales se hayan reunido para intercambiar información creativa [...]. Durante largo tiempo los artistas españoles tuvieron que salir de su propio país para darse a conocer y participar en los movimientos creativos de su época [...]. Ahora ha llegado el momento de poner fin a esta situación. Hoy día, la realidad política, social y cultural española exige un cambio profundo para reintegrar al país a la comunidad internacional [...]. Sus objetivos [los de ARCO] no son sólo propiciar que España vuelva a ser lugar de encuentro de artistas nacionales y extranjeros y de coleccionistas, sino también el

constituirse en punto de reunión anual para el arte europeo, latinoamericano y norteamericano, desde donde se pueda mostrar al mundo entero el arte español contemporáneo”.

Este afán de internacionalización –cuando no de colonización– de la cultura artística española, al convertirse ARCO en obligado peregrinar anual de artistas, críticos e historiadores, empezó a manifestarse en la segunda convocatoria de la Feria celebrada en el Palacio de Exposiciones de Ifema con diseño mondrianesco de Diego Lara y Juan de Ariño, con la presencia en suelo hispánico de los transvanguardistas italianos bajo las alas de su mentor A. Bonito Oliva.

Al margen de ARCO, algunas comunidades autónomas pusieron también proa a lo internacional presentando en sus salas de exposiciones lo más nuevo. Ejemplo de ello fue *Imágenes de los Ochenta desde Galicia* (Santiago de Compostela, 1984), comisariada por X. A. Castro, en uno de cuyos apartados, de los diversos en que estaba dividida la muestra, se presentaron a veintidós pintores de la “nueva imagen internacional”: los alemanes Hödicke, Kaden y Thies, los franceses Blais, Boisrond y Combas, los austríacos Anzinger y Schmalix, el británico Ian Breackwell, el portugués Sarmento, los italianos Longobardi, Kounellis, Merz, Tatafiore y Paladino y los norteamericanos Warhol, Haring, Brown y Cutrone.

Como contrapartida, el joven arte español pudo contemplarse, por lo común en exposiciones programadas por las instituciones del país, en diversos museos y salas de Europa y Estados Unidos. Una selección de pintores españoles posteriores a la generación informalista unidos bajo el reclamo de *New Images from Spain* fue presentada en 1980 en el Solomon R. Guggenheim Museum y en el Spanish Institute de Nueva York. La muestra no despertó, sin embargo, excesivo interés ni mucho menos entusiasmo en la crítica neoyorquina, que destacó tópicamente el carácter étnico de las obras expuestas puesto de manifiesto gracias a ciertos caracteres comunes de éstos, como la alusión al sentido de la muerte y de la locura. Como apuntó V. Combalía, lo que



311. Miquel Barceló, *Sopa de carn*, 1982.

desde España parecía un lanzamiento internacional, desde Nueva York se convirtió en una exposición más del género “joven arte islandés” o “joven arte japonés”, es decir, de manifestaciones artísticas periféricas, sin poder negar que la exposición se adelantó al verdadero interés –relativo interés diríamos, en verdad– que algo más tarde suscitó el arte español (V. Combalía, “Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales”, *A la pintura, cat. exp.*, 1995, p. 26).

A despertar este interés contribuyeron diversas muestras: *Art espagnol actuel* (Toulouse, 1984), colectiva de jóvenes artistas españoles auspiciada por los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Cultura, *Spanisches Kaleidoskop-Junge Kunst der 80er Jahre* que recorrió diversas ciudades europeas para acabar incluyéndose en la edición de 1984 de la Feria de Arte de Basilea e *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, otra selección de arte joven español que recorrió diversas ciudades americanas entre mayo de 1990 y marzo de 1992.

El afán de “sacar fuera” el joven arte español llevó a críticos y a comisarios de exposiciones a auparlo a aquellos artistas que de una u otra manera sintonizaban con las pautas y modelos internacionales. Valga, entre muchos, como ejemplo de ello la muestra *Cota Cero. Sobre el nivel del mar* (1985), que en cierta medida pretendió culminar el proceso crítico iniciado en exposiciones como *Madrid D.F.*, *Otras figuraciones*, *Ventiséis pin-*

tores. *Trece críticos* y *En el Centro*. Según el comisario de *Cota Cero*, Kewin Power, su objetivo fue aportar una lista de nombres cuya comparación con los patrones internacionales fuese óptima y, a la vez, optimizar la proyección de los pintores españoles más allá de las fronteras peninsulares, con la misma eficacia que se había hecho con italianos y alemanes.

El panorama artístico español intentaba, pues, responder al debate de los ochenta, no tanto aportando propuestas creativas al mismo sino un determinado diseño de política cultural. Al respecto, aparte de las mencionadas, se podrían citar iniciativas de diversa índole, que desde 1985 promocionaron la plástica de los más jóvenes, tanto privadas (la labor de la galería Metrònom en Barcelona, el *Salón de los 16*, convocado por un periódico madrileño), como institucionales. Entre éstas, sólo a modo de ejemplo se podrían destacar las *Muestras de Arte Joven* organizadas por el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura bajo la dirección de Félix Guisasaola, las exposiciones presentadas por la Universidad Complutense de Madrid (Sala de Arte de la Fundación Valdecilla) y las llevadas a cabo por el Ayuntamiento de Barcelona (Saló de la Tardor).

Estas iniciativas y la voluntad de abrir las fronteras del arte español tuvieron que compaginarse, como ya se ha mencionado, con la política cultural de algunas de las comunidades autónomas que reflejaba, por lo común, la general del Estado en el sentido de emprender una ardua labor reivindicadora de lo propio, de aquello que más cerca estaba de lo internacional, de exportarlo y, a la vez, mostrar en casa lo que se hacía más allá de las fronteras autonómicas. Pionera al respecto fue la ciudad de Murcia con la primera cita, en 1980, de *Contraparada* y con la presentación de muestras dedicadas tanto a las vanguardias clásicas (El Paso, Manolo Millares) como a las contestaciones a éstas, ejemplo de lo cual fue la presencia en dicha ciudad la exposición *1980* después de exhibirse en la galería Juana Mordó de Madrid.

En Galicia esta política se concretó en el apoyo a un tipo de arte recuperador de las tradiciones vernáculas y del arte entendido como *genius loci*, concepto éste incontestablemente ligado a los lenguajes expresionistas del momento. A la primera de las muestras que evidenció estos propósitos, la del grupo *Atlántica* (Madrid, 1981), integrada por pintores, escultores y arquitectos (A. Patiño, M. Lamas, A. Lamazares, F. Leiro, J. Freixanes y X. Vázquez, entre otros) siguieron *Atlántica. Novas tendencias da arte galega* (Santiago de Compostela, 1983) y la ya citada *Imágenes de los Ochenta desde Galicia* (Santiago de Compostela, 1984), que junto a los artistas internacionales presentó a artistas gallegos, la mayoría procedentes del grupo *Atlántica*.

Cataluña contribuyó igualmente a este diseño de exposiciones concebidas, en este caso argumental o temáticamente, como lo fueron *Bèstia!* (1984), en la que se quiso hacer patente la contraposición entre el *seny* y la *rauxa* —definidores tópicos del carácter catalán—, y *Barcelona-París-Nueva York* (1986) excusa argumental para ilustrar las estancias de los jóvenes artistas catalanes en las dos capitales mundiales del arte.

En la segunda mitad de la década, mientras se sucedían nuevas exposiciones exaltadoras de las maneras pictorricistas y calientes de la que fue



312. Itziar Okariz,
Bodybuilding
(Construyendo el
cuerpo), 1994.
Obra expuesta en
Anys 90. Distància
zero.

época del entusiasmo y de la especulación como *Three Spanish Artists* (Londres, 1986), *Cinq siècles d'art espagnol* (París, 1987), *Le défi catalan* (Biron, Périgord, 1988), *Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain* (itinerante, 1988), se empezaron a manifestar los primeros síntomas de un proceso de reflexión sobre todo lo que se dio en llamar “temperatura plástica” (en el pensamiento y en la ejecución), y comenzó a columbrarse un cierto enfriamiento del modo creativo, una nueva reafirmación del concepto, y un dar énfasis a los problemas derivados de la percepción. Este cuestionamiento de las maneras pictorricistas tuvo su más pronta y clara expresión en la muestra comisariada por José Luis Brea, *Before and After the Enthusiasm* (Amsterdam, 1989), muestra que, como se comentará, sin duda marcó un antes y un después sobre lo que en el arte español había representado la sintonía de la pintura de Miquel Barceló con la de los neoexpresionistas alemanes e italianos.

Esta revisión histórica de la década de los ochenta dentro aún de la propia época tomó cuerpo en exposiciones con voluntad de mirada retrospectiva como fueron *La Generación de los 80* (Álava, 1987, San Sebastián, 1988), *L'art espanyol en la col.lecció de la Fundació Caixa de Pensions* (Barcelona, 1987), *Arte Ochenta* (San Sebastián, 1991), y otras concebidas quizá con un criterio más historicista: *Artistas en Madrid. Años 80* (Madrid, 1992), *Constantes del Arte Catalán* (Barcelona, 1992) y *Pasajes. Actualidad del Arte Español* (Sevilla, 1992).

En este orden de cosas, un cierto sector de la crítica española procedió, asimismo, a una recuperación del espíritu de principios de los ochenta en una serie de exposiciones con un tono hasta cierto punto nostálgico y reivindicador de pasados fueros y militancias pictorricistas como se pudo constatar en las muestras, *Por la pintura* (Huesca-Zaragoza, 1991), *Los años pintados* (Zaragoza, 1994-Barcelona, 1995), comisariadas por J. M. Bonet a partir de la colección del galerista y mecenas Miguel Marcos, y *A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argenta-ria* (Barcelona, 1995), exposición concebida como

una militante defensa de la pintura en tanto que práctica siempre viva en los artistas españoles desde 1980 hasta el momento presente: “Aunque periódicamente con cansina constancia –afirma J. M. Bonet, comisario de la muestra junto con Delfín Rodríguez– siga proclamándose su muerte, la pintura sigue siendo una actividad cargada de sentido. Ello es así tanto a nivel internacional como en el plano nacional. Mostrar el sentido de esta actividad y hacerlo retomando el título de uno de los mejores poemarios de posguerra de Rafael Alberti, tal es el propósito de esta muestra, que reúne la obra de cincuenta y dos pintores españoles significativos de este tercer tercio de siglo” (J. M. Bonet, “Voces de un fin de siglo”, *A la pintura, cat. exp.*, 1995, p. 45).

Una vez superado el mito Barceló que entre los artistas españoles de su generación representó el triunfo y el reconocimiento en los circuitos internacionales, los creadores, la mayoría de ellos formados en los talleres de las Facultades de Bellas Artes, que con su trabajo irrumpieron en la escena artística en la segunda mitad de los años ochenta, se beneficiaron no sólo del boom económico de la época y del decidido apoyo procedente de la iniciativa privada y de la pública, sino también de una cierta reputación internacional que había cosechado el arte español gracias a exposiciones como *Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain* (1988), e *Imágenes Líricas. New Spanish Visions* (1990), uno de los últimos y más ambiciosos paseos del arte español por diversas ciudades norteamericanas.

Esta consolidación internacional de la plástica española coincidió con un paulatino enfriamiento de los lenguajes en paralelo a los aires de época, aires “fríos” y conducidos por un resurgir de lo conceptual, lo cual contrastaba con las maneras de la fase cálida del posmodernismo. La vuelta a la tradición reduccionista y geométrica, la del neo-geo y la de la neo-abstracción, así como la sombra objetual de la tradición nominalista derivada de M. Duchamp que dominaban el panorama internacional, en España tuvieron sus primeros propagadores en un cierto número de

críticos de arte que diseñaron exposiciones colectivas con un carácter rabiosamente epocal.

Una de las primeras muestras de este tipo fue la que José Luis Brea organizó con motivo de la Kunst Rai de Amsterdam del año 1989 dedicada al arte español. En *Before and After the Enthusiasm*, J. L. Brea, al seleccionar a artistas como Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Federico Guzmán, Pedro G. Romero, José Manuel Nuevo y Rogelio López Cuenca, la llamada, en palabras de Brea, generación post-entusiasmo, defendió unas propuestas de apariencia fría que, sin renunciar del todo a la pintura, incorporaban otros medios, como el fotográfico y el discursivo: se trataba, en definitiva, de imponer un nuevo orden, más frío, menos colorista, más matérico, más plano, pero no exento de trasfondo alegórico.

Posteriores exposiciones, tanto institucionales (*Los Paisajes del Texto*, Asturias, 1991; *Al Ras. Figures d'intemperie*, Barcelona-Madrid, 1991-1992; *El Sueño Imperativo. The Imperative Dream*, Madrid, 1991; *Historia Natural. El Doble Hermético*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992; *Los últimos días*, Sevilla, 1992; *Impuros. Última generación*, Madrid, 1993; *Iluminaciones profanas. La tarea del arte*, San Sebastián, 1993; *Anys 90. Distància 0*, Barcelona, 1994; *Herejías*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995), como privadas (*Más que palabras*, galería Alfonso Alcolea, Barcelona, 1989; *After Virtue*, galería Carles Poy, Barcelona, 1992; *Unheimlich*, galería Antonio de Bárnola, Barcelona, 1992; *Recursos Humanos*, galería Joan Prats, 1993;

Abstracción radical, galería Fernando Alcolea, 1993; *Seeing Things*, galería Antoni Estrany, 1995) insistieron en los nuevos lenguajes enfriados de la tradición objetual y conceptual, fuese en formato pintura o escultura, fuese en las modalidades de arte objetual e instalaciones. Así, en claro paralelismo con los discursos internacionales del momento, algunos artistas españoles subsumieron su lenguaje creativo en prácticas neoconceptuales de diverso carácter, desde las implicadas en cuestiones de orden social y político hasta las preocupadas por las formas de representación del cuerpo.

En este nuevo espacio artístico sin fronteras geográficas y culturales que demostraba hasta qué punto se infiltraban las sensibilidades estéticas externas con las propias, otros artistas se decantaron hacia una nueva revisión del minimalismo, del informalismo en su vertiente matérica y de la antiforma.

Al afianzamiento de este fenómeno globalizador cooperó sin duda la apertura de diversos centros de arte contemporáneo, entre ellos el de Madrid (Centro de Arte Reina Sofía, 1986), los de Barcelona (Centre d'Art Santa Mònica, 1988; Museu d'Art Contemporani, diciembre 1995), el de Valencia (IVAM, febrero, 1989), el de Las Palmas de Gran Canaria (Centro Atlántico de Arte Moderno, diciembre 1989), el de Santiago de Compostela (Centro Galego de Arte Contemporánea, diciembre 1995) y el de Bilbao (Museo Guggenheim, 1997).

Las exposiciones

1980

1979 (octubre).

Galería Juana Mordó, Madrid.

Organización: Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas.

Artistas: Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido, Rafael Ramírez Blanco.

Itinerancia: Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria; Murcia, Convento de San Estebán, en *Contraparada*.



313. Chema Cobo, Estudio de dos peras, 1978-1979.

Sin ser una exposición de grupo o de tendencia, 1980 supuso el primer intento en presentar a unos artistas que aunque forjados en los setenta podían considerarse la carta de presentación española a una década, la de los ochenta, que prometía una consolidación y afianzamiento de una pintura de proyección internacional.

En el texto del catálogo, J. M. Bonet, A. González y F. Rivas justificaban la selección de artistas, cinco abstractos y cinco figurativos procedentes de Madrid, Sevilla, Barcelona y Zaragoza, considerándolos como aquellos que podían superar la mediocridad reinante en las dos décadas anteriores y contribuir a la recuperación de un marchito y casi agónico mercado. Los comisarios apostaron por unos nombres, los que creyeron mejores de entre los pintores del momento aunque todavía no hubiesen alcanzado un reconocimiento tácito, con el fin de que el arte español contemporáneo se espoleara para alcanzar cotas más elevadas a las asumidas hasta entonces; pintores que compartían, al decir de los comisarios, “el paisaje y los climas más cálidos y más frescos que ha conocido nuestra cultura en muchos años. Un paisaje abierto, afilado, nítido, aunque permeable, ante el que sólo funciona un criterio, el de la calidad, y del que van quedando excluidas las medias tintas”.

En tal sentido, la muestra acentuó el papel relevante del crítico-comisario en la conformación del arte actual, lo cual quedó de manifiesto en el texto que a modo de los manifiestos programáticos propios de las vanguardias históricas se incluyó en el catálogo: “Firmando 1980, lo que deseamos es subrayar el carácter estratégico y saturado de sentido de esta muestra. Tras varios años de apostar fuerte por una serie de nombres, ¿tiene algo de extraño que estemos con ellos en el ruedo expositivo? Sencillamente, doblamos la apuesta; actuamos aún más claramente que de costumbre, en favor de los objetivos de siempre. No seríamos tan tajantes si no estuviéramos convencidos de que, como decía Eugenio d’Ors presentando el Salón de los Once, nuestra victoria -la de la pintura que merece la pena- si no “asegurada”, es ya “extensa”; es decir, añadimos nosotros, “intensa” e “irreversible” (J. M. Bonet, A. González y F. Rivas, *cat. exp.* s.p.).

La muestra fue objeto de una inusitada atención por parte de la crítica que abrió un debate ante la pretendida osadía de la propuesta. Fernando Huici desde las páginas de *El País*, calificó la selección de artistas como una apuesta de futuro, llena de disputas, de rumores pero de la que no cabía dudar que buscaba una salida a la monotonía reinante en el panorama artístico espa-

ñol del momento. Tras reconocer que se había reunido a los pintores más interesantes del momento, algunos de ellos (Alcolea, Delgado, Manolo Quejido, Pérez Villalta) con un trayectoria ya contrastada, F. Huici consideraba, sin embargo, infundada la euforia expresada por los organizadores, situándose a la espera de que el tiempo acabase dándoles o quitándoles la razón.

De la opinión analítica se pasó a la controversia cuando se planteó un enfrentamiento casi generacional entre los pintores de los ochenta y los de la década de los setenta, especialmente los del Equipo Crónica que exponían coetáneamente, aunque en distinto espacio, en la misma galería Juana Mordó. Tomás Llorens publicó al respecto un demoledor artículo en la revista *Batik* contestado por J. M. Bonet desde las páginas del suplemento literario del periódico *Pueblo*. En “El espejo de Petronio” (*Batik*, nº 52, noviembre de 1979) T. Llorens, partiendo de la arbitrariedad de la fecha que daba título a la exposición (¿por qué 1980 y no 1983 o 1978?), denunciaba la nueva generación de pintores de las neovanguardias como artistas que “pintaban de oídas”, sin aliento ni ganas para seguir frecuentando las regiones de la teoría, renunciando así a una componente esencial de su formación, la semiología formalista de los años setenta. En un tono mordaz y ácido, T. Llorens comparó la exposición a un “mortecino mercadillo moderno como de aeropuerto marroquí [...]. Ecos o restos de restos de serie (para sustituir, dicen, los restos de serie de la pintura de los cincuenta de los que, siempre según los mismos presentadores, seguimos viviendo), [...] secuelas de la pintura americana abstracta tardía, que en el mercadillo local se etiquetan como guerrismo, se trenza con la verborrea pseudoautopsicoanalítica del pop tardío (¿le llamarán hockneysmo?) y con esos híbridos de Peter Saul de tarjeta postal y comic underground que, desde hace años, se empeñan en etiquetar como “gordillismo” (T. Llorens, “El espejo de Petronio”, *Batik*, nº 59, noviembre 1979, pp. 6-9). La crítica de T. Llorens no sólo iba dirigida a los pintores presentes en 1980, especialmente a M. Quejido, sino muy en particular a sus comisarios, a su verborrea, a su autosuficiencia, a la arbitrariedad, más próxima al histrionismo que a la autoridad, de la que hacían gala.

En su respuesta, “Después de la batalla”, J. M. Bonet hizo hincapié en su cruzada a favor de una pintura desdeologizada y liberada, entre otras cuestiones, de la dialéctica marxista de T. Llorens. Tras dar un carpetazo al arte de los “sixties”, al arte de los “agobiados”, de los “políticos”, de los “eróticos” y de los “tecnológicos”, y tras

hacer un pormenorizado repaso por todo lo que de positivo y negativo aportaron los setenta, desde la Nueva Generación y el colectivo agrupado en torno a la revista *Trama* hasta los caducos conceptuales catalanes, J. M. Bonet planteaba que la pintura había ganado, sin duda, la partida a todos ellos; una pintura no determinada por tendencias sino por individualidades, liberada de la teoría, de los discursos macabeos, una pintura que debía recuperar su tranquilidad no sin dejar de librar batallas pero siempre dentro del espacio de la pintura.

En el mismo número de la revista *Batik* en que T. Llorens lanzó su alegato contra 1980, Javier Rubio publicó “El sentido de la marcha” aplaudiendo diversos aspectos de la exposición: una selección de artistas acertada, con un buen equilibrio entre las opciones figurativas (de pintura narrativa o de argumento explícito) y las abstractas; un saber estar, por parte de los comisarios, atentos a lo nuevo; un cambio de actitud importante por parte de una galería, Juana Mordó, que con 1980 parecía haber recuperado el aliento de lo nuevo tras pasar por momentos desafortunados; una recuperación de la crítica en su papel de descubrir nuevos valores y, finalmente, la intrínseca calidad de la obra expuesta (J. Rubio, “1980. El sentido de la marcha”, *Batik*, noviembre 1979, nº 52, p. 10).

Pasada más de una década, J. M. Bonet, en el catálogo de la muestra *Los años pintados* presentada en Huesca y Barcelona en 1994, aún se mostraba combativo al propugnar y defender su propuesta de 1980 si bien matizando algunos aspectos, como el inmediato alejamiento de los presupuestos implícitos en el trabajo de algunos pintores partícipes en ella: “Los críticos que promovimos 1980 consideramos que había llegado el instante de enfatizar el gran momento en que se encontraba nuestra generación y de divulgar el mensaje común, exaltadamente pictoricista, y un punto *retour à l'ordre*, que reunía convivialmente a figurativos y abstractos, a madrileños, a zaragozanos, a barceloneses y a sevillanos. Entre bastidores, sin embargo, las cosas no fueron tan idílicas. Mientras la mayor parte de los pintores implicados entendieron perfectamente el plan de trabajo y nuestro enfático adiós a los ‘estériles sectarismos’, y asistimos por ejemplo a un fecundo diálogo Campano-Manolo Quejido o al inicio de una amistad sincera entre algunos madrileños y algunos barceloneses, otros en cambio se desmarcaron casi de inmediato de aquel contexto” (J. M. Bonet, “Los años pintados”, *Los años pintados*, cat. exp., pp. 18-19).



314. Guillermo Pérez Villalta, Ícaro o el peligro de las caídas, 1980.



315. José Manuel Broto, Sin título, 1982.

Madrid D.F.

1980 (octubre-noviembre).
Museo Municipal. Madrid.

Organización: Narciso Abril y Juan Manuel Bonet.

Artistas: Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manuel Quejido, Adolf Schlosser, Santiago Serrano.

Al año de 1980, en las nuevas salas del Museo Municipal de Madrid, se presentó otra colectiva con parecido espíritu, si bien exclusivamente vinculada al núcleo de la capital: C. Alcolea, M. A. Campano, P. Ortuño, G. Pérez Villalta, E. Quejido, M. Quejido, ya presentes en 1980, los pintores J. A. Aguirre, A. Albacete, J. Navarro Baldeweg y S. Serrano, y dos creadores, E. Lootz y A. Schlosser, que, paradójicamente, suponían inclinaciones conceptuales.

El catálogo de la muestra, diseñado por Diego Lara, incluía un texto introductorio de Ángel González y presentaciones de los diversos artistas por parte de críticos surgidos al socaire de los ochenta: Juan Manuel Bonet, que abordó la obra de A. Albacete; Andrés Trapiello, la de C. Alcolea; Federico Jiménez Losantos, la de M. A. Campano; Patricio Bulnes, la de E. Lootz; Leopoldo María Panero, la de P. Ortuño; José Luis Brea, la de G. Pérez Villalta; Fernando Carbonell, la de E. Quejido; Chaterine François y Santiago

Auserón, la de M. Quejido y José M^a Martín Triana, que hizo lo propio con la de S. Serrano: “Tendidos allí, en su tensión sin sobresaltos –escribía Ángel González en “Así se pinta la historia (en Madrid)”– el único vínculo que encuentro merecido y razonable entre estos doce artistas confederados, tan dispares, por otra parte, que sólo su mutua amistad cómplice y la complicidad amistosa de algunos críticos y aficionados nos dispensa aquí de legalizar una reunión casi azarosa. Esto es, en definitiva, un complot; la conjura de unos pocos para sortear los escombros teóricos que los setenta amontonaron febrilmente en su última recta [...], las disyuntivas grotescas entre figuración y abstracción, las verdades como puños, la intransigencia de los enemigos y la funesta benevolencia de los amigos[...]. Atreverse a hablar de pintura. Atreverse a pintar. Ahí están, al fin, de acuerdo todos los que pintan y también los que hacen como que no pintan: J. Navarro Baldeweg o Eva Lootz, cuando habla de la “acción-rodeo”. Andar dándole vueltas a la pintura, incluso para no pintar, para que pinten otros. La insólita congruencia entre pinturas y piezas en la obra de J. Navarro Baldeweg o la resolución con que uno de estos pintores puede echarle el guante a una pieza de Schlosser para hacerla cantar, me llevan a sospechar que la omnipresencia de la pintura en el escenario moderno no obedece a un empeño caprichoso o voluntarista, sino a la premeditación más despiadada y desengañada. Se pinta por consunción, virtual o actual, de sus prolegómenos, por un derrape irresistible hacia la pintura, que arrastra, con él, y para ella, la memoria de su aprendizaje”.



316. Ferràn García Sevilla, *Oh God I*, 1985.

La batalla en favor de la pintura se presentaba así como una exigencia de la “década multicolor”, una década en la que, finalmente, se podría ejercer la “fatal avidez del ojo, su glotonería, sin culpa y hasta con arrojo, arrojo aprendido con astucia y elegancia, desvergonzadamente, de ese escapar abrasando del diván del psicoanalista, del efecto hipnótico de un “plotter”, de Hockney y de Mitchell, de Duchamp y de Pleynet”.

Tal euforia, más que renacimiento pictoricista, si bien partía de ciertos modelos autóctonos, como los de José Guerrero y Luis Gordillo en el caso de los artistas de *Madrid D.F.*, y de Antoni Tàpies en el de los Barcelona, tenía, no obstante, su mirada puesta en los modelos de la pintura abstracta norteamericana, cuyos principales artistas eran citados frecuentemente en los textos programáticos. De hecho, la muestra resultó un ecléctico conglomerado de tendencias en el que cabían desde las influencias lejanas de algunas de las fuentes más puras y culinarias de la historia de la pintura, como las de Bonnard, Matisse, Cézanne y Picasso, hasta las del movimiento francés Supports-Surfaces, pasando por las interpretaciones *sui generis* del expresionismo norteamericano o por los magisterios más o menos velados del pop inglés.

Todavía debía pasar algún tiempo, poco ciertamente, para que los modelos de la transvanguardia italiana y de la pintura salvaje alemana causaran estragos en los artistas españoles que se inscribirían en la “cultura de la posmodernidad”. Mientras tanto, Frank Stella, Barnett Newman y Marc Rothko eran invocados como reclamos de una pintura esencial, en la que se aunaban contenidos y continentes en aras de una abstracción radical, reduccionista y a la postre simbó-

lica: “Nada de vapores de trementina, como decía Duchamp –afirmaba Á. González en su conclusión. Nada de fosfenos. Agua (“libre de gérmenes y de malos olores”) y ocultismo de precisión. A falta de ideología, una tecnología exhaustiva y que sabe cómo hacer resonar de nuevo pistas plásticas conformadas bajo la influencia de anteriores circunstancias” (A. González, “Así se pinta la historia en Madrid”, en *cat. exp.*).

Al igual que ocurrió con *1980, Madrid D.F.* generó un cierto debate crítico. Francisco Calvo Serraller dedicó a los federales un largo artículo en las páginas de *El País* en el que, tras reconocer un sentimiento de estremecimiento ante la muestra y compararla a un film, un film pictórico confederal, “la segunda parte del film de 1980”, situó y centró contextualmente su argumento pictórico referenciándolo a la “nueva pintura” de la segunda mitad de los setenta y situándolo al amparo de la actitud de “libertad de espíritu” que, según Pleynet, había permitido a los pintores construir su obra “no en la prolongación de sus antecesores inmediatos”, sino en el “aprecio y comprensión de las obras más diversas (y a veces incluso opuestas), sin preocuparse demasiado por la cronología” (F. Calvo Serraller, “¡Qué vienen los federales!”, *El País*, 25 octubre 1980).

Tras reconocer la presencia de una cierta voluntad de estilo de vida, de pintura de ciudad, más de orden colectivo que de orden individual, F. Calvo Serraller consideraba que lo que acababa conformando la exposición era la presencia de un marcado eclecticismo que permitía la convivencia no traumática de opciones figurativas y abstractas, con algún residuo “cripto-conceptual”. Entre los representantes de las opciones figurativas, el crítico madrileño destacó la presencia de C. Alcolea, con un par de lienzos de grandes dimensiones, *Los borrachos* y *Las gafas*, lamentando en este sentido la poco afortunada selección de las obras de G. Pérez Villalta. De las corrientes abstractas, F. Calvo Serraller elogió la, al menos aparente, unidad estilístico-conceptual de sus representantes: M. A. Campano, A. Albacete, S. Serrano, con la aportación un tanto aislada de J. Navarro Baldeweg (una impresionante pared de Kuroi), con constantes guiños a la pintura abstracta americana de los años setenta.

Al margen de valoraciones de orden estilístico, el crítico de *El País* no anduvo desencaminado en sus reflexiones de carácter histórico-sociológico como la de relacionar el proyecto de *Madrid D.F.*, un “parti-pris” de unos críticos madrileños, con similares propuestas de

críticos norteamericanos y europeos, como las de Barbara Rose y Marcelin Pleyne, y la de señalar el creciente protagonismo del crítico en el diseño, confección y génesis de las exposiciones. F. Calvo Serraller indicó al respecto cómo el crítico, dada la calidad de los pintores seleccionados, de hecho no arriesgaba nada, para acabar finalmente sirviéndose de la propia pintura y no sirviéndola, como quizás sería de esperar.

Por su parte, Santos Amestoy en *Pueblo* constató cómo desde hacía muchos años no se producía una tan bien organizada sacudida a la somnolencia artística española ni una propuesta visual tan sugestiva: “A los visitantes de esta exposición -escribía Santos Amestoy- y más aún si son lectores del catálogo, me atrevería a sugerir que tomen [una y otra] como lo que son: manifiesto y proclama. Y para los que sientan la tentación de juzgar antes de haber tratado de entender, diré que desechen, al menos, el prejuicio más socorrido: no se trata -en su mayoría- de un grupo de pintores que repiten cierta pintura americana de hace unos años; ni va la cosa de frivolidad, sino de ensañamiento: el ensañamiento de la pintura” (Santos Amestoy, *Pueblo*, 25 octubre 1980).



317. Miquel Barceló, Sopa de Europa, 1985.

Cota Cero (+0,00). Sobre el nivel del mar

1985 (enero-febrero).

Sala de Exposiciones del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante.

Organización: Kevin Power.

Artistas: José María Baez, Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Luis Claramunt, Gerardo Delgado, Díaz Padilla, Dis Berlin, Ferràn García Sevilla, María Gómez, Curro González, Juan Lacomba, Diego Lara, Carlos León, Molinero Ayala, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, José María Sicilia, Juan Suárez, Juan Uslé, Xesus Vázquez, Rafael Zapatero.

Itinerancia: Pabellón Villanueva, Madrid, marzo-abril.

Partiendo de la voluntad de llevar a cabo una contribución adicional al proceso de selección crítica que se inició con exposiciones como 1980, Madrid D.F., *Otras figuraciones*, *Veintiséis pintores* y *Trece críticos* y *En el Centro*, Kevin Power se propuso perfilar una “lista de nombres cuya comparación con patrones internacionales no sólo sea posible sino necesaria”. Para valorar en su justa medida este propósito hay que tener en cuenta que en aquellos momentos se consideraba conveniente y necesario el hecho de introducir a los pintores españoles en Europa y, en definitiva, de internacionalizarlos con la misma eficacia que se había hecho con alemanes e italianos: “Es una cuestión abierta -escribía K. Power- pero fascinante, el averiguar cuántos de estos pintores podrían estar a la altura de los logros y del potencial creativo de Baselitz, Kiefer, Morley, Twombly o Guston. En mi opinión, y con toda franqueza la respuesta ha de ser que muy pocos [...]”. La confrontación resultaría igualmente interesante, aunque más difícil resolverla, si la lista se convirtiera en Salomé, Fetting, Middendorf, Clemente, Chia, Cucchi, Schnabel, Salle y Sultan[...].

En su discurso argumental, K. Power puso especial énfasis en presentar a los seleccionados desvinculados y apartados de la tradición pictórica española más inmediata, en especial, la derivada del informalismo: “Las figuras como, por ejemplo, de Canogar, Fajardo o Lucio Muñoz no representan las cuestiones en juego de la pintura concebida actualmente. Eso puede parecer cruel en exceso, pero desgraciadamente nadie lo pone en duda. Si queremos hablar de cambio, entonces Stella y Guston son ejem-

plos evidentes de lo que significa alterar las directrices de la propia obra de modo radical [...] “ (K. Power, “Corriendo tras las olas a la orillas del mar, llamándolas por su nombre”, *cat. exp.*, pp. 8-9).

Cota Cero resultó, en este sentido, la culminación de un proceso apologetico del fenómeno pictoricista que se había ido gestando desde principios de los ochenta. Los artistas seleccionados por K. Power, aunque no todos de la misma generación ni con el mismo bagaje creativo, practicaban una pintura que, a diferencia de la vista en 1980 y *Madrid D.F.*, encajaba con los modelos del neoexpresionismo y en especial con ciertos modelos de comportamiento tenidos como posmodernos: vitalismo, presentación del yo en términos wagnerianos, actitudes románticas (“los prototipos del héroe romántico actual podrían ser muy bien Guston, Morley, Schnabel y Kiefer”), subjetividad (“muchos de estos pintores se parecen, en el mejor de los casos, a Shelley, engolfado en su interés por el “flujo del pensamiento”), y cultivo matizado del lenguaje neoexpresionista que en ocasiones no excluía ciertos aspectos violentos y emocionales, semejantes a los de un Cucchi o Clemente y, en el caso español, a los de García Sevilla.

En el texto del catálogo, K. Power abrumó con constantes citas a modelos internacionales en detrimento de las tradiciones autóctonas que quedaban por completo borradas y anuladas. Y en esta citación continua tanto contaba el expresionismo abstracto norteamericano, del que según K. Power derivarían J. M. Broto, G. Delgado, las primeras obras de M. A. Campano y J. Suárez, como ciertas experiencias vanguardistas de principios de siglo, fuesen la de Cézanne, Matisse o Kirchner, así como los modelos europeos coetáneos (Clemente, Chia, Cucchi, Kiefer).

Más allá de las diferentes opciones personales en los 23 pintores seleccionados, K. Power quiso observar una unidad de maneras y de tics, todavía inmersos en la fase cálida de la posmodernidad: el arte como *genius loci*, la fuerza del sentimiento, la energía, la libertad y el desafío del intelectualismo, características por las que finalmente el arte español, y no únicamente la figura de M. Barceló, podría ser reconocido como tal fuera de las otrora cerradas fronteras y alejado de la heredada endogamia.

Con la presentación de *Cota Cero* en Madrid se generó un polémico debate que enfrentó a los artistas de los ochenta con los de los sesenta, los cuales, capitaneados por Rafael Canogar, lanzaron duros ataques a K. Power por sus desconsideraciones hacia sus aportaciones y en general, por su falta de rigor histórico y su deseo de *tabula rasa* con la realidad histórica.

Al Ras. Figures d'intempèrie

1991 (20 noviembre 1991-5 enero 1992).
Centre Cultural de la Fundació La Caixa, Barcelona.

Organización: Miquel Molins y Rosa Queralt.

Artistas: Nuria Canal, Victoria Civera, José María Guijarro, Juan Francisco Isidro, Emilio Martínez, Pello Mitxelena, Pedro Mora, Alberto Oyarzábal, Susana Rodríguez & Leonardo Gómez Haro, Lorenzo Valverde, Mayte Vieta.

Itinerancia: Sala de Exposiciones de la Fundación La Caixa, Madrid, 17 enero-15 marzo 1992.

La muerte de los ideales románticos y vanguardistas en una generación de artistas que había crecido con el susurro de constantes llantos a una historia moribunda trastocó no sólo el concepto de obra de arte sino también el de interpretación. El título de la exposición que cobijó la Fundación La Caixa, primero en su sede de Barcelona y posteriormente en la de Madrid, hacía así justicia a esa condición de desamparados de cualquier ideal que habían arrastrado consigo los creadores que comenzaron a trabajar en la última etapa de la posmodernidad.

Cuando los comisarios de *Al Ras*, Miquel Molins y Rosa Queralt buscaron un concepto aglutinante para los doce artistas seleccionados decidieron que sería el de “desafiliación”. Éste, junto a la peculiar manera de entender la producción, sería el sello identificador del arte de los noventa y, más concretamente, el arte de los noventa en España. La crisis de la modernidad, sin embargo, no era un hallazgo de los artistas de *Al Ras*. La generación anterior había intentado superarla a través de una metodología plásticamente comunicacional. Esto es, a través de hábitos publicitaria y mediáticamente correctos. Pero la crisis sobrevivió, incluso por encima de planteamientos postexpresionistas y de acercamientos metalingüísticos puros. Para los organizadores de la muestra, de las batallas libradas durante las tres últimas décadas, el arte de los noventa, tras dejar muchas cosas en el camino, entre éstas el *art as idea as idea* de J. Kosuth, había heredado todo lo que de experimentación fáctica y receptiva existía en el minimal o en el povera.

Según opinaba Ignasi de Solà-Morales, en el texto del catálogo, “se hace verdadera, en la situación reciente, la vieja noción kantiana de que el objetivo de

lo estético es la producción de objetos cuya finalidad se agota en el acontecimiento de la producción convirtiéndolos en finalidades sin fin.” (I. de Solà Morales, “De la autonomía a lo intempestivo”, *cat. exp.*, p. 32). Este desinterés por una excesiva carga reflexiva *a priori* del acto creativo o, si se quiere, la inevitable complejidad vinculante de todo acto creativo, por inconsciente que fuera, desencadenaba una opción más hermenéutica, es decir, se cargaba la balanza en el brazo de la experiencia de la recepción y de las relaciones existentes entre las diferentes interpretaciones de la obra de arte, lo cual las conectaba con pasados momentos minimalistas.

Las obras de arte que se presentaron en *Al Ras*, aunque siempre dentro de un híbrido de tendencias minimalistas, profecías de la índole de las de Fukuyama y de un complejo de muerte de la modernidad y de la vanguardia, fueron trabajos efímeros, quizá no tanto por los materiales empleados como por la actitud que concebía sus formas: “Las obras de *Al Ras* tienen en común lo que tienen de acontecimiento, de aleatorio y, por eso mismo, de efímero” (M. Molins y R. Queralt, “*Al Ras. Figures d’intempèrie*”, *cat. exp.*, p. 60). Abundando en este sentido, I. de Solà-Morales calificó el trabajo de los artistas como un trabajo a-tópico en un sentido platónico literal, carente de lugar, con un intrínseco concepto de atemporalidad (I. Solà Morales, *cat. exp.* p. 38).



318. Mayte Vieta,
Espai íntim 1
(*Espacio íntimo 1*),
1990. Obra
expuesta en *Al
Ras. Figures
d’intempèrie*.

Anys 90. Distància Zero

1994 (22 junio-31 agosto).

Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona.

Organización: José Luis Brea.

Artistas: Ignasi Aballí, Pep Agut, Ana Laura Aláez, Chema Alvargonzález, Benedicta Delgado, Nuria Canal, Daniel Canogar, Jordi Colomer, Octavi Comerón, Compañía Magnética, Luis Contreras, Salomé Cuesta, Ricardo Echevarría, Galería Virtual, José Gallego, Dora García, Chema Gil, Susy Gómez, Carles Guerra, Itziar Jarabo, Laboratorio de Luz, Pau Lagunas, Kepa Landa, José Maldonado, Begoña Montalbán, Javier Montero, Pedro Mora, Begoña Muñoz, Ana Navarrete, Mar Núñez, Itziar Okariz, Lucía Onzain, Mabel Palacín /Marc Viaplana, Jesús Palomino, Asier Pérez González, Txuspo Poyo, Susana Rabanal, Jorge Ribalta, Juan Carlos Robles, Xavier Rovira/ Ramon Parramón, Aurelio Ruiz, La Societé Anonyme, Montserrat Soto, Juan Urrios, Eulàlia Valldosera.

Isabelle Graw, en el texto del catálogo de la exposición, perfilaba un nexo entre las obras expuestas en el Centre d’Art Santa Mònica y cierta crisis del arte, de la democracia, de lo natural, del estado del bienestar, de la política y de la identidad (I. Graw, “La crisi. Una creació amb efectes reals”, *cat. exp.*, pp. 31-37). Esta idea podría concretarse en una contaminación crítica (por lo que de crisis le toca) de la más particular forma de analizar lo existencial. Si el arte se interesa por el espacio existencial y social y lo existencial y lo social están en crisis, el producto es un arte de crisis (si se puede hablar en esos términos), lo cual se traduce de varias formas. Una de ellas, la más explícitamente formal, la disposición laberíntica, que era la adoptada en *Anys 90. Distància Zero*.

Uno de los elementos comunes de los cuarenta y cinco artistas convocados fue sin duda, tal como manifestaba el propio título de la muestra (distancia cero) el acercamiento y la casi inexistente distancia entre creación y realidad. El contexto y el individuo compartían una vecindad de la cual surgía no una actitud plástica salvaje, más propia de los románticos ochenta, sino una emoción contenida y el abandono de lo emotivo. El otro tema de reflexión que latía en la muestra era la también limitada, por no decir inexistente, distancia que separa la exhibición de la creación y, por tan-

to, el espectador de las trayectorias de los artistas, lo cual no hace si no dificultar el análisis de la obra de arte.

La sensación de caos que el visitante podía constatar en la exposición fue objeto por parte de la crítica de diversas interpretaciones. Hubo quien comparó la exposición, por su carácter inconexo y acumulativo, con una feria. La mayor parte de la crítica sin embargo, destapó la caja de Pandora al justificar el caos con una oportunista comparación con el *Aperto* de la Bienal de Venecia. Voces críticas, como la de Jaume Barrera, se apresuraron a considerarla una manera de justificar la debilidad apoyándose una vez más en lo importado del exterior. En un artículo publicado en la revista *Lápiz*, J. Barrera criticó duramente el “buscar parecido con el *Aperto* de la Bienal de Venecia, sin tener para nada en cuenta que el *Aperto* es un anexo que se establece como contrapunto a un certamen principal que es la propia Bienal, cosa que aquí no ocurre” (J. Barrera, “Años 90. Distancia Zero. Vivir en lo que no

tiene nombre”, *Lápiz*, verano 1994, nº 105, p. 64). En cuanto a las obras mostradas, las opiniones estuvieron enfrentadas, prevaleciendo aquellas que evidenciaban la escasa calidad de gran parte de ellas (que no de sus autores ni del resto de sus obras). En palabras de Victoria Combalía: “Un visitante no avezado en el más joven panorama artístico español creará después de haber visto *Distància Zero* que todos los jóvenes españoles están empeñados en hacer obras con proyectores de luz, en jugar con transparencias y sombras; otros creerán que el impacto de Bruce Nauman ha sido excesivo” (V. Combalía, “Casi transparente”, *El País* 9 julio 1994). Juan Bufill, por su parte, habló de “ocurrencias conceptuales” al referirse a las obras expuestas, y también de una sensación de “ya visto” que provocaba la sospecha de un revival, no admitido públicamente, de algunas obras realizadas durante los setenta y ochenta (J. Bufill, “Parte del arte actual”, *La Vanguardia*, 8 julio 1994).

Cronología

1979: ••1980, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre (J. M. Bonet, Á. González, F. Rivas); *New Images from Spain*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Hastings Gallery / Spanish Institute, Nueva York, 19 marzo-3 mayo (M. Rowell); *Contraparada. Arte en Murcia*, Murcia, 9-30 abril (J. Gómez Soubrier); •• *Madrid D.F.*, Museo Municipal, octubre-noviembre, Madrid (N. Abril y J. M. Bonet). **1981:** *Atlántica*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, abril (J. Seoane); *I Salón de los 16*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, junio (M. Logroño); *Otras figuraciones*, Sala de Exposiciones de La Caixa, Madrid, 10 diciembre 1981-30 enero 1982 (J. M. Bonet, Á. González). **1982:** *Arco-82*. I Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Palacio de Exposiciones de IFEMA, Madrid, 18-25 febrero; *Veintiséis pintores. Trece críticos. Panorama de la joven pintura española*, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Barcelona, Valencia, Alicante, Sevilla, Cáceres, Santander, 1982-1983. **1983:** *Atlántica. Novas ten-*

dencias da arte galega, Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, enero-febrero (A. Castro); *Bienal de Arte de Pontevedra*, Palacio y Museo de la Diputación, Pontevedra, 1 agosto-15 setiembre. **1984:** *En el Centro*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, febrero (J. M. Bonet, A. García, J. Rubio y M. Bartolomé); *En tres dimensiones*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, febrero-marzo (M. Corral); *Bèstia!*, Palau Marc, Barcelona, marzo-abril (D. Giralt-Miracle); *Art espagnol actuel*, Palais des Arts, Toulouse, 14 abril-27 mayo (C. Giménez y R. Tió Bellido); *Spanisches Kaleidoskop-Junge Kunst der 80er Jahre*, Museum am Ostwall, mayo-junio, Dortmund, Basilea y Bonn. (F. Calvo Serraller); *Imágenes de los Ochenta desde Galicia*, Museo del Pobo Galego, Santiago de Compostela, julio-agosto (A. Castro); *Barcelona, noviembre 84*, Galería Dau al Set, Barcelona, noviembre. **1985:** •• *Cota Cero. Sobre el nivel del mar*, Sala de Exposiciones del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, enero-febrero / Pabellón Villanueva, Madrid, marzo-abril (K.

Power); *Cinco Artistas Españoles. 5 Spanish Artists*, Artists' Space, Nueva York, 13 abril-21 mayo (D. Sultan). **1986:** *Barcelona- París-Nueva York*, Palau Robert, Barcelona, diciembre 1985-enero 1986 (V. Combalía, D. Giralt-Miracle, A. Mercader y R. Tous); *1981-1986. Pintores y Escultores Españoles*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 9 marzo-11 mayo (M. Corral). **1987:** *Frontera Sur. Una selección de artistas canarios*, Palacio de Almudí, Murcia (A. Zaya y C. Díaz-Bertrana); *Extra!*, Palau Robert, Barcelona, abril-mayo (V. Altaíó, D. Giralt-Miracle, G. Picazo); *Cinq siècles d'art espagnol*, Musée d'arte moderne de la Ville de Paris, 9 octubre-10 enero 1988 (C. Giménez); *L'art espanyol en la col·lecció de la Fundació Caixa de Pensions*, Centre Cultural de la Fundación la Caixa, Barcelona, julio (M. Corral). **1988:** *Modos de Ver. Pintura y Escultura del último decenio en Valencia*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, marzo-abril; Sevilla, Pabellón Mudéjar, marzo-junio; IVAM, Valencia, diciembre 1988-enero 1989 (J. V. Aliaga y J. M. Cortés); *Le défi catalan*, Castillo de Biron, Périgord (ju-

nio-julio); *Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain*, The Chicago Public Library Cultural Center, Illinois, 16 abril-18 junio (G. G. Knight). **1989:** *París, por supuesto...*, Casa de España. Centre Culturel Espagnol, París, 25 enero-25 marzo (R. Tió Bellido); *Before and After the Enthusiasm*, Contemporary Art Foundation, Amsterdam, 24-28 mayo (J. L. Brea); *Finisecular*, Centre Cultural, Mislata (Valencia), 25 agosto-30 septiembre (J. A. Blasco y J. V. Villaescusa). **1990:** *Imágenes Líricas. New Spanish Visions*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York 12 mayo-1 julio (L. Barnes y C. Glenn). **1991:** *El sueño imperativo. The Imperative Dream*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 22 enero-3 marzo (M. Villaespesa); *Por la pintura*, Sala de Exposiciones. Diputación de Huesca, Huesca, 1-28 febrero (J. M. Bonet); *Los Paisajes del Texto*, Caja de Ahorros de Asturias, Asturias, octubre-diciembre (P. Cao); •• *Al Ras. Figures d'intempèrie*, Centre Cultural de la Fundació La Caixa, Barcelona, 20 noviembre 1991-5 enero 1992; Madrid, 17 enero-15 marzo 1992 (M. Molins y R. Queralt). **1992:** *The Human Condition*, Galerie Van Rijssbergen, Rotterdam, marzo-abril (L. F. Pérez); *Historia Natural. El Doble Hermético*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 14 abril-14 junio (M. Clot); *Los últimos días*, Salas del Arenal, Sevilla, 19 abril-12 mayo (J. L. Brea); *Pasajes. Actualidad del Arte Español*, Pabellón de España. Exposición Universal de Sevilla, Sevilla, 20 abril-12 octubre (T. Blanch, J. L. Brea, M. Corral); *Artistas en Madrid. Años 80*, Sala de Plaza de España, Madrid, noviembre-enero 1993 (M. Fernández-Cid). **1993:** *La casa calenta i seca. Exposició itinerant dels tallers d'arts plàstiques de la Quinzena d'Art de Montesquiu*, 1992, Centre Cultural de la Fundació la Caixa, Vic, 18 junio-18 julio. (F. Guntín); *Impuros. Última generación*, Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II, Madrid, julio-agosto (R. Doctor Roncero); *Iluminaciones profanas, La tarea del arte*, Sala de exposiciones de Arteleku, San Se-

bastián, 16 septiembre-30 septiembre (J. L. Brea). **1994:** *Escenarios diferentes*, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 24 febrero-16 marzo (O. Franco); Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife, 25 marzo-17 abril; •• *Anys 90. Distància Zero*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 22 junio-31 agosto (J. L. Brea); *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 4 octubre-27 noviembre (J. M. Bonet) / Drassanes, Barcelona, 4 julio-28 agosto 1995. **1995:** *Herejías*, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 6 junio-23 julio (J. L. Marzo); *"A la pintura". Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Palau de la Virreina, Barcelona, 27 septiembre-12 noviembre (J. M. Bonet y D. Rodríguez). *Proposta de escultura valenciana*, Valencia, IVAM. Centre del Carme, 21 septiembre-10 diciembre (T. Blanch). **1996:** *Arte para fin de siglo*, Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet (Barcelona), 29 octubre-15 enero 1997 (V. Combalá).

Bibliografía

LLORENS, Tomás, "1980. El espejo de Petronio", *Batik*, noviembre 1979, n° 52, pp. 6-9.
 CALVO SERRALLER, Francisco, "Jóvenes españoles en Nueva York. Panorama sobre el puente", *Arteguía*, abril 1980, n° 54, pp. 8-12.
 – "Vanguardismo, ¿enfermedad infantil de la modernidad?", *Arquitectura*, 1980, n° 227, pp. 42-47.
 COMBALÁ, Victoria (ed.), *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, Blume, 1980.
 CALVO SERRALLER, Francisco, "Spanish Art Today", *Flash Art*, mayo 1982, n° 107, pp. 43-45.
 CIRICI, Alexandre, "Una ofensiva colonialista de Madrid", *Serra d'Or*, 1982, n°s 274-275, pp. 509-511.
 BONET, Juan Manuel, "Où en est la nouvelle peinture espagnole?", *Cimaise*, 1983, n° 167, pp. 99-110.
 – "Contra la pintura de los sesenta"

Comercial de la pintura, febrero de 1983, n° 1, pp. 3-10.

MOURE, Gloria, "New Spanish Painting", *Flash Art*, marzo 1983, n° 111, pp. 48-51.

BLANCH, Teresa, "Sobre unos recentramientos en la escultura catalana de los ochenta", *Figura*, verano 1984, n° 2, pp. 26-29.

ALIAGA, Juan Vicente, "De la figura. Algunas notas sobre pintura española reciente", *Figura*, invierno 1985, n° 4, pp. 30-33.

BREA, José Luis, "Visiones en Madrid, o Los Trabajos y los Días del 'Portador de un mensaje arcaico' y paradjico, o un no comporta múltiples posibilidades", *Figura*, primavera-verano 1985, n°5, pp. 55-58.

CAMERON, Dan, "Report from Spain", *Art in America*, febrero 1985, vol. 73, n° 2, pp. 25-35.

– "Spain is different", *Arts Magazine*, septiembre-octubre 1985, vol. 59, n° 9, pp. 14-17.

CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana / Ministerio de Cultura, 1985, vol. II.

CASTRO, Xose Anton, *Expresión atlántica. Arte Galega dos 80*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1985.

– "Galicia y la convulsa realidad atlántica", *Figura*, invierno 1985, n° 4, pp. 24-27.

COBO, Chema, "Tirar el corazón sobre los cuernos", *Figura*, invierno 1985, n° 4, pp. 49-50.

GUASCH, Ana María, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*, Madrid, Akal. Arte y Estética, 1985.

POWER, Kevin, "Releyendo a Bonito Oliva. Algunos pensamientos que algunos aparentemente no comparten", *Figura*, invierno 1985, n° 4, pp. 58-66.

– *Conversaciones con...*, Alicante, Diputación Provincial, 1985.

RUBIO NAVARRO, Javier, "Spanish Art Today" *Flash Art*, marzo 1985, n° 121, pp. 62-69.

SUBIRATS, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ed. Libertarias, 1985.

- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, "Los hombres de la situación y la utilización de la cultura", *Buades*, 1986, n° 7, pp. 4-7.
- GUASCH, Ana María (ed.), "La crítica y el arte de los ochenta", *Tekné. Revista de Arte*. Universidad Complutense de Madrid-Ed. Encuentro, 1986, n° 2, pp. 141-173.
- (ed.), "Los artistas y el arte de los 80", *Tekné. Revista de Arte*. Universidad Complutense de Madrid-Ed. Encuentro, 1986, n° 2, pp. 175-180.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetivo al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos. Arte y Estética, Madrid, 1986.
- *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza Forma, 1986.
- AA.VV., *L'imagination nouvelle. Les années 70-80*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- AA.VV., *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987.
- FERNÁNDEZ, Horacio, "Mirar atrás convierte en estatua de sal", *Buades*, junio-julio 1987, n°s 10-11, pp. 13-22.
- GAMBRELL, Jamey, "Five from Spain", *Art in America*, septiembre 1987, vol. 75, n° 9, pp. 160-170.
- KUHL, Christopher, "The Spanish Influence", *Horizon*, diciembre 1987, n° 30, pp. 48-51.
- SOLOMON, Barbara Probst, "Out of the Shadows: Art in Post-Franco Spain", *Art News*, octubre 1987, vol. 86, n° 8, pp. 121-124.
- TULLY, Judd, "Post-Franco Cultural Offensive puts Spanish Art on the Map", *New Art Examiner*, enero 1987, n° 5, pp. 24-27.
- AA.VV., "Spanien im Aufbruch", *Kunstforum International*, abril-mayo 1988, n° 94.
- GROUT, Catherine, "Spain's New Generation", *Flash Art*, enero-febrero 1988, n° 138, pp. 80-81.
- POWER, Kevin, "Painting your Way into Europe", *Flash Art*, enero-febrero 1988, n° 138, pp. 74-79.
- BREA, José Luis, *Before and After the Enthusiasm. Spanish Art 1972-1992*, Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1989.
- AA.VV., "Espagne: deux générations", *Artstudio*, otoño 1989, n° 14.
- AA.VV., "Nueve para los noventa", *Lápiz*, febrero 1990, n° 65, pp. 47-65.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1990.
- COMBALÍA, Victoria, "El arte español de los noventa", *Revista de Occidente*, julio-agosto 1991, n°s. 122-123, pp. 187-196.
- HERNANDO CARRASCO, Javier, "La revolución escultórica de los ochenta en España" *Goya*, julio-octubre 1991, n°s 223-224, pp. 79-88.
- BOZAL, Valeriano, *Pintura y Escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, *Summa Artis. Historia General del Arte*, XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992 (ed. actualizada, 1995).
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, 1992.
- COMBALÍA, Victoria, "1992: La nouvelle generation espagnole", *Art Press*, febrero 1992, n° 166, pp. 22-29.
- AA.VV., *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea, 1950-1990*, en la *Colección Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria, 1993.
- BREA, José Luis (ed.), *Los 90: Cambio de marcha en el arte español*, (Jornadas de debate), Madrid, Galería Juana Mordó, 1993.
- (ed.), *Iluminaciones profanas. La tarea del arte*, San Sebastián, Arteleku, 1993.
- GUISASOLA, Félix, "Aproximación al arte de los ochenta en España", *Zehar*, enero-febrero 1993, n° 20, pp. 14-16.
- MARZO, Jorge Luis, "La vanguardia del poder, el poder de la vanguardia", *De Calor*, diciembre 1993, n° 1, pp. 28-36.
- SUBIRATS, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de Hoy, 1993.
- AA. VV., *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- AA. VV., "Cien x 100. Arte Español. La palabra ocupa el lugar de la obra. El mundo de cien artistas españoles en sus diálogos privados", *Lápiz*, enero-febrero-marzo 1994, n°s 99-100-101.
- AA. VV., *Los ochenta, algo más que una década*, Actas VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1995.
- BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, "Materiales para la escultura española contemporánea", *Lápiz*, julio 1995, n° 114, pp. 34-43.
- MARZO, Jorge Luis, "El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80", *Toma de Partido. Desplazamientos, Libres de la Quinzena*, Diputación de Barcelona, 1995, n° 6, pp. 126-161.
- PÉREZ, David, "Poéticas de la supervivencia (I). La razón de la pintura fugitiva", *Lápiz*, enero 1995, n° 108, pp. 58-63.
- "Poéticas de la supervivencia (II). El cuerpo fatigado de la escultura", *Lápiz*, abril 1995, n° 111, pp. 68-75.
- BREA, José Luis, *Un ruido secreto. EL arte en la era póstuma de la cultura*, Madrid, Mestizo, 1996.

38 En los límites de la fotografía y la pintura: las *photographie-tableaux*

En los inicios de los años ochenta se puso de manifiesto la existencia de una zona de fricción y de mestizaje entre parcelas creativas anteriormente distanciadas a pesar de la influencia mutua de fines y procedimientos que otrora habían manifestado: la de la fotografía y la de la pintura. La exposición presentada en el ARC/ Musée d'art moderne de la Villa de París en 1981 bajo el título de *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* fue uno de los primeros intentos en replantear las relaciones entre pintura y fotografía a través de creadores, fuesen fotógrafos o pintores, que utilizaban la fotografía como medio aunque consideraban sus resultados dentro del campo de las artes plásticas.

Como se ha dicho, esta voluntad no era nueva en el campo del arte contemporáneo y con anterioridad a dicha experiencia había dado muchos y variados frutos. La utilización de la fotografía por parte de artistas no fotógrafos empezó a ser habitual en las acciones de tipo conceptual cuestionadoras de la supremacía del cuadro como modelo de autonomía de la obra visual. A principios de los años setenta, creadores como el alemán Gerhard Richter empezaron a descubrir la potencialidad pictórica de la imagen fotográfica por sí misma: "Una foto es un pequeño cuadro –comentó G. Richter. La foto no es un medio útil a la pintura. Es la pintura la que es un medio útil a una fotografía fabricada con los procedimientos de la pintura".

Organizada por Michel Nuridsany, la exposición del ARC surgió a raíz del debate en torno a la exposición de Jan Dibbets (¿pintor o fotógrafo?) celebrada unos meses antes en el propio ARC y se enmarcó en el ambiente de diálogo creativo sin fronteras entre fotógrafos y pintores que se desarrollaba en aquellos momentos. *Ils se*

disent... confrontó por primera vez los trabajos llevados a cabo por fotógrafos profesionales que utilizaban circuitos artísticos especializados (galerías y revistas de fotografías) y los realizados por artistas plásticos que utilizaban voluntariamente la fotografía de una manera naïf (para desmarcarse del profesionalismo inherente en las bellas imágenes de los fotoclubs), o por el contrario, de manera sofisticada, poética y, también, analítica y fría.

Ils se disent... fue sin duda el detonante de un proceso lento pero sin fisuras que permitió la irrupción en los circuitos artísticos de un nuevo tipo de obras –*photographie-tableaux*–, así como una nueva clase de creadores que adoptaron la fotografía en tanto lenguaje clarificador de sus mensajes, utilizándola sin prejuicios, con la misma libertad que podían usar el pincel, el óleo o la madera, como medio de investigación artística: "Lo que diferencia a estos artistas de cualquier fotógrafo (aunque sean excelentes fotógrafos)



319. Clegg & Guttman, *An Untitled Group Portrait of Executives* (Retrato de grupo de ejecutivos sin título), 1982. Obra exhibida en *To be and not no be*.

es el proyecto artístico, más aún, el proyecto ideológico, conceptual, que les ha llevado a definirse como fotógrafos” (R. Olivares, “Miedo a la oscuridad”, *Lápiz*, febrero 1992, nº 84, pp. 38-41).

La fotografía se convirtió en medio ideal para ilustrar la aceptación de la figuración en un momento histórico caracterizado por la acumulación de información, datos, imágenes, ideas y objetos, así como por la vuelta a los géneros tradicionales (retrato, paisaje, naturaleza muerta) en el arte. Exposiciones como *This is not a Photograph* (Sarasota, 1987), *Une autre objectivité- Another Objectivity*, (París, 1989) *Photo-Kunst. Du XX au*

XIX siècle, aller-et-retour (Stuttgart, 1989) y *To be and not to be* (Barcelona, 1990) fueron jalones del creciente protagonismo de la nueva fotografía, una fotografía aliada y no enemiga de la pintura como era habitual en el arte conceptual, una fotografía que actuaba como decodificador y a la vez simulador de la realidad, un instrumento que en manos del artista creaba “dobles”, un elemento ideológico, condensador de un fuerte valor de ficción y, a la vez, de realidad, de representación y de ocultación que alteraba los criterios de objetividad propios de la fotografía de carácter documental y descriptiva para contraponerlos a los del simulacro.

Las exposiciones

To be and not to be

1990, abril-junio.

Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Organización: Vicenç Altaió y Chantal Grande.

Artistas: Clegg and Guttman, Hannah Collins, Manel Esclusa, Patrick Faigenbaum, Roland Fischer, Günther Förg, Alfred Jaar, Louise Lawer, Perejaume, Humberto Rivas, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Sandy Skoglund, Starn Twins, Patrick Tosani, Boyd Webb.

To be and not to be se presentó en el marco de la Primavera Fotográfica barcelonesa de 1990, meses antes de que se cumpliera el 150 aniversario de la aparición de la fotografía. En su planteamiento, *To be and not to be* respondía a la nueva situación de la fotografía en los años ochenta, aquella en la que los artistas se desentendían de los problemas técnicos y acudían al meta-lenguaje como discurso sobre la historia del arte. La muestra jugaba, transgrediendo la disyuntiva propuesta por Shakespeare (ya no se trata de la duda metafísica de Hamlet, ¿ser o no ser?, más bien se afirma que se puede ser y no ser) y daba una visión de la realidad similar a una habitación de espejos. De este modo planteó la existencia de una realidad desdoblada (todo lo que tocaba la fotografía aparecía recubierto de un aura de doble significado) en la que el “no ser” correspondía a la realidad (entendida en un sentido convencional) y el “ser” a la ficción.

El nexo de los 17 artistas presentes en *To be and not to be*, artistas heterogéneos con planteamientos creativos diversos, se asentó en el difícil y sutil campo de las intencionalidades. Según Rosa Olivares el único o más destacado elemento aglutinador de estos artistas que a su vez les diferenciaba de los fotógrafos profesionales, era el proceso ideológico que les llevaba a definirse como fotógrafos, así como la elección de la fotografía como método de investigación artística y no su utili-

zación como tal. Ello explicaría el desconocimiento de la técnica fotográfica por parte de la mayoría de artistas presentes en la muestra, más cercanos a la historia del arte y a sus géneros que al conocimiento de los procedimientos fotográficos y a la propia historia de la fotografía: “Se trata de un grupo de artistas ideológicamente fuertes, bien provistos intelectualmente y con un proyecto concreto de trabajo, con una finalidad y objetivos bien definidos de antemano [...]. En ocasiones las fotografías no las han hecho ellos, sino que las han encargado a otros. En otras las han utilizado y son fotos de prensa. Muchos de ellos han trabajado en series, bien en torno a géneros de la historia del arte, o bien a conceptos o temas, pero siempre buscando alterar verdades históricamente cerradas, como el concepto de género, de representación, de formato”. (R. Olivares, “Una cuestión de método”, *Lápiz*, mayo 1990, nº 68, pp. 28-37).

En estos supuestos había que situar, entre otras, las obras de Clegg & Guttman que en sus retratos colectivos procedían a una recuperación, reconstruyendo como si de un doble se tratara, con el mismo espíritu y las mismas pautas formales y estéticas (iluminación, composición) características de la pintura holandesa de género del siglo XVII (bodegón, vanitas, retrato) para otorgarles un nuevo simbolismo de poder en el marco relacional de la sociedad capitalista. Este supe-



320. Roland Fischer, *Untitled (S/t.)* (Sin título), 1987. Obra exhibida en *To be or not to be*.

rar la experiencia inmediata estaba interpretado, sin embargo, de muy diversas maneras. Roland Fischer retaba no sólo a la realidad sino también a la ficción. En sus retratos de monjes y monjas dejaba en el plano de la ausencia cualquier circunstancia accidental y conseguía, a pesar de esa ausencia de elementos, un gran poder de sugestión. En el polo opuesto, Thomas Ruff, pese a utilizar parecidos primeros planos para sus retratos de gran formato de personajes anónimos de la vida cotidiana, conseguía sugerir un mundo de soledad, ausencia y vacío, el interés de no sugerir nada, un juego, en definitiva, de metalenguaje.

Por su parte, Louise Lawler, artista vinculada a la semiótica y a las manifestaciones conceptuales suscribía la afirmación de Zola: “No se puede declarar que se ha visto algo de veras hasta que se lo ha fotografiado”. Con sus fotografías, además de plantear un subdiscurso acerca del estado actual de las cosas en el arte y de su difusión, dejaba constancia de momentos tan irrepetibles como irreales por su carácter transitorio (proceso de montaje o limpieza de una sala de exposiciones) e incluso por su capacidad de pasar desapercibidos (detalles de los halógenos del MOCA).

En esta vía de desdoblamiento reflexivos de representación habitual de la realidad inhabitual y de representación inhabitual de la realidad habitual, Laurie Simmons se valía de la mezcla de figuras familiares para despertar la inquietud en el espectador y Cindy Sherman de la ficción de sus autorretratos de personajes de época para preguntarse sobre la realidad de sí misma. En su conjunto de autorretratos, Sherman reinterpretaba unas veces el tema de la seducción y otras el de la repulsión. Por su lado, Patrick Faigenbaum, con sus retratos en blanco y negro de grupos familiares dispuestos en bellos y decadentes salones hacía alusión a las familias que protagonizaron, pese a su decadencia, la grandeza del Renacimiento.

La reflexión presente en *To be and not to be* iba más allá de la creación de iconos sugerentes con la ayuda del “ser y no estar”; se adentraba en la captura de fragmentos minúsculos de realidad (tal era el caso de la obra presentada por Manel Esclusa) que mediante un “ojo en movimiento” eran convertidos en macrorrealidades simultáneas o, por el contrario, se daba la posibilidad de transformar una macrorrealidad en un imprevisto del propio vacío o del silencio. En este caso, el observador se hallaba ante formatos aparentemente vacíos o, lo que es lo mismo, ocupados por imágenes inabarcables.

La Imatge Fràgil

1994 (8 febrero-10 abril).

Sala Catalunya de la Fundació “La Caixa”, Barcelona.

Organización: Marta Gili.

Artistas: Daniel Canogar, Tomy Ceballos, Eduardo Cortils, Javier Díaz, Chema Madoz, Josep María Martín, Ana Teresa Ortega.

La Imatge Fràgil reunió el trabajo de siete artistas que utilizaban la fotografía como soporte de sus conceptualizaciones plásticas. La muestra pretendió superar las fronteras de la fotografía clásica a favor de una idea más amplia, aunque “frágil”, de la utilización de la misma.

Según palabras de Rosa Olivares, los trabajos exhibidos, planteaban posturas “que contienen una fuerte deuda con respecto a la pintura, a la escultura o a la instalación”. La necesidad de reconducir el soporte fotográfico llevó a artistas como Ana Teresa Ortega, Javier Díaz y Daniel Canogar a encaminar su obra hacia la tridimensionalidad y la instalación. A. T. Ortega planteó una crítica a los discursos del poder de la imagen y a la cultura de los mass-media, en línea con las posmodernas experiencias de Barbara Kruger y Cindy



321. Alfredo Jaar, *El día que me quieras*, 1990. Obra exhibida en *To be or not to be*.



322. Javier Díaz, *Señor estupor*, 1993. Detalle. Obra presente en *La imatge fràgil*.



323. Daniel Canogar, *Sensorium*, 1993. Detalle. Obra presente en *La imatge fràgil*.

Sherman. Javier Díaz en su instalación *Señor estupor*, se adentró en el mundo espacial de lo onírico y sensual.

En el catálogo de la exposición, su comisaria, Marta Gili, alertaba sobre las influencias del texto *Compañía*, de Samuel Beckett, en la composición de Javier Díaz, en la que se utilizaban siluetas y sombras proyectadas para la conformación de una especie de paisaje quimérico. Daniel Canogar, con la instalación *Sensorium*, postulaba por una representación fragmentada y distorsionada del cuerpo humano: el cuerpo como el rastro de una “entidad intangible” (R. Olivares, “La imagen frágil”, *Lápiz*, abril 1994, n° 102, p. 73).

Frente a estas tres posturas filoescultóricas, la visión de Tomy Ceballos se adentraba en la especulación lingüística desde la concepción fotográfica. En otro clima muy diferente se situaba el trabajo estrictamente fotográfico de Chema Madoz, concebido desde la especulación objetual y en línea con el surrealismo brossiano. Sus piezas se presentaban como una suerte de poemario visual que, como apuntaba M. Gili, ayudaba a ver el “otro lado del espejo”. (M. Gili, “Per una imatge fràgil”, *cat. exp.* p. 14). De la metáfora carrolliana de Chema Madoz se podían extraer verdades sobre el mundo tecnológico, lo mismo que se podía hacer en las manipulaciones objetuales en poliuretano posteriormente fotografiadas de Josep Maria Martín, que creaban un paisaje utópico, desnudo e imaginativo.



324. Chema Madoz, *Sense títol (Sin título)*, 1990. Obra presente en *La imatge fràgil*.

Cronología

1980: *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, ARC /Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 22 noviembre 1980-4 enero 1981 (M. Nuridsany). **1987:** *This is not a Photograph-Twenty Years of Large Scale Photography 1966-1986*, The J. and M. Ringling Museum of Art, Sarasota, 7 marzo-31 mayo (J. Jacob); *Photography and Art-Interactions since 1946*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4 junio-30 agosto (A. Grunberg y K. McCarty-Gauss). **1989:** *Vanishing Presence*, Walker Art Center, Minneapolis, 29 enero-16 abril (M. Friedman); *Une autre objectivité-Another Objectivity*, Centre national des arts plastiques, Musée national d'art moderne, París, 14 marzo-30 abril (J.-F. Chevrier y J. Lingwood). **1990:** •• *To be and not to be*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, abril-mayo (V. Altaíó y Ch. Grande). **1992:** *Photography in Contemporary German Art: 1960 to the present*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 9 febrero-31 mayo (G. Carrels); *Cameras indiscretas*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 12 marzo-12 abril (J. Lebrero-Stäls); *Einsamkeit. Un sentimiento alemán*, Monasterio de Veruela, Tarazona, 3 julio-23 agosto (R. Olivares). **1994:** •• *La Imatge Fràgil*, Sala Catalunya de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 8 febrero-10 abril (M. Gili).

Bibliografía

FOUCAULT, Michael, *The Order of Things*, Nueva York, Pantheon Books, 1970.
PIRENNE, M. H., *Optics, Painting and Photography*, Cambridge, University Press, 1970.
TEYSSÉDRE, Pierre, *La photographie: de la communication sociologique au détournement socio-critique*, Ginebra, Skira, 1976.
DENNETT, Terry y otros, *Photo-*

graphy/Politics: One, Londres, Photography Workshop, 1979.
CRIMP, Douglas, "On the Museum's Ruins", *October*, verano 1980, n° 13, pp. 41-57.
– "The Photographic Activity of Postmodernism", *October*, invierno 1980, n° 15, pp. 91-102.
FOSTER, Hal, "The End of Painting", *October*, primavera 1981, n° 16, pp. 69-86.
GOLDBERG, Vickie (ed.), *Photography in Print*, Nueva York, Touchtone Books, 1981.
BUCHLOH, Benjamin H., "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, septiembre 1982, vol. XXI, n° 1, pp. 43-56.
BURGIN, Victor, *Thinking Photography*, Londres, Macmillan, 1983.
FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Port Townsend, Bay Press, 1983.
SCHEID, Uwe, *Das Erotische Imago*, Dortmund, Die Bibliophilen Taschenbücher, 1984.
FOSTER, Hal, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington, Port Townsend, Bay Press, 1985.
KUHN, Annette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Londres, Melbourne, Boston y Henley, Routledge and Keagan Paul, 1985.
METZ, Christian, "Photography and Fetish", *October*, otoño 1985, n° 34, pp. 81-90.
SCHEID, Uwe, *Als photographieren noch ein Abenteuer war*, Dortmund, Die Bibliophilen Taschenbücher, 1985.
WALLIS, Brian (ed.), *Rethinking Representation: Art after Modernism*, Boston, David G. Godine, 1985.
BANTA, Melissa y CURTIS M., Hinsley, *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge, Mass, Peabons Museum Press, 1986.
HEARTNEY, Eleanor, "Simulationism:

The Hot New Cool Art", *Art News*, enero 1987, vol. 96, n° 1, pp. 130-137.
POMEROY, Jim (ed.), *Digital Photography: Captured Images, Volatile Memory, New Montage*, San Francisco, San Francisco Camerawork, 1988.
TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
BARRIE, Lita, "Art and Disembodiment", *Artweek*, octubre 1990, n° 4, pp. 23-24.
CANOGAR, Daniel, "Image World. Cinco minutos de gloria", *Lápiz*, febrero 1990, n° 65, pp. 76-83.
OLIVARES, Rosa, "Fotografía. Cuestión de método", *Lápiz*, mayo 1990, n° 68, pp. 28-38.
SUBIRATS, Eduardo, "Realismo alucinatorio", *Lápiz*, febrero 1990, n° 65, pp. 40-41.
DAVIS, Melody D., *The Male Nude in Contemporary Photography*, Filadelfia, Temple University Press, 1991.
ROMANO, Gianni, "De cómo las cosas son eternamente lo que parecen", *Lápiz*, octubre 1991, n° 80, pp. 36-41.
SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the Dock*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
WOMBELL, Paul, *PhotoVideo: Photography in the Age of Video*, Londres, Rivers Oram Press, 1991.
ELLENZWEIG, Allen, *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
ADLER, Kathleen y POINTON, Marcia (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, Cambridge, University Press, 1993.

39 El simulacionismo y el apropiacionismo en la escena artística neoyorquina

El arte de actitudes y de gestos de principios de los ochenta, arte que respondía a instancias subjetivistas y a modelos expresionistas, en ningún caso gozó en la escena artística neoyorquina del mismo aprecio que los neoexpresionismos italianos y alemanes disfrutaron en Europa. En Estados Unidos, la mitomanía de lo contemporáneo aún tenía dos figuras y un modelo creativo difícilmente reemplazables. Las figuras: Marcel Duchamp, el Duchamp de los *ready mades*, y Andy Warhol, el artista que fue capaz de elevar al grado de obra única el producto realizado en serie. El modelo creativo, el arte conceptual que no había escapado a su propia fetichización en tanto que mercancía.

Los primeros que se enfrentaron a las prácticas pictóricas de los eufóricos ochenta, fueron creadores como Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine, artistas asociados a la Metro Pictures Gallery que, desde finales de los setenta (la exposición *Pictures* celebrada en 1977 en un espacio alternativo fue muy emblemática y, a la vez, decisiva al respecto), trabajaban con imágenes aisladas de su entorno, presentadas fuera de contexto, imágenes que aparecían como “signos abstractos” y que, por su falta de relación mimética y alusiva respecto a la realidad, fueron calificadas de “simulacros”. Según Craig Owens, estas imágenes “apropiadas”, a partir de la reproducción de otras imágenes (de fotografías, fotocopias, dibujos o reproducciones) debían recibir el calificativo de alegóricas, en tanto que imágenes no inventadas sino confiscadas que cada artista acababa convirtiendo en “otra cosa” (allos = otro, agorevei= hablar). El artista, vaciando estas imágenes de su significado, las acababa convirtiendo en superficies opacas y a la vez incom-

pletas, una suma de fragmentos que el espectador debía descubrir, descifrar e interpretar (C. Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, traducido en *Atlántica*, n° 1, mayo 1991, pp. 25-32). En este mismo orden de cosas, Douglas Crimp escribió respecto a la obra de Brauntuch: “Cada operación a la que T.



325. Robert Longo, *Untitled (Sin título)*, 1982. Obra expuesta en Image World.

Brauntuch somete estos cuadros representa la duración de una mirada fascinada, perpleja, cuyo deseo es que ellos descubran sus secretos; pero el resultado es sólo hacer que los cuadros tengan aún más apariencia de cuadros, fijar para siempre en un objeto elegante nuestra distancia de la historia que produjo estas imágenes. Esa distancia es todo lo que estos cuadros significan” (D. Crimp, “Pictures”, *October*, primavera 1979, n° 8, p. 85).

A fomentar este ambiente contribuyó el interés, algo tardío cabe decir, de los artistas norteamericanos por ciertos sectores del pensamiento europeo, concretamente por el postestructuralismo de Roland Barthes, el cual relegaba los valores de originalidad y de aura a un segundo plano, y por la teoría de la simulación de Jean Baudrillard. La influencia de R. Barthes, que en su *Muerte del autor*, afirmaba que “un texto no es una línea de palabras con un único y teológico significado (el mensaje del Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el cual una variedad de escritos, ninguno original, se combinan, mezclan y chocan distanciándose del significado original”, llevó a los artistas norteamericanos a negar la posibilidad de encontrar una interpretación estable y única para los textos –en este caso, las imágenes– y a ver en cada signo (fuese palabra, fuese imagen) un producto de una convención histórica y social y un tejido polisémico de códigos. Y al igual que R. Barthes escribía sobre la muerte del autor, los posmodernistas hablaban de la muerte del artista como creador de un significado único (R. Barthes, en *Image-Music-Text*, 1977, p. 146 y ss.).

Por su parte el acercamiento a J. Baudrillard supuso hacer hincapié en la naturaleza interactiva de los sistemas modernos de signos políticos, estéticos e informativos. Para J. Baudrillard, el arte, para ser un signo en sí mismo, un signo abstracto, tenía que recrear el proceso de su asimilación al imperio de los signos de representación. El arte tenía que proceder según un sistema mimético o de simulación de “otros modos de representación”. El sociólogo francés concebía un espectáculo fantasmagórico creado en la era de las

comunicaciones electrónicas, era de las sociedades postindustriales en la que las apariencias y el simulacro habían suplantado totalmente a la realidad. Eso ocurría, por ejemplo, en el espacio político, en el que según J. Baudrillard los políticos eran elegidos en función de su presencia en TV y no a tenor de sus ideas y también en el del consumo, campo en el que los productos se compraban más por razones de imagen que por verdadera necesidad funcional (J. Baudrillard, *L'ombre des majorités silencieuses*, 1978, p. 69 ss. y *Simulacres et Simulation*, 1981, p. 55 y ss.).

Los artistas norteamericanos asumieron este simulacionismo, convirtiéndolo en un reciclaje de los estilos artísticos de las vanguardias de los años sesenta, dando con ello lugar a un sinnúmero de neos como el neo-op de Philip Taaffe y Peter Schuff y el neo-geo de Peter Halley. Pero también lo utilizaron en sentido apropiacionista, es decir, reciclando artículos preferentemente del mundo del consumo y objetos cotidianos del paisaje urbano en una curiosa síntesis entre las estéticas pop y minimal (Haim Steinbach, Jeff Koons) y con una clara voluntad de hacer menguar en el espectador las expectativas de originalidad de la obra de arte, tal como había formulado Andy Warhol en el debate entre unicidad y reproducibilidad.

Los creadores de este movimiento posmoderno, en realidad neomoderno, empezaron a apropiarse de nuevos territorios artísticos, los del East Village, entendidos como espacios contraculturales y alternativos a las galerías del Uptown y a las del Soho. El desplazamiento se había iniciado a principios de los años ochenta cuando artistas como Kenny Scharf y Keith Haring empezaron a alquilar allí sus estudios por un precio mucho más asequible que en el Soho, iniciándose un proceso de ocupación tanto por parte de artistas, como de marchantes y galeristas, proceso que cedió ante la crisis económica de 1985.

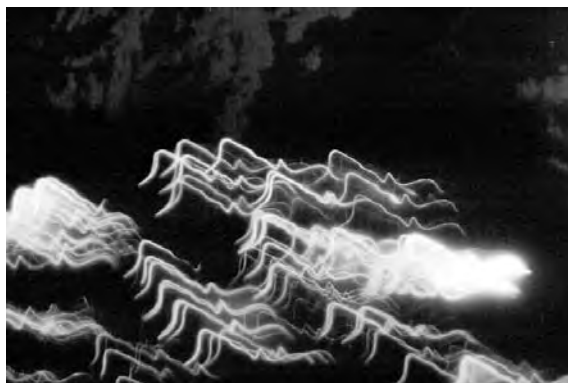
El East Village pasó a ser, pues, un territorio informal, proclive a los experimentos con aires de desenfado, con galerías de artistas para artistas. Fue en esta zona limítrofe del Soho donde

Alan Belcher y Peter Nagy fundaron en 1982 uno de los espacios más emblemáticos del lugar, la galería Nature Morte, que dio apoyo a los nuevos posmodernos que, como Sherrie Levine, Ross Bleckner, Louise Lawler, Robert Gober, Allan McCollum, Haim Steinbach y Laurie Simmons, defendían una actitud antimercedo.

Junto a Nature Morte, otras galerías como Mo David, International with Monument, Christminster, Jay Gorney Modern Art, Cash /Newhouse, y espacios alternativos, como Cable Gallery y White Columns, también dirigidas por artistas, defendieron parecidos conceptos, aunque la mayoría de ellas, congruentemente con sus presupuestos de partida, tuvieron que cerrar sus puertas ante la inviabilidad económica del proyecto. Excepción en este sentido fue la International with Monument, abierta por Meyer Vaisman en 1984, una galería que, como Nature Morte, se concibió como obra de arte en sí misma y en la que el concepto de director-galerista fue sustituido por el del director-mecenas, más preocupado por la proyección y repercusión internacional de sus artistas: Peter Halley, Jeff Koons, Ashley Bickerton, Sarah Charlesworth, Richard Prince y el colectivo General Idea, que por los beneficios comerciales.

Los artistas del East Village practicaban la pintura abstracta, pero también la fotografía, la escultura construida, el diseño gráfico, las instalaciones, el arte público y compartían el gusto por los objetos “apropiados” de la vida cotidiana guiados por Marcel Duchamp, pero también por artistas pop norteamericanos como Claes Oldenburg, Jim Dine, Andy Warhol, minimalistas como Frank Stella, Donald Judd y Richard Artschwager, “el que con mayor continuidad utilizó la apropiación”, y por un pequeño sector de conceptuales, como Joseph Kosuth, Hans Haacke y John Baldessari.

Algunos de los asiduos del East Village, como J. Goldstein, S. Levine y R. Longo, ya gozaban de un cierto reconocimiento con anterioridad a este fenómeno, gracias a su exposición *Pictures* celebrada en el Artists’ Space de Nueva York, en



326. Jack Goldstein, *Untitled (Sin título)*, 1984. Obra expuesta en Image World.

1977, y a las presentadas en la galería Metro Pictures que desde su fundación en 1980 se mantuvo al margen de la moda del momento: la pintura expresionista figurativa. También tenían reputación los fotógrafos Richard Prince y Cindy Sherman, conocidos por sus exposiciones en espacios alternativos.

De todos ellos, la artista que quizá llamó más la atención fue S. Levine, en cuya primera exposición que constaba de 26 fotografías tomadas prestadas –refotografiadas– de Walker Evans, tendió un puente entre los defensores de la crítica deconstructiva de la representación y los simulacionistas y apropiacionistas. Con sus retrofotografías, S. Levine planteaba cuestiones como la negación reiterada del aura, en el sentido de que eran copias de copias, así como la crítica de la representación. Por su parte, R. Prince sorprendió por sus fotografías extraídas del mundo de la publicidad con una intención, al igual que en el caso de S. Levine, no sólo de socavar la posición privilegiada del objeto único, sino de manifestar la impotencia del artista ante un sistema que convertía sin escrúpulos las formas artísticas en mercancías.

Este debate sobre la representación había sido ya moneda de cambio en artistas de la década de los setenta como Barbara Kruger, que yuxtaponía en sus obras fotográficas palabras e imágenes, Matt Mullican que desde 1979 en sus sig-



327. Peter Schuyff, *Untitled (Sin título)*, 1986. Obra expuesta en L'art i el seu doble.

nos-pintura sugería lenguajes de computadora, Jeff Koons que en su serie de *vacuum-cleaners* (1980-1981) hacía claro uso del concepto de *ready made* de M. Duchamp, y Allan McCollum, que con sus acumulaciones de sustitutos (*surrogates*), todos idénticos y, a la vez, diferentes, pretendía eliminar el concepto de pintura-fetichismo o cuadro único, para pasar a realizar cuadros de pinturas. A éstos se fueron añadiendo, a principios de los años ochenta, otras voces disidentes de los excesos pictóricos, como la de Jenny Holzer que con sus imágenes-textos de las series *Truisms* (banalidades), *Survival* (supervivencia), e *Inflammatory Essays* (ensayos incendiarios), incitaba a que el espectador/lector reflexionase sobre el porqué unas determinadas palabras influían sobre las otras, y la de Tim Rollins, fundador del Group Material, colectivo de artistas cuyo fin era promover experimentos de colaboración entre el sistema del arte y las diversidades étnicas del East Village.

Gran parte de estos artistas que en su alternativa al “arte como representación” imponían la simulación como técnica, aparte de su presencia individual en las galerías del East Village, en el período 1982-1985 participaron en exposiciones promovidas por museos norteamericanos y europeos, entre ellas, *A Fatal Attraction: Art and the Media* (Chicago, 1982), *Frames of Reference*

(Nueva York, 1982) y *New York. Ailleurs et autrement* (París, 1984).

Sin embargo, su reconocimiento propiamente dicho ni se produjo en estas exposiciones ni a través de sus muestras en el East Village. En el ámbito neoyorquino, la primera muestra con verdadera repercusión fue la colectiva de cuatro artistas celebrada en octubre de 1986 en una galería del Soho, la Ileana Sonnabend tal como dejó constancia el crítico Paul Taylor, que consideró esta exposición como el auténtico descubrimiento de esa generación posmoderna norteamericana de mediados de los años ochenta. En el artículo “The Hot Four” publicado en la revista cultural *New York*, P. Taylor presentó a Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons y Meyer Vaisman como verdaderas “vedettes”, unas vedettes que podían cobrar por sus obras entre 10.000 y 50.000 dólares, de un nuevo arte imbricado en el tejido social, cultural y económico neoyorquino de la época, un tejido post-warholiano “pletórico de galerías, de artistas, de coleccionistas, de agentes, que acumulan, catapultan, mercantilizan, transforman y forman”. Según P. Taylor estos artistas proponían en sus obras *commodities* (utensilios, objetos usuales, mercancías) en un mundo que circulaba a la velocidad desenfrenada de las propias *commodities* (P. Taylor, “The Hot Four”, *New York*, octubre 1986, en “La scène new-yorkaise”, *Artstudio*, invierno 1988, nº 11, pp. 20-21).

Fuera de la escena de Nueva York, el primer reconocimiento de carácter institucional de estas corrientes apropiacionistas y simulacionistas calificadas también, como se ha dicho, de neo-pop, neo-op, neo-geo, neo-minimals fue la muestra *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* (Boston, 1986), planteada a la manera de estrategia de final de juego, final de partida, “jaque mate” –*endgame*–, un jaque mate no sólo referido a un momento artístico, sino como homenaje y recuerdo al ajedrecista, estratega y creador Marcel Duchamp.

Los artistas que expusieron en el The Institute of Contemporary Art de Boston, los pintores Ross

Bleckner, Peter Halley, Sherrie Levine y Philip Taaffe, los escultores Jon Kessler, Jeff Koons, Joel Otterson, Haim Steinbach, el colectivo General Idea y los performers Richard Baim, Gretchen Bender y Perry Hoberman, mostraron dos claras opciones o estrategias: por un lado, los que optaban por la simulación y por el discurso de la revisión de los estilos recientes de las vanguardias, desde el Pop Art al conceptual pasando por el Op Art y el Minimal Art, y, por otro, los claramente apropiacionistas que, partiendo de la fascinación por el objeto artificial, un objeto alusivo a la sociedad de consumo como parte integrante del bricolage artístico, anexionaban productos culturales y los reformulaban para volverlos hiperreales.

En la primera de las estrategias, destacaron los trabajos neo-op y neo-geo de R. Bleckner y de dos artistas más jóvenes colaboradores suyos, P. Halley y P. Taaffe, interesados todos ellos por los modos de abstracción preexistentes, la abstracción geométrica y en concreto, por un estilo ya caduco, el Op Art, un estilo históricamente desacreditado, pero que testimoniaba el anhelo de suplantarse la transitoriedad inherente al arte moderno.

En la estrategia apropiacionista, J. Koons y H. Steinbach, aunque se interesaban por el mismo tipo de objetos de origen pop y minimal, partían de planteamientos diversos. H. Steinbach se había hecho con grandes cantidades de objetos de consumo y los había situado en estanterías de madera y fórmica, con un diseño similar al de los

minimalistas, incidiendo en aspectos de color, de número, de jerarquía, de disposición, etc., es decir, en aspectos relacionados con el espectáculo de la presentación. Por su parte, J. Koons con sus objetos únicos mostraba una mayor deuda hacia M. Duchamp, si bien otorgaba a sus objetos una intención claramente autobiográfica, manteniendo vigente el dualismo entre sujeto y objeto.

Casi paralelamente a la exposición de Boston, el crítico Dan Cameron comisarió para Barcelona una muestra con la producción neoyorquina vinculada al “nuevo arte conceptual”. *L’art i el seu doble. Panorama de l’art a Nova York* (1986), presentó trabajos de pintura abstracta, fotografía, escultura construida, instalaciones, arte público, diseño gráfico, collage, dibujo y manufactura de objetos, trabajos que ahondaban en las diversas parcelas del arte posmoderno a partir de la crítica de la representación y de la apropiación subjetiva de la realidad y que compartían una misma fascinación por el mundo de la reproducción mecánica y electrónica, por el feminismo y por los medios de comunicación.

Las propuestas de simulación, apropiación y manipulación de formas de arte pretéritas, de ironía y el cuestionamiento del mito de la originalidad, protagonizaron otras muestras, alguna europea, como *Les courtiers du désir* (París, 1987) y la mayoría norteamericanas, como *Currents 12-Simulation, a New American Conceptualism* (Milwaukee, 1987) y *A Forest of Signs- Art in the Crisis of Representation* (Los Ángeles, 1989).

Las exposiciones

Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture

1986 (25 septiembre -30 noviembre).

The Institute of Contemporary Art, Boston.

Organización: David A. Ross.

Artistas: Richard Baim, Gretchen Bender, Ross Bleckner, General Idea, Peter Halley, Perry Hoberman, Jon Kessler, Jeff Koons, Sherrie Levine, Joel Otterson, Haim Steinbach, Philip Taaffe.

Cuatro pintores y cuatro escultores norteamericanos, un grupo de escultores canadienses y tres artistas norteamericanos que se movían en los campos de la performance, la danza y el teatro, fueron los protagonistas de la exposición que en 1986 tuvo lugar en el Institute of Contemporary Art de Boston. El título de la misma, *Endgame*, no fue una cuestión de azar. Término utilizado en ajedrez, *endgame*, hacía justicia a la innegable influencia que sobre los participantes ejercía el jugador-creador de ajedrez por excelencia: Marcel Duchamp.

M. Duchamp y sus *ready mades* fue uno de los referentes de la muestra. El otro, Andy Warhol. Sus esculturas y montajes proponían una imagen que mezclaba los principios minimalistas y la forma externa del *packaging*, lo cual era lugar común en *Endgame*.

Partiendo de los presupuestos del arte conceptual, de sus orígenes y derivaciones, los pintores de *Endgame* utilizaban imágenes de los medios de comunicación para disolver voluntariamente el concepto de autoría y todo aquello que no hiciera referencia a las estrategias del simulacionismo y el apropiacionismo. A la primera de ellas obedecía el trabajo de Ross Bleckner, artista autoproclamado neo-op que revisaba y reciclaba estilos artísticos de las vanguardias de los setenta; a la estrategia apropiacionista estaba ligada la labor creativa de S. Levine cuyos trabajos comenzaban a ser significativamente “no originales” extraídos de otros

cuadros y cuya pretensión era deconstruir esos cuadros o imágenes simuladas con el fin de poner de manifiesto su poder como signos en la construcción social del significado. Fue precisamente a partir de ese momento cuando las pinturas de R. Bleckner, los primeros trabajos conceptuales de S. Levine y el trabajo de P. Halley, comenzaron a interpretar la abstracción como un signo dentro del amplio discurso de la representación. Aparte de la presencia de los mencionados, destacó la de pintores como B. Kruger, R. Prince o R. Longo, artistas “ideológico-sensibles”, como los definió P. Halley, y escultores que sintetizaban los presupuestos del minimalismo y del pop utilizando productos de



328. Haim Steinbach, Lead part, 1 (*El protagonista*), 1986. Obra expuesta en L'art i el seu doble.



329. Sherrie Levine, Untitled (*Sin título*), 1989.

consumo para explorar el deseo y la economía política de la imagen en el tejido cultural.

En definitiva, todos los artistas de *Endgame* reconocían y hacían patente la posición inestable de la imagen y del objeto en medio de una economía y una cultura radical y desoladoramente cambiante que hacían que el objeto de arte se acercase a un estado de verdadero objeto de consumo. El catálogo de la muestra incluía interesantes textos planteados a modo de reflexión y recapitulación del momento: Thomas Crow apuntó la influencia de Foucault y Baudrillard sobre los nuevos pintores en el texto "The Return of Frank Heron", Elisabeth Sussman analizó el nuevo arte geométrico a partir de una reformulación de los estilos de los 60 en su texto "The Last Picture Show", e Yves-Alain Bois apuntó un supuesto fin de la pintura en "Painting: The Task of Mourning".

L'art i el seu doble. Panorama de l'art a Nova York

1986 (27 noviembre 1986-11 enero 1987).
Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions,
Barcelona.

Organización: Dan Cameron.

Artistas: Ashley Bickerton, Sarah Charlesworth, Robert Gober, Peter Halley, Jenny Holzer, Jeff Koons, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Matt Mullican, Tim Rollins & KOS, Peter Schuyff, Cindy Sherman, Haim Steinbach, Philip Taaffe.

Itinerancia: Fundación Caja de Pensiones, Madrid, febrero-marzo 1987.

L'art i el seu doble. Panorama de l'art a Nova York acogió las inquietudes de aquellos artistas que trabajaban en la ciudad norteamericana a mediados de la década de los ochenta con un claro distanciamiento del individualismo y subjetivismo. Como afirmó Susana Narotzky en un artículo publicado en la revista *Lápiz* ("Nueva York. East Village o donde la ciudad termina", *Lápiz*, junio 1985, nº 26, p. 5): "no todo el arte neoyorquino es brutal, primario, apasionado, espontáneo, no todo es graffiti, neoexpresionismo [...]. Hay

arte cerebral, intelectual, filosófico, semiótico, político [...]", arte que, como explicaba el comisario de la muestra, Dan Cameron en la introducción del catálogo, partía de la crítica a la representación, a la visión trascendente del artista y a la irrepetibilidad de la obra. Era esta una actitud que no sólo se daba en el campo de la creación plástica sino en ciertos ambientes universitarios que habían asimilado los preceptos filosóficos europeos, en especial, los de deconstrucción derridiana alzados sobre la base del estructuralismo de Claude Levi-Strauss y tamizados por el radicalismo *new left*.

La muestra barcelonesa aglutinó con acierto a un grupo de artistas que conformaban un vasto panorama de tendencias dentro de una cierta homogeneidad conceptual, tendencias, algunas de ellas que han gozado de amplio refrendo posterior. S. Levine, con sus fotografías de las fotografías de Walker Evans o sus Mirós de la serie Miró, representaba la vía apropiacionista, Tim Rollins & KOS (El profesor y sus Kids of Survival) con su obra *The Hireness of the Whale* (1986), lienzo sobre el que se montaban textos blanqueados hasta hacer ilegible su contenido de implicación social, mostraba el sentido de la neoabstracción; J. Holzer, a caballo entre el arte semiótico y el arte *high-tech*, manipulaba el lenguaje popular con requiebros filosóficos utilizando paneles electrónicos como soporte.

La tendencia de la simulación, de la consideración de las obras como puras mercancías, aunque sin despojarles, por ello de cierto contenido estético, estaba presente en los grandes positivos cibachrome de S. Charlesworth recortados sobre fondos de brillante color; en las elegantes recreaciones del tema duchampiano del lavabo presentadas por R. Gober; en las obras a mitad de camino entre la estética pop y el diseño de H. Steinbach, y en la serie de aspiradoras, de inequívoco signo posmoderno, de J. Koons.

En la obra de B. Kruger, J. Holzer y C. Sherman, se aliaban las preocupaciones feministas con las puramente posmodernas. B. Kruger manipulaba textos y fotografías creando asociaciones plásticas de contundente contenido sociopolítico. C. Sherman partía del ego para llegar a su psique a través de una colección de fotografías cuyos temas se adentraban en el rol sexual de la mujer, en el terror y en la teatralidad del mundo.

P. Halley y P. Taaffe presentaron, por su parte, una muestra de arte neo-geo. Las abstracciones geo-



330. Jenny Holzer, *Sign on a Truck. Electric LED Sign (Señales en un camión. Señales eléctricas LED)*, Obra realizada en colaboración con K. Haring, 1984.



331. Robert Gober, *Untitled: Bed, (Sin título: cama)*, 1986. Obra exhibida en *L'art i el seu doble*.

métricas de ambos eran herederas de la tradición pictórica a la que añadían matices de contemporaneidad. El primero manejaba referencias del mundo electrónico y de la informática, en tanto que P. Taaffe, preso de una cierta estética op, explotaba al máximo las posibilidades de la superficie de la tela. M. Mullican recreó una iconografía cuyos signos no señalaban, no significaban, sólo invadían “con su omniosa densidad el simulacro de su pretendida eficacia”. A. Bickerton, con sus paneles de grandes dimensiones resueltos con técnicas industriales (pinturas acrílicas, contrachapados metálicos, aluminios, etc.) realizaba una alusión lúdico-irónica a la tecnificación de la realidad.

En el discurso teórico de la exposición incluido en el catálogo, D. Cameron, tras señalar la aceptación unánime e incondicional del concepto de simulación, enumeraba una serie de categorías estéticas y temáticas que según él servían de referencia a la mayor parte de los participantes en *L'art i el seu doble*, categorías que, además, habían de devenir postulados de las actitudes artísticas posmodernas: el sistema de copias derivadas de la producción fotomecánica (Charlesworth, Kruger, Lawler, Levine, Taaffe), la red de artefactos materiales que llevan atribuciones humanas (Gober, Koons, Steinbach), la manipulación del deseo a través de la referencia lingüística (Bickerton, Charlesworth, Koons, Lawler, Sherman, Schuyff, Steinbach), el lenguaje del control económico y político (Holzer, Koons, Kruger, Rollins, Steinbach); la

duda sobre los modos de autoridad aceptados (Bickerton, Holzer, Koons, Mullican, Steinbach), el exotismo de lo cotidiano (Charlesworth, Gober, Koons, Steinbach), la presentación del ego sustituido (Gober, Holzer, Koons, Kruger, Levine, Mullican, Sherman), el peso metafísico de la historia del arte moderno (Halley, Lawler, Levine, Schuyff, Taaffe), la codificación del medio ambiente físico (Halley, Holzer, Mullican, Rollins, Steinbach), el lenguaje como trampa (Holzer, Kruger), la comercialización de la innovación (Koons, Lawler, Steinbach), la desviación del deseo masculino (Kruger, Levine, Sherman), la compartimentación de mercancías y servicios (Lawler, Mullican, Steinbach), la metáfora literaria (Holzer, Rollins) y la ocultación de la autonomía, categoría común a todos los artistas presentes en la muestra.

L'art i el seu doble abrió un cierto debate crítico, basado más en la sorpresa y en la curiosidad de sus propuestas que en lo polémico de sus postulados, todo lo contrario de lo ocurrido, por ejemplo, con la presentación en España de la transvanguardia. Por otra parte, *L'art i el seu doble* supuso una inflexión en el devenir del arte español del momento contribuyendo al enfriamiento de las maneras expresionistas y gestuales imperantes en la primera mitad de la década.

A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation

1989 (7 mayo-13 agosto).

The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles.

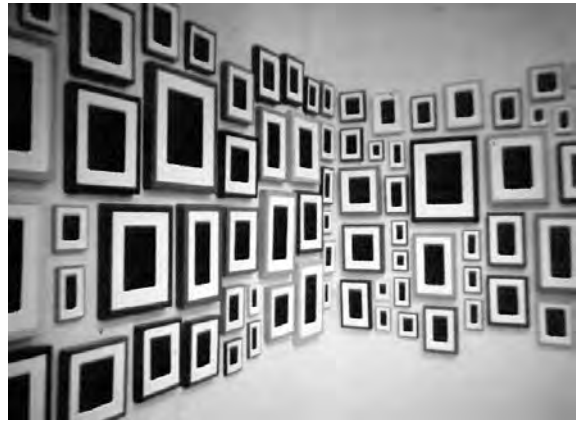
Organización: Ann Goldstein y Mary Jane Jacob.

Artistas: Judith Barry, Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Thomas Lawson, Robert Longo, Allan McCollum, Peter Nagy, S. Prina, Richard Prince, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Haim Steinbach, J. Welling, Ch. Williams, entre otros.

El Museum of Contemporary Art de Los Ángeles escogió en 1989 uno de los versos de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, como emblema literario de la colectiva *A Forest of Signs*, cuya finalidad fue abordar la crisis que afectaba a la búsqueda de significados en una cultura contaminada por la multiplicidad de signos coexistentes.

Los trabajos presentados en *A Forest of Signs* tenían su principal referencia en el conjunto de signos culturales que definían o representaban el mundo de lo cotidiano: desde las imágenes y mensajes de los medios de comunicación, hasta la arquitectura, pasando por el lenguaje y las instituciones culturales, en tanto que su objetivo fundamental era analizar los mecanismos que movían la fabricación social de significados y de representaciones colectivas a través de esa simbología.

El resultado de todo ello fue la constatación de la pérdida progresiva de protagonismo del individuo en la construcción de sus propias interpretaciones y significados a partir de las imágenes cotidianas, y la afirmación del papel del arte en cuanto cúmulo de imágenes contenedoras de una representación e interpretación de la realidad. Para alcanzar tales resultados los artistas reflexionaron, principalmente, sobre cuestiones como la posición del arte dentro del mercado artístico y del artista como productor consciente de artículos de consumo, sobre el rol de originalidad y autoría que adoptaba tanto el individuo como el arte en la producción de significados, sobre el impacto que los mass media tenían en el individuo a la hora de archivar e interpretar la información y sobre la investigación de la verdad, la realidad y la ficción en el acto representativo.



332. Allan McCollum, Plaster Surrogates (Sustitutos de yeso), 1982-1984.

333. Cindy Sherman, Untitled 142 (Sin título 142), 1985. Obra expuesta en L'art i el seu doble.

334. Jeff Koons, Fisherman golfer (Jugador de golf-pescador), 1986. Obra expuesta en L'art i el seu doble.

Algunos de los artistas presentes en *A Forest of Signs*, como L. Lawler, protagonizaron el giro del arte hacia posturas reinterpretaivas, y apropiacionistas que implicaban la disolución de la autoría artística, tema éste que ya había sido tratado con anterioridad en *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. *A Forest of Signs* recuperó un posicionamiento de

mediados de los años setenta, a partir del cual los artistas fueron desarrollando diferentes estrategias y modos de acercamiento al hecho concreto del trabajo creativo. Temáticamente involucrada en la naturaleza de la representación, la muestra secundó la tesis de una explícita y aparente muerte de la modernidad, de igual modo que se hizo patente en *Endgame*.

Cronología

1977: *Pictures*, Artists 'Space, Nueva York (D. Crimp). **1980:** *Pictures and Promises*, The Kitchen, Nueva York (B. Kruger). **1982:** *A Fatal Attraction: Art and the Media*, The Renaissance Society, The University of Chicago, Chicago (T. Lawson); ((('')) *Frames of Reference*, Whitney Museum of American Art, Nueva York (N. Halpern). **1984:** *Natural Genre*, Fine Arts Gallery, Florida State University, Tallahassee, Florida (T. Collins y R. Milazzo); *New York. Ailleurs et autrement*, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 21 diciembre 1984-28 enero 1985 (C. Gintz, S. Pagé y B. Parent). **1985:** *Infotainment (18 Artists from New York)*, Livet Reichard, Nueva York (T. Lawson); *The Public Art Show*, Nexus Contemporary Art Center, Atlanta (R. Jones). **1986:** *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 21 junio-10 agosto (B. Wallis); •• *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 25 septiembre-30 noviembre (D.A. Cross); *Bickerton, Halley, Koons y Vaisman*, Ileana Sonnabend, Nueva York, octubre; •• *L'art i el seu doble. Panorama de l'art a Nova York*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 27 noviembre 1986-11 enero 1987 / Fundación Caja de Pensiones, Madrid, febrero-marzo 1987 (D. Cameron). **1987:** *Currents 12-Simulation, a New American Conceptualism*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin (D.

Sobel); *Les courtiers du désir*, Musée d'art moderne. Centre Georges Pompidou, París, 15 abril-21 mayo (W. Hopps, J. Hale, J.Y. Mock); *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Centre Georges Pompidou, París, 21 mayo-17 agosto (B. Blistène, C. David, A. Pacquement). **1989:** *Horn of Plenty-Sixteen Artists from New York*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 14 enero-19 febrero (G. Oosterhof); •• *A Forest of Signs-Art in the Crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 7 mayo-31 agosto (A. Goldstein y M. J. Jacob); *Image World*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 8 noviembre 1989-18 febrero 1990 (M. Heiferman y L. Phillips). **1996:** *Nuevas abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 25 abril-23 junio (E. Juncosa).

Bibliografía

DEBORD, Guy, *The Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red, 1970.
BARTHES, Roland, *Image-Music-Texte*, Nueva York, Hill and Wang, 1977.
BAUDRILLARD, Jean, *Oublier Foucault*, París, Galilée, 1977 (*Olvidar a Foucault*, Valencia, Pre-Textos, 1978).
– *La precession des simulacres. L'effet Beaubourg. A l'ombre des majorités silencieuses*, París, Galilée, 1978 (*Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978).
CRIMP, Douglas, "Pictures", *October*, primavera 1979, n° 8, pp. 75-77 y 87-88.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, París, Galilée, 1981.
BUCHLOH, Benjamin H.D., "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, septiembre 1982, vol. XXI, n° 1, pp. 43-56.
FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983.
PINCUS-WITTEN, Robert, *Entries (Maximalism)*, Nueva York, Out of London Press, 1983.
SMITH, Roberta, "Appropriations über Alles", *Village Voice*, enero 1983, p. 73.
FRANKOVITS, André, *Seduced and Abandoned: The Baudrillard Scene*, Nueva York, Semiotext(e), 1984.
HAGENBERT, Ronald, *Untitled '84. The Artworld in the Eighties*, Nueva York, Pelham Press, 1984.
HALLEY, Peter, "The Crisis in Geometry", *Arts Magazine*, junio 1984, vol. 58, n° 10.
WALLIS, Brian (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation (Documentary Sources in Contemporary Art)*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art y Boston, David R. Godine, 1984.
BROOKS, Rosetta, "From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation", *Artforum*, febrero 1985, vol. XXIII, n° 5, pp. 76-81.
AA.VV., *Art of Our Time*, Nueva York, Rizzoli, 1985.
NICKAS, Robert, "El East Village. Avancia es el nombre del juego", *Figura*, invierno 1985, n° 4, pp. 67-70.
BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, París,

- Galilée, 1986. (*América*, Barcelona, Anagrama, 1987).
- FOSTER, Hal, "Signs Taken for Wonders", *Art in America*, junio 1986, vol. 74, n° 6, pp. 80-91 y 139.
- KROKER, Arthur y COOK, David, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Nueva York, St. Martin's Press, 1984.
- HEARTNEY, Eleanor, "Neo-Geo Storm New York", *New Art Examiner*, septiembre 1986, vol. 14, n° 1, pp. 26-19.
- TAAFFE, Philip, "Sublimity, Now Art and Forewer, Amen", *Arts Magazine*, marzo 1986, vol. 60, n° 7, pp. 18-19.
- SALTZ, Jerry, *New York's New Art*, Nueva York, Alfred van der Marck Editions, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cool Memoires. 1980-1985*, París, Galilée, 1987 (*Cool memoires 1980-1985*, Barcelona, Anagrama, 1989).
- CAMERON, Dan, *New York Art Now: The Saatchi Collection*, Milán, Giancarlo Politi, 1987.
- HALLEY, Peter, "Notes on Abstraction", *Arts Magazine*, verano 1987, vol. 61, n° 10, pp. 35-39.
- HEARTNEY, Eleanor, "Simulationism: The Hot New Cool Art", *Art News*, enero 1987, vol. 86, n° 1, pp. 130-137.
- MICHELSON, Annette y otros, *October: The First Decade, 1976-1986*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.
- PINCUS-WITTEN, Robert, *PostMinimalism into Maximalism. American Art 1966-1986*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.
- WALLIS, Brian (ed.), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists (Documentary Sources in Contemporary Art, 2)*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art y Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.
- WEI, Lilly, "Talking Abstract. Part II", *Art in America*, diciembre 1987, vol. 75, n° 11, pp. 112-129 y 171.
- AA.VV., "La peinture américaine des années 80", *Artstudio*, invierno 1988, n° 11.
- BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings* (Mark Poster, ed.), Stanford, Stanford University Press, 1988.
- CELANT, Germano, *Unexpressionism. Art Beyond the Contemporary*, Nueva York, Rizzoli, 1988.
- SIEGEL, Jeanne (ed.), *Art Words 2. Discourse on the Early 80s. Studies in the Fine Arts*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1988.
- *Art Talk: The early 80s*, Nueva York, Da Capo Press, 1980.
- COLLINS, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, Nueva York, Routledge and Kegan Paul, 1989.
- DANTO, Arthur C., "Bad Aesthetic Times in the USA?", *Modern Painters*, verano 1989, vol. 2, n° 2, pp. 55-59.
- HERWITZ, Daniel, "A Forest of Signs", *Modern Painters*, verano 1989, vol. 2, n° 2, pp. 84-85.
- SPECTOR, Nancy, "True Fictions", *Artscribe*, verano 1989, n° 76, pp. 48-52.
- HALLEY, Peter, *Scritti sull'arte ed altro*, Siracusa, Tema Celeste Edizioni, 1990.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
- SCHENKER, Christoph, "Apropiación, Representación, Realidad", *Kalías*, abril 1991, n° 5, pp. 22-33.
- DANTO, Arthur C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux, 1992.
- KROKER, Arthur, *The Possessed Individual. Technology and Postmodernity*, Londres, MacMillan, 1992.
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- GANE, Mike (ed.), *Baudrillard Live. Selected Interviews*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993.
- KRAUSS, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass. y Londres, MIT Press, 1993. (*El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997).
- CARRIER, David, *The Aesthete in the City, The Philosophy and Practice of American Abstract Paintings in the 1980's*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1994.
- DRUCKER, Johanna, *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- WALKER, John A., *Art in the Age of Mass Media* (edición revisada), Londres, Pluto Press, 1994.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy, *Beyond Piety. Critical Essays on the Visual Arts 1986-1993*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

40 Miradas y angulaciones del pasado: del neo-geo al neo-barroco

Las maneras expresionistas, con su impetuosidad y con su reivindicación de lo místico, lo erótico y lo irracional, maneras que fueron calificadas por Benjamin H. Buchloh de retrógradas e involucionistas, pronto sufrieron un fuerte desgaste. En un artículo publicado en la revista *October* en 1981, B. H. Buchloh veía en la recuperación de la identidad cultural de italianos y alemanes un revival de la vuelta a la pseudo-identidad nacional y cultural que se podía observar en el arte regresivo de los años veinte (De Chirico, Sironi, Carrà). A su vez en el culto a la pintura y en la fetichización de la experiencia de la obra, vívida como aurática, B. H. Buchloh contemplaba una manera de identificar el arte con una mercancía cuya función económica estaba incrita en un mercado internacional cada vez más competitivo (B. H. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes of the Return of Representation in European Painting", *October*, primavera 1981, n° 16, pp. 48-49).

Una primera edición de *Prospect*'86 (Frankfurt, 1986) difundió a través de artistas como John Armleder, Jeff Koons y Bertrand Lavier, una nueva imagen del arte sometido a procesos de enfriamiento, de conceptualización, de retorno a la vía analítica, de revisión y recuperación de las vanguardias de los años sesenta: el minimal, el povera, el arte conceptual y la abstracción pospictórica, principalmente. La pintura comenzaba a ceder su protagonismo ante nuevos medios: la escultura-objeto, la escultura instalación, la escultura construida, el arte del entorno, la fotografía, el Video Art, o cuanto menos, a proceder a un cambio de imagen en la tradición de lo geométrico y lo reduccionista.

Artistas como los suizos Helmut Federle y John Armleder, los austríacos Heimo Zoberning y Gerwald Rockenschau, los norteamericanos

Peter Halley y Philipp Taaffe, los alemanes Günter Förg e Imi Knoebel y los franceses Olivier Mosset y Daniel Buren, entre otros, empezaron a practicar, tanto en su pintura, como en su escultura y en sus esculturas-objetos una abstracción geométrica, la llamada abstracción neo-geo, entendiéndola como el recambio ideal para descansar la vista de los brochazos tempestuosos y los fuegos artificiales de los pigmentos expresionistas. La abstracción neo-geo no escondía sus referencias: las europeas de Malevich, Mondrian, Kandinsky, Bill, Loshe y Albers, las experiencias americanas de la pintura contemplativa de Rothko y Newman, la abstracción pospictórica de Louis, Noland, Kelly y Stella, así como el Op Art de Bridget Riley.

En este proceso de reivindicación de la abstracción geométrica fue de capital importancia la muestra *The Spiritual in Art- Abstract Painting 1890-1985* que en 1986 se presentó en Los Ángeles para seguir un recorrido por Chicago y La Haya, una muestra que pretendía indagar en las fuentes metafísicas del arte abstracto. La revisión de los pioneros del arte no representativo de las vanguardias históricas: Mondrian, Malevich, Kupka, Kandinsky, Newman, Rothko, Kelly, Klein, etc., no sólo sirvió para mostrar su enraizamiento en el ámbito del espíritu (la antroposofía, la teosofía, el zen, el mandala, el rosacruzismo, el taoísmo, el ocultismo) sino para que obras y estilos denostados en los años eufóricos y cálidos del expresionismo cobraran un nuevo significado a la luz de una posmodernidad marcada por el retorno a los procesos de trabajo racionales, antisensoriales, basados en la experimentación y en la investigación.

La exposición *Sieben Skulpturen* celebrada en Colonia (1986), con una selección de escultores

neo-geo, entre ellos Eckert, Gerdes, Jung, Klingelhöller y Mucha, y *Similia/Dissimilia* presentada en Düsseldorf en 1987, contribuyeron a revalorizar el nuevo camino reduccionista emprendido por el arte, tanto el escultórico como el pictórico. Paralelamente a la recuperación de las fórmulas geometrizzantes se fue imponiendo una producción tridimensional relacionada claramente con el nominalismo de la poética objetual (fascinación por los objetos cotidianos) y conceptual que de nuevo ponía a M. Duchamp en el ojo de mira de todos los creadores, y convertía, según T. de Duve, a los *ready mades* en verdaderos paradigmas estéticos de toda la modernidad (T. de Duve, *Resonances du Ready Made*, 1989, p. 10 y ss.).

Este desplazamiento hacia temperaturas más frías fue tan concluyente que algunos, como Achille Bonito Oliva, no quisieron quedarse en el andén y se subieron al tren calificándolo de transvanguardia fría: “Transvanguardia fría –afirma A. Bonito Oliva– significa defender el estatuto del arte y de la superobjetiva subjetividad del artista, capaz de exaltarse y de exaltar su propio rol mediante la formulación de un lenguaje dentro de la historia del arte, y en general, dentro de la historia, en donde se afirma que el arte es lo que es” (A. Bonito Oliva, *Superarte*, 1989, pp. 16-17).

El artista de la segunda mitad de los ochenta –según A. Bonito Oliva– no quería “renunciar al propio presente, con lenguajes y materiales comprensibles y legibles, no alarmantes y negativos, sino afirmativos y corroborantes”, para lo cual seguía trabajando desde la citación, pero no de los lenguajes calientes del expresionismo sino de los enfriados de la tradición objetual y conceptual, siempre, pero, partiendo de la deconstrucción de los lenguajes del pasado, es decir, desmontar y recoger, en clave duchampiana, elementos estilísticos de una obra del pasado que se trasladan a una nueva obra del presente.

Según el crítico italiano, fue en este contexto en el que se introdujo la neo-objetística a partir de objetos procedentes del paisaje de consumo, objetos cotidianos, estandarizados, descontextualizados y desfuncionalizados que, más que pre-

sentarse aislados en su soledad metafísica, pretendían mostrar los conceptos de collage-assemblage valiéndose de superposiciones, estratificaciones, acumulaciones y fragmentos, en los que se sedimentaba un “espesor temporal” proporcional al sentido de “duración de la historia”: se trataba, pues, de objetos transidos de historia, vinculados con el pasado, con la historia del arte, con la historia de los estilos y con situaciones y actitudes del orden social del presente.

A diferencia de los norteamericanos, más deudores del Pop Art, del minimal y de las propuestas creativas de Andy Warhol, los europeos entendieron la neobjetística como un organismo metafórico y narrativo, que podía llegar a crear una “escenografía pobre”, más allá de la literalidad, del reduccionismo y de la tecnología, o sea, un organismo cercano al “filtro Beuys”. La propuesta de A. Bonito Oliva, que había transformado su transvanguardia de cálida en fría, de autóctona en internacional y cosmopolita, se concretó en la muestra *Nuovi territori dell'arte-Europa/America* (1987), en la que presentó a un grupo de artistas norteamericanos y europeos unidos por el redescubierto culto al objeto, a su fetichismo y a sus implicaciones con la sociedad consumista e industrial, tal como mostraron, entre otros, A. Bickerton, Clegg & Guttman, B. Dimitrijeic, J. G. Dokoupil, G. Förg y P. Halley, cuyas obras



335. John M. Armleder, *Untitled* (FS 196) (*Sin título FS 196*), 1988. Obra expuesta en Metropolis

eran objetos que podían ser manipulados, reconsiderados, metamorfoseados, reconstruidos, reproducidos, alterados o simplemente presentados.

En esta recuperación del objeto fueron de gran importancia una serie de exposiciones en las que la pintura cedió terreno ante la escultura y los nuevos objetos. Una de las primeras, *Leçons de choses*, presentada en el ARC de París con el nombre *Leçons de choses. Truc et Troc* (1983), se propuso como finalidad presentar diversas soluciones objetuales de la mano de 10 artistas, cinco franceses y otros cinco ingleses (E. Bossut, T. Cragg, G. Friedmann, A. Gherban, B. Lavier, D. Mach, P. Saytour, D. Tremblay, J.-L. Vilmouth, W. Woodrow) “unidos por su común referencia al objeto, a sus trucos, a sus señuelos, a su bricolage”. El objeto de *Leçons de choses* era uno que constantemente manifestaba su relación con el mundo de lo cotidiano, con la realidad concreta, en definitiva, con las cosas, un objeto centrado más en la literalidad que en el simbolismo, sin otra pretensión que la reinención de la confusión ante lo banal: “Y es esta zona cercana a lo ordinario, a lo común, a lo insignificante, la que circunscribe –según S. Pagé, comisaria de la muestra– un clima sensible muy actual por relación a las ambiciones más espectaculares del surrealismo, del pop y del nuevo realismo” (S. Pagé, *cat. exp.* p. 5).

A partir de *Leçons de choses* una serie de colectivas monotemáticas: *Histoires de sculpture* (Caddillac, 1984), *Dispositif Sculpture - Dispositif Fiction* (París, 1985), *L'objet de l'exposition*, (París, 1988), *Feux-pâles, une pièce à conviction* (Burdeos, 1990), *After Duchamp* (París, 1991), *Transform BildobjektSkulptur im 20* (Basilea, 1992), mostraron diferentes metamorfosis del objeto en relación con una escultura considerada como una especie de cajón de sastre, en el que tanto cabía el “ensamblado, la manipulación, la fabricación, la situación y la instalación, como la reconsideración o recontextualización del *ready made*, puesto que, en definitiva, todos los caminos pasaban por M. Duchamp, el gran responsable y culpable declarado de la “intrusión” del objeto en la esfera del arte.

En este sentido, la *Documenta 8* de Kassel (1987) confirmó, como en otras ocasiones había hecho, los nuevos aires de época, en este caso, el desfallecimiento de transvanguardismos y neoexpresionismos y, en especial, la retirada de la pintura ante el auge de la nueva escultura, ante el objeto considerado escultóricamente o ante lo que Benjamin H. Buchloh denominó la “escultura construida”, aquella que se desviaba de los métodos, materiales y convenciones de la escultura figurativa. La presencia, entre otros de C. Boltanski, J. M. Bustamante, T. Cragg, H. Haacke, J. Holzer, A. Jaar, I. Knoebel, B. Kruger, T. Laib, B. Lavier, A. Leccia, R. Longo, M. Odenbach, J. Sarmiento, S. Solano, J. Vercruysse, J. Wall, W. Woodrow, junto a representantes de los sesenta y setenta (R. Artschwager, J. Beuys, R. Morris, N. J. Paik, R. Serra) se interpretó como una clara manifestación del declive de los modos de expresión figurativa que, en palabras de B. H. Buchloh, no reflejaban sino la pervivencia de valores y categorías regresivas: nacionalismo, novedad, ahistoricismo, subjetivismo, valor de estilo, eclecticismo, cínica asunción de la lógica mercantil de la industria del arte (B. H. Buchloh, *art. cit.*, p. 41).

El comisario de la *Documenta 8*, Manfred Schneckeburger, al hacer dialogar el diseño, la arquitectura, el Video Art y las performances con la pintura y la escultura, optó, no obstante, no por una sola tendencia sino por la creatividad interrelacionada, reflejo del estado del arte como convergencia de puntos de fricción entre distintas categorías.

Una nueva confirmación de una estética fría y depurada, es decir, del enfriamiento del aura bajo el efecto Duchamp se concretó en *Zeitlos* (Berlín, 1988), exposición que podía considerarse el reverso de la moneda de *Zeitgeist* (*Espíritu de los Tiempos*) y que como ésta jugó con lo alusivo de su título (Zeit= tiempo; los= libertad, falta de ataduras). *Zeitlos* significó el fin del proceso de retorno al orden iniciado por *Zeitgeist*: nada de pintura, nada de retóricas expresionistas, subjetivistas y nacionalistas. Harald Szeemann con una amplia selección de artistas, se dejó guiar, al de-

cir de J. L. Brea, por un único programa de investigación e incluso por una misma temperatura estética que habría atravesado décadas y paradigmas estilísticos distintos, algo que parecía poner el acento en una forma elemental, mínima (el paralelepípedo) para las obras volumétricas o el más puro plano bidimensional para las obras de superficie, tanto destinadas al suelo como a la pared (J. L. Brea, *Las auras frías*, Barcelona, 1991, pp. 133-134). En efecto, H. Szeemann no sólo concibió la exposición como un medio de transmitir e imponer conocimiento y pensamiento a la cultura como totalidad, sino como una recreación, desde la reflexión y la contención del objeto y una apropiación del espacio ambiental.

En este mismo orden de cosas cabe citar *BiNationale* (1988), una doble mirada al arte alemán y al norteamericano del momento, exposición que tuvo dos versiones, la de artistas norteamericanos *BiNationale-American Art of the Late 80's* que se mostró primero en Boston y posteriormente en Düsseldorf, y la de los artistas alemanes, *BiNationale-German Art of the Late 80's* que, tras su presentación en Düsseldorf, lo hizo en Boston. Los comisarios seleccionaron a 25 artistas representantes de cada país, selección que mostró la cuestión artística más candente del momento: el reduccionismo y literalidad del arte norteamericano enfrentado con el organicismo metafórico y narrativo de las escenografías poéticas europeas, alemanas en este caso, de los que estaban ausentes los pintores expresionistas que parecían haber sido engullidos por el paso del tiempo, salvándose solamente aquellos que defendían un tipo de lenguaje “imperfecto, de deficiente factura y objetivos subversivos, consecuencia de su escepticismo”, como hacían A. Oehlen, W. Büttner y J. Immendorf.

El dominio, el liderazgo y la casi tiranía creativa ejercida por Alemania desde principios de los años ochenta, confirmada por las Documentas y alimentada por exposiciones de tesis como *Zeitgeist* y *Zeitlos* y por retrospectivas como *Bilderstreit-Widerspruch* celebrada en Colonia (1989), en la que a través de 130 artistas europeos y de



336. Harald Vlugt, *Trophy Symmetry* (Trofeo simétrico), 1989.

sus correspondientes obras que abarcaban de 1960 a 1989 se quiso mostrar que el arte europeo había sabido contestar con radicalidad a las propuestas artísticas lanzadas desde los Estados Unidos, fueron objeto de una nueva afirmación en la segunda convocatoria de *Prospect'89* celebrada en Frankfurt en 1989 que al igual que la de 1986 estuvo coordinada por P. Weiermair, director de la Kunstverein, con el propósito de llevar a cabo una prospección respecto a las corrientes, a las tendencias y a los modos creativos más rigurosamente contemporáneos.

Más que una exposición de tesis o incluso de autor-comisario, *Prospect* fue una muestra histórica de lo inmediato en la que se reunieron para

su confrontación, al margen de cualquier criterio comercial, trabajos realizados entre 1988 y 1989 por creadores paradigmáticos del momento. A diferencia de *Zeitgeist* y *Zeitlos*, la trienal de arte contemporáneo de Frankfurt, *Prospect* no pretendía justificar un guión o argumento a través de unas obras, sino todo lo contrario, contemplar y, si hubiese lugar, sacar conclusiones de cuál o cuáles eran las propuestas hegemónicas en un total de 111 obras (pinturas, esculturas, instalaciones, objetos e intervenciones arquitectónicas) de 83 artistas pertenecientes a 15 países de Europa, Estados Unidos, Canadá, Japón y Australia.

Con todo, la convocatoria de *Prospect* '89 apostó por una creación determinada tanto por la ausencia de algunas tendencias, como la expresionista que sí había estado presente en 1986, como por la insistencia en otras, en este caso en el neo-conceptualismo que ya había reaparecido con fuerza en la escena artística neoyorquina de 1988-1989. En Frankfurt, la importancia dada a las instalaciones en espacios públicos situados en el Dom/Römerberg, de Barbara Kruger, Ian Hamilton Finlay y Scott Burton, así como el lugar preeminente asumido por artistas como Ed Ruscha o Sherrie Levine consolidaba unas prácticas artísticas que, aparte de su cualidad "visible", podían también ser "legibles" y en las que el objeto estético resultaba del diálogo entre el objeto discursivo y el objeto material.

Para los nuevos conceptuales, el lenguaje era un medio, una sustancia creativa como cualquier otra, un medium como lo podía ser la madera o el metal, dotado de una cualidad suplementaria, la de poder transmitir mensajes incluyendo los de la autorreflexión sobre la praxis artística. El lenguaje era utilizado bien como un *ready made* por su capacidad de sustituir el texto existente entre los objetos y los materiales tradicionales, bien como fuente de significados y como instrumento de comunicación. Para Ed Ruscha, por ejemplo, las palabras componían un paisaje que en este caso no se entendía como una sustancia, sino simplemente como una forma, y en tanto que forma, sin contacto con la realidad. En las obras-

lápidas de I. Hamilton Finlay, las palabras, por el contrario, no sólo comunicaban un sentido sino que eran atributo plástico, en tanto que las creaciones de Jenny Holzer estaban constituidas literalmente de palabras en forma de truísmos y leds.

El discurso creativo de la segunda mitad de los ochenta no fue, sin embargo, lineal. Los propios neos asimilaron y contemplaron en su seno un nuevo tipo de revisionismo basado en la confrontación y el choque entre temperaturas –lo frío y lo cálido– y en el diálogo entre distintos territorios culturales, en una palabra, entre contrapuestos contextos culturales. Cómo explicar sino la paradoja de colocar en el mismo espacio los conceptos de barroco y mínimo, como hicieron las muestras *The Silent Baroque*, (Salzburgo, 1989) y *Minimal Baroque* (París, 1989). Cada una desde un punto de vista diferente, tales muestras constataron la existencia de una estética fría, geométrica, lógica, de estructura clara y desarrollo modular, transida, sin embargo, de un nuevo deseo de inspiración, de invención e incluso de extravagancia barroca.

Lo barroco, con todo lo que implicaba de cita cultista en un período decisivo de la historia de los estilos, un período de desmesuras y opulencias en el que cada detalle estaba cargado de significados y cada mensaje religioso era tratado con ejecución virtuosa, en el que la pintura se confundía en su espacialidad con la escultura y ésta adquiría valores pictoricistas, en el que ninguna materia mostraba su verdadera esencia (el mármol era tratado en su morbidez como la piel humana y los pigmentos pictóricos se convertían en luz), apareció citado por primera vez en diálogo/contraposición respecto al concepto minimal en el texto del catálogo, firmado por Ijsbrand van Veelen, de una muestra individual de Harald Vlugt celebrada en la galería Nikki Diana Marquardt de París, si bien la asociación se ampliaba a la participación holandesa en la Bienal de Venecia de 1988 en la que se dio a conocer el trabajo de H. Vlugt, pero también el de Fortuyn/O'Brien, Niek Kemps, Pieter Laurens Mol, Peer Veneman y Henk Visch.

La cuestión barroca no sólo quedó encerrada en la reflexión directa sobre la praxis. Algunos pensadores y estetas del momento, entre ellos Gilles Deleuze, Christine Buci-Glucksmann, Guy Scarpetta, Omar Calabrese, Alberto Cardín, José Luis Brea y Fernando Jarauta, recurriendo a las teorías de lo barroco de Eugenio d'Ors, en menor grado a las de W. Benjamin sobre el origen del drama barroco alemán (*German Tragic Drama*, texto escrito en 1924-1925 y publicado en 1928) y también a las de Severo Sarduy en su texto "El Barroco y el neobarroco" (1972, publicado en *Barroco*, Buenos Aires, 1974), asociaron la situación cultural de finales de década a una nueva categoría de lo barroco, a un nuevo barroco definido por un mundo sin centro en el que todo podía ser centro, un mundo sin valores, por tanto, estables en el que se imponía la diversidad de puntos de vista, la pasión por los contrastes y la "postergación indefinida del sentido". Si A. Bonito Oliva a principios de los ochenta hablaba de la posmodernidad como fenómeno manierista, a finales de la década la posmodernidad se teñía de aires barrocos gracias a que al desdén por las "estructuras" se anteponía la fascinación por las "texturas".

Este neo-barroco, sin embargo se entendió más como excusa que como categoría, puesto que el punto de partida era históricamente erróneo o, al menos, discutible: si el barroco con su aparente desorden, con la inclusión de todo tipo de excesos y creaciones tautológicas "lo propio del barroco —escribió G. Deleuze— no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del barroco es realizar algo en la ilusión misma", se podía tener como un estilo decadente y si, además, esta afirmación permitía la recíproca, es decir, que toda decadencia, por serlo, era barroca, ¿se podía considerar la posmodernidad barroca de finales de la década de los ochenta como consecuencia de una modernidad agonizante y decadente?

En paralelo a la teoría de la "era neobarroca" defendida especialmente por el italiano O. Calabrese que, a partir de la teoría de la complejidad y del caos y de la de las catástrofes, entendía el

neobarroco como un aire de época que invadía los fenómenos culturales contemporáneos, José Luis Brea en su texto *Antes y después del entusiasmo* (La Haya, 1989) propuso una lectura del arte del momento a través de lo que consideraba su condición barroca. La actitud de J. L. Brea, expresada también en otros textos (*Las auras frías. Nuevas estrategias alegóricas*), más que calificar o diagnosticar una cierta condición de la cultura, como hacía O. Calabrese, se proponía designar un programa de actuación, de producción de discursos y prácticas y, en definitiva, reconocer el empleo de "estrategias enunciativas alegóricas". Según J. L. Brea, para el que era obvio que la producción artística de finales de los ochenta, desde Peter Greenaway a Niek Kemps, de Michael Nyman a Jeff Koons, se hallaba bajo el signo de lo neobarroco, no importaba tanto una cuestión de formas, sino de estrategias bifurcadas, abiertas, multifacetadas —ya Walter Benjamin invocaba el vuelo del ángel nuevo, bifronte—, en definitiva de estrategias alegóricas, entendiendo por alegoría, siguiendo a W. Benjamin, no tanto el discurso que expresa la verdad conceptual a través de un sistema de símbolos dotado de retornos codificados, sino sobre todo aquel discurso que es conscientemente exocéntrico con respecto a lo que se quiere decir.

La teoría del "barroco frío" y, en cierta medida, del "minimal cálido" se concretó en las obras expuestas en el marco del *Aperto* de la Bienal de Venecia de 1990, sección comisariada por Bernard Blistène, Stuart Morgan, Jacob Wenzel, Linda Shearer y Renato Barilli. Aunque ninguna de las anteriores citas de *Aperto*, desde su inclusión en el marco de la citada Bienal en 1980, se configuró como demostrativa de un argumento sino como muestra representativa del arte que se podría llamar joven (por debajo de los 35 años), lo cierto es que en el *Aperto '90* se pudieron constatar ciertas convergencias conceptuales entre la diversidad de opciones representadas, desde Jeff Koons a Cady Noland, pasando por Annette Lemieux, Lorna Simpson y Jac Lernier, entre otros muchos. La principal fue la cohabitación de dos principios aparentemente opuestos: el de dureza,

tanto en lo que respecta a formas, materiales y procedimientos, y el de inspiración, invención y, también extravagancia; o, lo que es lo mismo, un equilibrio dinámico entre dos temperaturas que ya no se entendían como simétricas y, por tanto opuestas respecto a la cota cero, la de lo frío y la de lo cálido.

Salvo casos extremos de enfriamiento como el presentado por las norteamericanas L. Simpson y A. Lemieux, con su cultivo de material informativo y sociológico, y el de los fotógrafos alemanes T. Struth y A. Gursky, y de barroquismo puro, como el de Izhar Patkin, lo que dominaba era la cálida unión, el barroco frío, el equilibrio, en definitiva, entre diversos códigos: figurativo y abstracto, pintura y tecnología, orgánico e inorgánico, color y acromatismo. Un claro ejemplo de esta “cálida unión” de la que hablaba R. Barilli, fue la instalación de la norteamericana Cady Noland, que aunque partía del *ready made* (banderas americanas, fotos de personajes ilustres, etc.), anulaba su significado histórico a través de la acumulación barroca y desbordante de los mismos, convirtiendo en último término el *ready made* en un objeto habitable al modo de una acogedora estancia.

Este encuentro entre lo cálido y lo frío, que en lo comercial estuvo acompañado por un *boom* artístico que llegó a desestabilizar la creación y a más largo plazo al propio mercado del arte, propició el diseño de grandes y en ocasiones megálomanas exposiciones que más que como apuesta o prospección de futuro funcionaron como

escaparates, como macroespacios en los que se radiografiaban las maneras, las actitudes, (desde el neo-geo, la neo-objetística, al barroco minimal, pasando por el neo-conceptual) del arte de la segunda mitad de la década de los ochenta. *Metropolis* (Berlín, 1991) y *1991 Biennial Exhibition* (Nueva York, 1991), la primera con carácter internacional y la segunda ceñida al ámbito del arte norteamericano, presentaron los trabajos de artistas de los años ochenta, aunque algunos de ellos con un larga trayectoria previa, con los que se podía dibujar el paisaje de una década plagada de neos, en el que el interés por el hombre, por el sexo, por la religión y por la realidad se confundía con el interés por la naturaleza, la tecnología, la historia del arte, todo ello bajo el reconocimiento implícito y la mayoría de las veces explícito a los tres de los más grandes creadores del siglo XX: M. Duchamp, J. Beuys y A. Warhol. La voluntad de exhaustividad que dominó el planteamiento de las tres exposiciones hizo que en ellas estuvieran presentes todo tipo de lenguajes y medios expresivos: pintura, escultura, escultura-instalación, neobjetística, fotografía, vídeo, etc.

La revisión de la década de los ochenta tuvo también un hito importante en la *Documenta IX* de Kassel, una gran muestra con un proyecto “débil”, con un carácter a la vez panorámico y prospectivo y con la presentación a público debate de otra cuestión emergente en el panorama creativo del fin del milenio: la de la multiculturalidad y el mestizaje de culturas.

Las exposiciones

1991 Biennial Exhibition

1991, 2 abril- 30 junio.

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Organización: Richard Armstrong, John Hanhardt, Richard Marshall, Lisa Phillips.

Artistas: Vito Acconci, Carlos Alfonzo, Jennifer Bartlett, Nayland Blake, Chuck Close, John Coplans, Jessica Diamond, Carroll Durham, Jeanne Dunning, Eric Fischl, Bill Fontana, Dawn Fryling, Adam Fuss, Robert Gober, Félix González-Torres, Group Material, Peter Halley, Gary Hill, Roni Horn, Wendy Jacob, Luis Jiménez, Jasper Johns, Larry Johnson, Alex Katz, Mike Kelley, Ellsworth Kelly, Mary Kelly, Louise Lawler, Roy Lichtenstein, Glenn Ligon, Donald Lipski, Sally Mann, Christian Marclay, David McDermott and Peter McGoughm, John Miller, Richard Misrach, Joan Mitchel, Ed Moses, Celia Álvarez Muñoz, Elizabeth Murray, Bruce Nauman, Cady Noland, Philip Pearlstein, Ellen Phelan, Rona Pondik, Rebecca Purdum, Alan Rath, Robert Rauschenberg, Tim Rollins + K.O.S, Allen Ruppersberg, David Salle, Joseph Santore, Thomas Lanigan Schmidt, Julian Schnabel, Jim Shaw, Cindy Sherman, Lorna Simpson, Kiki Smith, Philip Smith, Pat Steir, Frank Stella, Jessica Stockholder, Philip Taaffe, Mark Tansey, Cy Twombly, Alex Webb, Carrie Mae Weems, David Wojnarowicz.

Bienalmente, desde 1983, los espacios del Whitney Museum of American Art se vacían de sus colecciones permanentes para servir de marco a aquello que se plantea como “una panorámica provocativa y valiosa de la actualidad del arte americano” (R. Marshall, “Introduction”, *cat. exp.*, pp. 8-9). Por lo que respecta a la convocatoria de 1991, la actualidad del arte americano fue poco provocativa y ecléctica concretándose en la confrontación de obras realizadas por artistas de diferentes disciplinas y de distintos marcos generacionales.

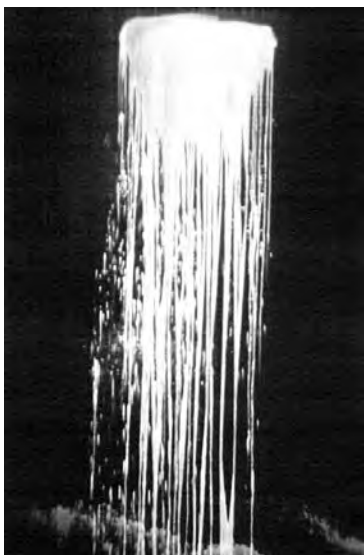
La muestra de pintura, la más amplia de toda la Bienal, contó junto a las obras de los artistas repre-

sentantes de la sensibilidad artística norteamericana de los sesenta como J. Johns, R. Rauschenberg, R. Lichtenstein, E. Kelly, F. Stella, C. Close, A. Katz y P. Pearlstein, las de los creadores más destacados de la pintura norteamericana de los setenta y los ochenta, desde la Pattern & Painting (L. Schmidt, J. Shaw), la New Image (C. Alfonzo, J. Bartlett, E. Murray), el Graffiti Art (K. Haring) y el neoexpresionismo (J. Schnabel, D. Salle, E. Fischl), hasta las corrientes apropiacionistas (P. Halley, C. Durham, L. Lawler), sin pasar por alto parcelas de la práctica *cool*, como la neoabstracción de P. Steir y P. Taaffe, el neoconceptual de Glenn Ligon y las pinturas de temática social y política del colectivo Tim Rollins + K.O.S.

Tras la pintura, el apartado que contó con mayor presencia fue el de la neobjetística. Artistas como D. Fryling, C. Marclay, J. Miller, C. Noland, R. Pondik, A. Ruppersberg, N. Blake y A. Rath reafirmaron el carácter tecnológico de la producción artística con la intención de fomentar procesos de penetración, más que de alteración, en el universo de lo cotidiano. Sin embargo, la denuncia consumista no estuvo ausente, como lo puso en evidencia la instalación de C. Noland, *This Piece Has No Title Yet* (1989), acumulación de objetos derivados del *landscape* urbano de la sociedad estadounidense presentada a manera de reflexión sobre una sociedad hiperconsumista. Otras propuestas, como la de J. Stockholder *No Title* (1990) implicaban la idea de bricolage artístico, en el sentido que éste se convertía en el único medio posible que permitía al hombre transitar en el confuso pano-



337. *Group Material, AIDS Timeline (La línea del tiempo del SIDA), 1989-1990. Obra expuesta en la Biennial Whitney, 1991.*



338. Pat Steir, *Wolf Waterfall*, 1990
(*Cascada de lobos*). Obra expuesta en la
Biennial Whitney, Nueva York, 1991.



339. Harald Vlugt, *The Blind Lead the Blind*
(*Human History. Part One*), 1987.



340. Portada del catálogo de la exposición
Metropolis, Berlín, abril-julio 1991.

rama de los objetos de consumo. Como contrapartida creadores como N. Blake (*Still Life*, 1990) confirmaron que los artistas de los ochenta a través de imágenes derivadas de los mass media (comic, publicidad, vídeo, etc.) querían asegurar el consumo de aura, de preciosidad que el objeto de uso cotidiano no producía.

En lo que respecta a los nuevos usos de la fotografía, la muestra aportó interesantes reflexiones sobre el concepto de género, de representación y de formato (J. Dunning, C. Sherman, B. Fontana, S. Mann) e, incluso, de consideración del cuerpo humano derivada del Body Art (L. Simpson) que también estuvo presente en algunas manifestaciones de Video Art, que en general se mostró sobrio y poco arriesgado, como fue la video-instalación de B. Nauman *Raw Material- MMMM* (1990), y la de Gary Hill, que confrontó imágenes corporales y textos con una poética claramente conceptual.

La 1991 *Biennial* cooperó también en la consolidación del arte posmoderno activista a través de la instalación del colectivo Group Material, *AIDS Timeline* (1989-1990), reivindicadora de la educación, la sanidad y la lucha por la legitimación del activismo político en el campo del arte.

Metropolis. International Art Exhibition

1991, 20 abril-21 julio.
Martin-Gropius-Bau, Berlín.

Organización: Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal.
Artistas: John M. Armleder, Richard Artschwager, Miroslav Balka, Frida Baranek, Georg Baselitz, Ross Bleckner, Jonathan Borofsky, Jean-Marc Bustamante, James Lee Byars, Pedro Cabrita Reis, Umberto Cavenago, Clegg & Guttman, René Daniëls, Ian Davenport, Jiri Georg Dokoupil, Maria Eichhorn, Jan Fabre, Sergio Fermariello, Ian Hamilton Finlay, Peter Fischli/David Weiss, Günter Förg, Katharina Fritsch, Gilbert & George, Robert Gober, Ulrich Görlich, Rainer Görss, Federico Guzmán, Peter Halley, Fritz Heisterkamp, Georg Herold, Gary Hill, Jenny Holzer, Cristina Iglesias, Massimo Kaufmann, Mike Kelley, Kazuo Kenmochi, Joan Kessler, Imi Knoebel, Jeff Koons, Jannis Kounellis, Attila Kovács, Guillermo Kuitca, George Lappas, Otis Laubert, Gerhard Merz, Olaf Metzel, Yasumasa Morimura, Reinhard Mucha, Juan Muñoz, Bruce Nauman, Cady Noland, Marcel Odenbach, Albert Oehlen, Philippe Perrin, Dimitri Prigov, Richard Prince, Gerhard Richter, Thomas Ruff, Edward Ruscha, Julio Sarmiento, Julian Schnabel, Mike and Doug Starn, Haim Steinbach, Rosemarie Trockel, Bill Viola, Jeff Wall, Franz West, Rachel Whiteread, Christopher Wool, Vadim Zakharov.

Los mismos comisarios, Christos M. Joachimides y Norman Rosenthal, que en 1982 organizaron *Zeitgeist*, exposición que supuso la afirmación de las maneras expresionistas, cálidas y subjetivas de principios de década, fueron los que diez años después intentaron captar de nuevo en *Metropolis* el “espíritu de la época”, una época recorrida, al decir de J. Baudrillard, por la voluntad experimental y la vía objetual (*Cool memoires 1980-1985*, 1987, p. 10 y ss.).

Contrariamente a *Zeitgeist*, que llevaba implícita una idea de tendencia, *Metropolis* se planteó desde la multidisciplinariedad, como un pulso a la actualidad marcada por su carácter abierto, polivalente y falto de dogmatismos. Desde esta perspectiva, la exposición se entendió como un medio de desarrollar estrategias de representación y de confrontación en la historia de las ideas, desde el presente hacia el futuro, pero también desde el reconocimiento hacia el pasado. Ello permitió que N. Rosenthal hablase de la existencia de padres y abuelos en el arte del siglo XX, desde M. Duchamp a J. Beuys y A. Warhol, presentes si no con obras, sí con su impronta creativa indeleble, en muchos de los trabajos expuestos en *Metropolis*.

La muestra, a pesar de que se planteó con carácter internacional –70 artistas de 20 países– puso el acento en el eje Nueva York-Colonia-Berlín a través de dos generaciones de creadores: la de los años sesenta y setenta, con aquellos artistas: Ed Ruscha, I. Hamilton Finlay, J. Kounellis, G. Baselitz y G. Richter que, según los organizadores, aportaban suficiente perspectiva histórica y artística a la exposición y que, al mismo tiempo, se podían considerar modelos de la generación más joven y la de los ochenta que en aquellos instantes se adentraba ya en la década de fin de siglo.

Los trabajos presentados se agruparon en cuatro macrogéneros: la pintura, con o sin uso de la fotografía, lo objetual, la escultura y la instalación. La presencia pictórica se concretó a algunos de los expresionistas de principios de década (J. Schnabel, G. Baselitz, A. Oehlen, J. G. Dokoupil) y a los representantes de las nuevas vías, como la neo-geo (I. Davenport, G. Förg, P. Halley), la neo-abstracción (R. Bleckner, I. Knoebel), la neo-conceptual.

En el campo de intersección entre pintura y fotografía, *Metropolis* presentó a una serie de artistas que habían comenzado a trabajar a principios de los años ochenta y que, aunque procedentes de otros lenguajes artísticos, tomaron la fotografía como un medio de retorno a la figuración y de recuperación de la pintu-

ra de género. El retrato fue reivindicado por T. Ruff (retrato individual) y Clegg & Guttman (retrato colectivo); el paisaje fue entendido como retrato de grupo de la naturaleza por P. Fischli, D. Weiss, M. Kaufmann y B. Viola y el paisaje-monumento fue el objeto fotográfico de U. Görlich y J. Wall. C. Sherman, por su parte, tras la etapa de sus autorrepresentaciones, incidió en el género de la naturaleza muerta, recreando visiones casi microscópicas de la realidad y de los organismos vivos de la misma, en tanto que los interiores domésticos constituyeron el punto de partida de J.M. Bustamante y los exteriores de fábricas el de R. Mucha.

Una buena parte de los trabajos que se pudieron contemplar en *Metropolis* operaron, no obstante, en la



341. Gerhard Merz, *De Ordine Geometrico*, 1990. Obra expuesta en *Metropolis*.

342. Jonathan Borofsky, *Ballerina Clown (Bailarina payasa)*, 1989. Obra expuesta en *Metropolis*.

poética del objeto y del espacio y, en general, en la llamada nueva escultura. En la exposición tuvieron cabida los objetos cotidianos e industriales (G. Herold, J. Kessler, O. Metzel, C. Noland, B. Woodrow), los muñecos (los *Popples* de J. Koons), los muebles (las *furniture-sculptures* de J. Armleder, R. Artschwager, F. West, R. Whiteread o H. Steinbach) y los objetos híbridos, producto del mestizaje estilístico.

La escultura-instalación, con connotaciones tanto derivadas de la poética minimal como de la conceptual, contó con una plural y desigual representación: la dimensión metafísica del espacio a través del cual se hacían visibles las ideas sobre arte fue explorada por J. Lee Byars; I. Hamilton Finlay hizo del espacio una reflexión sobre el orden y la violencia en base a alusiones a la civilización y a las ideas; J. Fabre, D. Prigov, J. Borofsky y sus figuras circenses plantearon alegorías tridimensionales con una elevada dosis de teatralidad; M. Kelley utilizó el espacio para establecer un diálogo entre elementos del arte social y de la historia cultural. La crítica a la sociedad de consumo tuvo su manifiesto en el montaje de O. Metzel, en realidad, un estímulo para la reflexión sobre las relaciones sociales a partir de las que se ofrecen entre el arte y la vida cotidiana.

En definitiva, el arte presente en *Metropolis*, debía entenderse, según los comisarios de la muestra, como un proceso lingüístico, un proceso con unos significados, unas formas, unos mensajes y, sobre todo, un código de desciframiento. Sin el conocimiento de éste resultaba imposible comprender la base de la alargada pirámide en que se había convertido el arte de finales del milenio. Los lenguajes artísticos, conscientes de la fuerza de comunicación, se ponen al servicio de las ideas, del pensamiento, de la reflexión. El lenguaje del arte experimenta un proceso de continua evolución, los diferentes lenguajes se contaminan hasta formar una sola lengua hecha de unidad y de diversidad.



343. Rosemarie Trockel, *Daddy's Striptease Room*, (La habitación para desnudarse de papá), 1990. Obra expuesta en Metropolis.

Documenta IX

1992 (13 junio-20 septiembre).

Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Ottoneum, Documenta-Halle, Orangerie, Temporäre Batuten, Neue Galerie, Kassel

Organización: Jean Hoet.

Artistas: Marina Abramovic, Absalon, Richard Artschwager, Francis Bacon, Marco Bagnoli, Nicos Baikas, Mirosław Balka, Matthew Barney, Jerry Barr, Lothar Baumgarten, Jean-Pierre Bertrand, Michael Biberstein, Guillaume Bijl, Dara Birnbaum, Jonathan Borofsky, Louise Bougeois, Herbert Brandl, Ricardo Brey, Tony Brown, Marie José Burki, Jean-Marc Bustamante, Michael Buthe, Pedro Cabrita Reis, Waltercio Caldas, Pier Paolo Calzolari, Ernst Caramelle, Lawrence Carroll, Saint Clair Cemin, Tomasz Ciecierski, Tony Clark, James Coleman, Tony Conrad, Patrick Corillon, Damian, Richard Deacon, Thierry De Cordier, Silvie & Chérif Defraoui, Raoul De Keyser, Wim Delvoye, Braco Dimitrijevic, Eugenio Dittborn, Helmut Dorner, Stan Douglas, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Mo Edoga, Jan Fabre, Luciano Fabro, Belu-Simion Fairnau, Peter Fend, Rose Finn-Kelcey, FLATZ, Günher Förg, Fortuny/O'Brien, Erik A. Frandsen, Michel François, Vera Frenkel, Katsura Funakoshi, Isa Genzken, Garylen Gerber, Robert Gober, Dan Graham, Rodney Graham, Angela Grauerholz, Michael Gross, George Hadjimichalis, David Hammons, Georg Herold, Gary Hill, Peter Hopkins, Rebecca Horn, Roni Horn, Geoffrey James, Olav Christopher Jenssen, Tim Johnson, Ilya Kabakov, Anish Kapoor, Kazuo Katase, Tadashi Kawamata, Mike Kelley, Ellsworth Kelly, Bhupen Khakhar, Martin Kippenberger, Per Kirkeby, Harald Klingelhöller, Kurt Kocherscheidt, Peter Kogler, Vladimir Kokolia, Joseph Kosuth, Mariusz Kruk, Guillermo Kuitca, Suzanne Lafont, Gustav Lange, Jonathan Lasker, Jac Leirner, Zoe Leonard, Eugène Leroy, Via Lewandowsky, Bernd Lohaus, Attila Richard Lukacs, Ingeborg Lüscher, James Lutes, Marcel Maeyer, Brice Marden, Cildo Meireles, Ulrich Meister, Thom Merrick, Gerhard Merz, Mario Merz, Marisa Merz, Meuser, Jürgen Meyer, Liliana Moro, Reinhard Mucha, Matt Mullican, Juan Muñoz, Hidetoshi Nagasawa, Christa Näher, Bruce Nauman, Max Neuhaus, Pekka Nevalainen, Nic Nicosia, Moshe Ninio, Jussi Niva, Cady Noland, Manuel Ocampo, Jean-Michel Othoniel, Tony Oursler, Panamarenko, Giulio Paolini, A. R. Penk, Michelangelo Pistoletto, Hermann Pitz, Stephan Prina, Richard Prince, Martin Puryear, Royden Rabinowitch, Robert Racine, Philip Rantzer, Charles Ray, Martial Raysse, José Resende, Gerhard Richter, Ulf Rollof, Erika Rothenberg, Susan Rothenberg, Ulrich Rückriem,

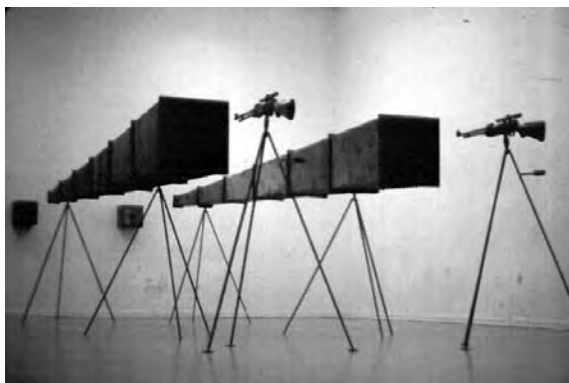
Thomas Ruff, Stephan Runge, Edward Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Remo Salvadori, Jose Scanlan, Eran Schaerf, Adrian Schiess, Thomas Schütte, Helmut Schweizer, Maria Serebriakova, Mariella Simoni, Susana Solano, Ousmane Sow, Ettore Spalletti, Haim Steinbach, Pat Steir, Wolfgang Strack, Thomas Struth, János Sugár, Yuki Tadeoka, Robert Thierrien, Philip Thomas, Frederic Matys Thurst, Niele Toroni, Thanassis Totsikas, Addo Lodovico Trinci, Mitja Tusek, Luc Tuymans, Micha Ullman, Juan Uslé, Bill Viola, Henk Visch, James Welling, Franz West, Rachel Whiteread, Christopher Wool, KeunByung Yook, Heimo Zobernig, Gilberto Zorio, Constantin Zvezdochotov.

La *Documenta IX* no hizo sino seguir la línea iniciada cinco años antes por la Documenta comisariada por M. Schneckenburger, una línea poco implicada en cuestiones de estilo y, a tenor de las declaraciones programáticas de su comisario, el director del museo de Arte Contemporáneo de Gante, Jean Hoet, fiel reflejo de la situación social contemporánea y, en especial, de la situación del artista, un artista cada vez más recluso en su subjetividad, en su yo individual frente al yo colectivo. La Documenta IX nació, pues, sin más principio unificador que la propia libertad creativa del artista, de 187 artistas procedentes de distintos entornos geográficos y de plurales tradiciones culturales que en principio no tenían más nexos que el de compartir algunos de los rasgos que definían el prototipo de creador de la última década de siglo: un creador que tendía a suprimir las barreras entre pintura y escultura, que

concedía una gran importancia al diálogo con los espacios preexistentes, fueran arquitectónicos o naturales, que se movía a gusto en el formato instalación y que recuperaba el espacio de la teoría como elemento clave en la conformación de la obra.

En este sentido, uno de los mayores méritos de Kassel'92 residía en el hecho de que un elevado porcentaje de obras se hizo expreso para la Documenta buscando el diálogo con los espacios en los que debían ser ubicadas con el fin de cumplir el lema propuesto por el comisario y su equipo, los críticos Pier Luigi Tazzi y Denys Zacharopoulos y el conservador del museo de Gante, Bart de Baere, un lema escueto, poco literario y retórico y escasamente didáctico: el trabajar manteniendo una situación de compromiso respecto a un determinado contexto histórico, social siempre, pero, partiendo de la potenciación de lo individual y subjetivo. ¿Resultado? Una, para algunos, excesiva dispersión y confusión, una especie de torre de Babel donde cada uno de los participantes hablaba con su propia lengua, inteligible aisladamente, pero difícilmente compatible con la de su vecino.

Kassel'92 resultó, efectivamente, un pluriséptico espacio para la reflexión, de contenidos apriorísticamente de difícil aprehensión. Al respecto, quizá se echaba en falta una mayor inflexión teórica por parte de los comisarios, que en ningún momento, ni tan siquiera en los textos del catálogo, quisieron o supieron explicitar. Siendo así, la selección de los artistas se convirtió en la tarea prioritaria y más significativa de la Documenta, selección cuya posible arbitrariedad cedió, en buena parte de los casos, ante el protagonismo que ad-



344. Fritz Heisterkamp, *Schiessstand* (Galería de disparos), 1989. Obra expuesta en Metropolis.



345. Georg Herold, *Die X. Baracke* (La Barraca), 1986 Obra expuesta en la Documenta IX de Kassel, 1992



346. Jim Shaw, *Devotional Art*, 1987 (*Arte devocional*). Obra expuesta en la Biennial Whitney, 1991 (izquierda).

347. Yasumasa Morimura, *Playing with Gods II: Twilight* (*Jugando con dioses II: Crepúsculo*), 1991. Obra expuesta en Metropolis (centro).

348. Erika Rothenberg, *Difference* (*Diferencia*), 1991. Obra expuesta en la Documenta IX de Kassel, 1992 (derecha).

quirieron las obras en sí mismas o en su encuentro con alguno de los nueve espacios del tejido urbano de Kassel: los espacios expositivos del Fridericianum, de la Documenta Halle, de la Orangerie, de los Museos Ottoneum y Neue Galerie, y los espacios abiertos de parques, jardines y entornos naturales.

Una primera diferenciación de las obras radicó en su formato: las de formato instalación y las realizadas en soportes convencionales. Las primeras, las más numerosas, fueron las que plantearon más claramente la relación obra-lugar y las que mostraron una mayor contundencia creativa, como hizo la instalación video-gráfica de Bruce Nauman que, si bien no aportaba nada nuevo en su rostro invertido en rotación interrumpida sobre sí mismo y en torno a un empapelado de hormigas diseñado por Peter Kogler, conseguía crear un ambiente de angustia y de sobreexcitación en el espectador.

El Museum Fridericianum acogió un completo catálogo de instalaciones, desde las implicadas en poéticas de los sesenta o setenta, como la povera (Pier Paolo Calzolari, Marisa Merz) y la objectual neodada. Los ascensores intervenidos cromáticamente de Reiner Ruthenberg, las simulaciones objetuales-cromáticas de dos puertas de servicio de Georg Herold e, incluso, instalaciones más arraigadas en un pictorismo de corte expresionista y a la vez implicadas en un cierto compromiso social, como las de los sudamericanos Ricardo Brey y Manuel Ocampo (*La mala vida*), conforma-

ban un discurso poco novedoso desde el punto de vista conceptual (recuperación de un cierto espíritu Duchamp/Beuys, fusión barreras arte/vida) pero interesante desde un punto de vista plástico y visual.

Otra de las aportaciones de la *Documenta IX* radicó en un envidiable equilibrio entre los aspectos simbólicos y los visuales de las obras, sin recargar el acento en lo narrativo, huyendo de la frivolidad, de un puro y estricto formalismo, para mantener a la postre un cierto factor de sorpresa como el sugerido, en el Fridericianum, por la vídeo-instalación de Gary Hill, *I Believe it is an Image in Lights of the Other*, una de las mejores propuestas de Video Art del certamen, entre las que también destacaron las de Tony Conrad y Bill Viola.

Los límites entre el objeto cotidiano y el objeto artístico se pusieron a prueba en un buen número de situaciones repartidas por los nueve espacios que conformaban la Documenta. En el Fridericianum era casi imperceptible una zona emparquetada que el francés Ph. Thomas's tituló *ready mades belong to everyone*, llamando por el contrario la atención la instalación del austriaco U. Meister a base de papeleras llenas de basura, balones, gomas pegadas a la pared con chinchetas, sin manipulación alguna, cuya banalidad asombraba tanto como asombraba su reivindicación de lo artístico. En este sentido, los percheros con ropa usada y bolsos de la norteamericana E. Rothenberg también incidían

en el problema de los límites arte-no arte, arte-vida, del mismo modo que lo hacían otras piezas-instalaciones repartidas por la ciudad: desde la tubería en el río de J. Durham, la transformación de los urinarios públicos en espacios habitables con un decorado doméstico del ruso I. Kabakov, hasta las falsas construcciones medio destruidas, *People's Garden* del japonés T. Kawamata situadas junto a los pabellones temporales de la Documenta.

La confrontación-diálogo en espacios públicos, urbanos arquitectónicos o naturales capitalizó, como se ha dicho, un buen número de propuestas de la Documenta: P. Cabrita Reis y A. Kapoor realizaron construcciones exteriores in situ, siguiendo un tanto la poética del *merz-bau* de Kurt Schwitters. C. Noland escogió el subterráneo de un parking para aportar en un complejo montaje, *Fatal Joy Rider Car*, a base de fotos, recortes de periódico, coches-chatarra, su peculiar crítica al sistema de vida americano. En esta confrontación pasaban casi desapercibidos los mensajes pseudopublicitarios que se confundían con la publicidad comercial del alemán H. Schweizer, todo lo contrario que ocurría con el grupo de figuras de madera policromada del alemán T. Schütte, colocadas en lo alto de un friso de un pórtico de un edificio neoclásico, ejemplos todos ellos que manifestaban el reconocimiento, buscado o simplemente hallado, de la deuda Duchamp, tanto el *ready made* en sus múltiples variantes, como el complejo paréntesis protagonizado por el *Gran Vidrio* y el *Ettant donné*. ¿Cómo sino explicar el enorme muro de madera (*Black Forest Wall*, 1992) que H. Steinbach instaló en la Neue Galerie?

Otra confrontación se hizo patente en Kassel'92: la de pasado/presente ejemplificada en la de museo/galería. La Neue Galerie acogió, en este sentido, algunas de las propuestas más acabadas, como las del conceptual J. Kosuth, que ocultaba las obras de arte de los fondos permanentes del museo –pinturas y esculturas de los siglos XVIII y XIX de pequeño formato– bajo paños, negros en el primer piso, blancos en el segundo, soportes, a su vez, de textos filosóficos que de uno u otro modo aludían al proceso creativo.

En el ámbito de los formatos tradicionales fue escasa la presencia de la fotografía, con interesantes aportaciones, sin embargo, de S. Lafont, G. James, S. Dou-

glas, J. Coleman y T. Struth, y relativamente abundante la de la pintura, aunque unidireccional y poco contrastada. Una pintura que no era geométrica ni tampoco expresionista, ni gestual ni constructiva: una pintura reduccionista, neutra, que se encontraba a gusto con la monocromía. Por lo común se trataba de una pintura de indudables referencias norteamericanas, fraguadas en el arte de B. Newman, consolidadas en la abstracción cromática, renacidas a través de la New Image y de nuevo consolidadas con la neoabstracción, tendencia presente en Kassel a través de la obra de la artista norteamericana P. Steir. En este marco de relaciones encajaban las obras de H. Dorner, G. Förg, F. Matys, M. Simoni, R. de Keyser en el Fridericianum, de G. Hadjimichalis, I. Luscher, J. Meyer en el Ottoneum, de M. Biberstein en la Documenta-Halle y de G. Gerber, M. Tusek y J. Uslé, en los pabellones temporales.

La clara tendencia hacia el objeto que se advertía en lo pictórico, era también común en lo escultórico, una escultura que podía metamorfosearse en soporte plano decansando sobre el suelo (J. M. Bustamante) o convertirse en una monumental máquina con movimiento incluido (U. Rollof). Las esculturas figurativas del africano O. Sow en el edificio de la Orangerie, homenaje a los ideales de belleza de una cultura no occidental, aludían al multiculturalismo que empezaba a despertar en el marco de la Documenta IX.

Como testimonio se presentó “Memoria colectiva” en la torre Zwehrenturm, en cuyo interior se pudieron contemplar dispuestos en habitaciones –urnas protegidas por cristal–, lo que los comisarios consideraron puntos de referencia históricos de los presupuestos de la novena edición de la Documenta: desde el pintor neoclásico L. David a J. Beuys, B. Newman y J. Lee Byars, pasando por P. Gauguin, J. Ensor y A. Giacometti. Pero no cabe duda que la obra más representativa de la prospección propuesta por Kassel'92 fue el hombre subiendo una barra de acero, de J. Borofsky, situada en el centro de la Friedrichsplatz y justo enfrente del Fridericianum, símbolo también de un arte, el de los noventa, que más que mirar atrás o buscar en el pasado o en la historia la razón de su existencia, se proyectaba en el futuro, en un caminar sin volver la vista atrás.

Cronología

1983: *Truc et Troc. Leçons de choses*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 27 enero-6 marzo (J.-H. Martin y S. Pagé); *Der Hang zum GesamtKunstwerk*, Zurich, Kunsthhaus, 11 febrero-30 abril (H. Szeeman). **1984:** *Histoires de sculpture*, Chateau des Ducs d'Épernon, Cadillac (Francia), (B. Marcadé). **1985:** *Alles und noch viel mehr-Das poetisches a.b.c.*, die Katalog-Anthologie der 80er Jahre, Kunstmuseum y Kunsthalle, Berna, 12 abril-2 junio (G. L. Lischka y J.H. Martin); *Dispositif Sculpture / Dispositif Fiction*, ARC/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 19 diciembre 1985-16 febrero 1986. **1986:** *Sieben Skulpturen*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 26 abril-1 junio (W. Herzogenrath); *Ein anderes Künstlerinnen gebrauchen neue Medien*, Kunsthalle, Düsseldorf, marzo-mayo (J. Harten); *Prospect 86-Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst*, Kunstverein y Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 9 septiembre-2 noviembre (P. Weiermair). **1987:** *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui*, 1977-1987, París, Centre Georges Pompidou, 21 mayo-17 agosto (B. Blistène, C. David y A. Pacquement); *Documenta 8*, Kassel, 12 junio-20 septiembre (M. Schneckenburger); *Inside/Outside: an Aspect of Contemporary Sculpture*, Museum van Hadengaagse Kunst, Ambers, 12 septiembre-25 noviembre (J. Foncé); *Implosion-een postmodern perspectief-a postmodern perspective*, Moderna Museet, Estocolmo, 24 octubre 1987-10 enero 1988 (L. Nittve); *Similia / Dissimilia. Modes of Abstractions in Painting. Sculpture and Photography Today. Abstraktionen in Malerei, Skulptur und Photographie heute*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf; Columbia University, Leo Castelli Gallery, Sonnabend Gallery, Nueva York (R. Crone). **1988:** *Cultural Geometry*, Deste Foundation for Contemporary Art, Casa de Chipre, Atenas (J. Deitch); *Utopia Post Utopia-Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, The Institute of Contem-

porary Art, Boston, 29 enero-27 marzo (E. Sussman y D. Joselit); *Zeitlos-Kunst von heute im Hamburger Bahnhof*, Hamburger Bahnhof, Berlín, 22 junio-25 septiembre (H. Szeemann); *L'objet de l'exposition*, Centre national d'arts plastiques, París, 29 junio-10 agosto (J.-M. Foray); *The Image of Abstraction*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 10 julio-9 octubre (K. Brougher); *BiNationale-German Art of the Late 80's*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 24 septiembre-27 noviembre (J. Harten y D. A. Ross)/*BiNationale-American Art of the Late 80's*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 16 diciembre 1988-29 enero 1989; *La raó revisada*, Caixa de Pensions, Barcelona, 29 septiembre-13 noviembre (S. Schmidt-Wulfflen). **1989:** *Prospect 89- Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst*, Kunstverein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 21 marzo-21 mayo (P. Weiermair); *Bilderstreit-Widerspruch-Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Museum Ludwig, Rheinhallen der Kölner Messe, Colonia, 8 abril-28 junio (S. Gohr, J. Gachnang); *The Silent Baroque*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo, 30 mayo-30 agosto (C. Leigh). **1990:** *Objectives, the New Sculpture*, Newport Harbour Art Museum, Newport Harbor, 8 abril-24 junio (P. Schimmel); *Aper-to 90*, XLIV Esposizione Internazionale d'arte. La Biennale di Venezia, Venecia, junio-septiembre (R. Barilli); *Possible Worlds-Sculpture from Europe*, ICA, Londres, 9 noviembre 1990-6 enero 1991 (I. Blazwick, J. Lingwood y A. Schlieker.); *Feux pâles: une pièce à conviction*, CAPC, Musée d'art contemporain, Burdeos, 7 diciembre 1990-3 marzo 1991 (J. L. Froment). **1991:** *El Jardín Salvaje*, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 22 enero-10 marzo (D. Cameron); •• *1991 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2 abril-30 junio (R. Armstrong, J. Hannardt, R. Marshall, L. Phillips); •• *Metropolis*, Martin-Gropius Bau, Berlín, 20 abril-21 julio (C. M. Joachimides y N. Rosenthal); *After Du-*

champ, Galerie 1900-2000, París, 24 abril-1 junio (M. Fleiss); *Altrove. Fra Imagine e Identità. Fra identità e tradizione*, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 12 octubre 1991-16 enero 1992 (O. Zaya). **1992:** *Los ochenta en la Colección de la Fundación La Caixa*, Estación Plaza de Armas, Sevilla, abril-junio (M. Corral); •• *Documenta IX*, Kassel, 13 junio-20 septiembre (J. Hoet); *Transform BildobjektSkulptur im 20*, Kunsthalle, Basilea, 14 junio-27 julio; *Small Medium Large. Life Size*, Centro d'Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 11 julio-14 septiembre (A. Barzel); *Qui, Quoi, Oú? Un regard sur l'art en Allemagne en 1992*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 22 octubre 1992-17 enero 1993 (L. Bossé, H. U. Obrist, C. Bourne, S. Pagé, B. Parent).

Bibliografía

- LYOTARD, François, *La condition post-moderne*, París, Minuit, 1979 (*La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984).
- BUCHLOH, Benjamin H., "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, septiembre 1982, vol. XXI, n° 1, pp. 43-56.
- PINCUS-WITTEN, Robert, *Entries (Maximalism)*, Nueva York, Out of London Press, 1983.
- De DUVE, Thierry, *Nominalisme Pictural*, París, Minuit, 1984.
- HAGENBERT, Ronald, *Untitled'84. The Artworld in the Eighties*, Nueva York, Pelham Press, 1984.
- HOHMEYER, Jürgen, "Cumulus from Europa", *Parkett*, diciembre 1984, n° 3, pp. 103-105.
- KUSPITT, Donald, *The Critic as Artist. The Intentionality of Art*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984.
- OWENS, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", Part 1: *October*, primavera 1980, n°12, pp. 67-86; Part 2: *October*, verano 1980, n° 13, pp. 59-80.

- WALLIS, Brian (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation (Documentary Sources in Contemporary Art)*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art y Boston, David R. Godine, 1984.
- AA.VV., *Art of Our Time. The Saatchi Collection*, Nueva York, Rizzoli, 1985.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., 1980. *Postmoderne-Neo-Avantgarde*, Colonia, DuMont, 1985.
- FOSTER, Hal (ed.), *Recondings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1985.
- VATTIMO, Gianni, *La Fine della Modernità*, Milán, Garzanti, 1985 (*El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986).
- BUCCI-GLUKSMAN, Cristine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, París, Galilée, 1986.
- BURGIN, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Posmodernity*, Londres, Macmillan, 1986.
- *Between*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- De DUVE, Thierry, "The Readymade and the Tub of Paint", en T. De DUVE, *Resonances du readymade*, París, Jacqueline Chambon, 1989, pp. 125-192.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Posmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1986. (*La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Gedisa, 1987).
- CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca*, Roma, Laterza, 1987 (*La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989).
- NAIRNE, Sandy, *State of the Art. Ideas and Images in the 1980s*, Londres, Chatto and Windus, 1987.
- PINCUS-WITTEN, Robert, *PostMinimalism into Maximalism. American Art 1966-1986*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.
- SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, *Rules of the Game: Trends in Contemporary Art*, Colonia, DuMont, 1987.
- WALLIS, Brian (ed.), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists (Documentary Sources in Contemporary Art, 2)*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art y Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.
- BONITO OLIVA, Achille, "Neo-América", *Flash Art*, enero-febrero 1988, n° 138, pp. 62-66.
- CELANT, Germano, *Unexpressionism. Art Beyond the Contemporary*, Nueva York, Rizzoli, 1988.
- DEITCH, Jeffrey, "Geometria Culturale", *Flash Art*, marzo-abril 1988, n° 139, pp. 50-52.
- DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, París, Minuit, 1988.
- FOSTER, Hal(ed.), *Vision and Visuality*, Nueva York, Dia Art Foundation, 1988.
- LEBRERO STÄLS, José, "Abstracción geométrica años 80. Escépticos del dogma", *Lápiz*, febrero 1988, n° 47, pp. 24-41.
- SCARPETTA, Guy, *L'artifice*, París, Grasset, 1988.
- TIÓ BELLIDO, Ramón, "La suerte del objeto en Francia", *Lápiz*, mayo 1988, n° 50, pp. 33-39.
- BONITO OLIVA, Achille, *Superarte*, Milán, Giancarlo Politi Editore, 1989. (*Superarte*, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1996).
- De DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Minuit, 1989.
- LEIGH, Christian, *A Silent Baroque*, Salzbúrgo, Taddaus-Ropac, 1989.
- BONITO OLIVA, Achille, *L'arte moderna. L'arte fino al 2000*, Roma, Sansoni, 1990 (*El Arte Moderno. El Arte hacia el 2000*, Madrid, Akal. Arte y Estética, 1992).
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
- WALLIS, Brian (ed.), *Democracy. A Project by Group Material. Discussions in Contemporary Culture. Dia Art Foundation, n° 5*, Steattle, Washington, Bay Press, 1990.
- BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.
- *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BUCHLOH, Benjamin H. (ed.), *Langage et modernité*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.
- JARAUTA, Francisco (coordinador), "Estrategias alegóricas en la cultura contemporánea", *Atlántica*, mayo 1991, n° 1, pp. 21-62.
- REISMAN, David, "Looking Forward. Activist Postmodern Art", *Tema Celeste*, enero-febrero 1991, n° 29, pp. 58-62.
- BUCHLOH, Benjamin H., *Essais historiques I. Art moderne*, Villeurbanne, Art Édition, 1992.
- HALLEY, Peter, *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992.
- KROKER, Arthur, *The Possessed Individual. Technology and Postmodernity*, Londres, MacMillan, 1992.
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- PÉREZ VILLEN, Ángel L., "La Vanitas neobarroca", *Lápiz*, mayo 1992, n° 87, pp. 64-66.
- BONITO OLIVA, Achille y KONTOVA, Helena (eds.), *XLV Biennale di Venezia. Flash Art. Aperto '93. Emergency / Emergenza*, Milán, Giancarlo Politi, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass. y Londres, MIT Press, 1993. (*El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997).
- KUSPIT, Donald, *Signs of Psyque in Modern and Post-Modern Art*, Cambridge, Mass.; Cambridge, University Press, 1993.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, "Para una teoría del readymade", *Lápiz*, marzo 1993, n° 92, pp. 18-22.
- BRUNETTE, Peter y WILLS, David (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1994.
- ROBERTS, John (ed.), *Art Has No History. The Making and Unmaking of Modern Art*, Londres y Nueva York, Verso, 1994.
- BREA, José Luis, *Un ruido secreto. El arte de la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, 1996.
- CONNOR, Steven, *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad (1989)*, Akal, Arte y Estética, Madrid, 1996.

En la escena artística norteamericana de los primeros años ochenta no sólo tuvieron cabida las tendencias neoexpresionistas y simulacionistas. Grupos de artistas que hasta entonces habían quedado marginados por cuestiones políticas o étnicas se hicieron progresivamente presentes en un ambiente que engullía todo tipo de contradicciones aparentes. Al tiempo que Jeff Koons, Ashley Bickerton, Peter Halley y Haim Steinbach hacían apología del consumismo, de la competitividad y de un lujo libre de preocupaciones pero sujeto a la degradación, simbolizando lo que se dio en llamar el sistema *commodity* (concepto desarrollado por J. Baudrillard en su *Sistema de los objetos*), otros artistas como Tim Rollins, Barbara Kruger y Tom Otterness y colectivos como Fashion Moda, Gran Fury, Group Material y General Idea, ponían el acento creativo en el activismo social, a veces reflexivo, a veces reivindicativo, que tanto podía manifestarse en la calle como en las galerías y centros culturales.

Denunciar la creciente y abusiva mercantilización del arte, atacar la apología de la publicidad y el fetichismo del objeto artístico de los que hacían gala creadores como Jeff Koons, el cual no mostraba pudor alguno en utilizar los métodos más agresivos del mercantilismo capitalista, así como plantar cara a la conservadora política de la era Reagan fueron los principales objetivos de los “artistas políticos” que utilizaban el *environment* cultural como elemento esencial de su discurso.

La generación del posmodernismo activista o alternativo –aunque sus primeras expresiones se dieron a mediados de los setenta– acudió a la cultura y a la imagería populares para enraizar la creación artística en las cuestiones más candentes de la sociedad norteamericana: la integración racial, el papel de las minorías, el consumismo, el

SIDA, la defensa ética de lo social, la igualdad sexual, el feminismo, etc., actuando, en cierta medida, como agentes del cambio social. El caso de J. Holzer fue uno de los más ilustrativos al respecto. A mediados de los setenta irrumpió en el ambiente artístico neoyorquino a través de frases mecanografiadas que sin firma alguna pegaba en los muros del SoHo y TriBeCa, para incitar a la reflexión: *Ser cauteloso puede causar mucho daño. El egoísmo es la motivación básica. El dinero crea el gusto. Los bienes privados son una invitación al desastre*, etc. Los papeles mecanografiados pronto fueron sustituidos por adhesivos pegados en cabinas telefónicas, en bocas de riego, en prendas de vestir (camisetas) y posteriormente por frases emitidas en cintas luminosas (leds) instaladas en vitrinas, estaciones de autobuses, etc., es decir en lugares artísticamente inesperados que implicaban un público anónimo y masificado.

Sin modificar esencialmente el componente visual de sus leds ni su voluntad crítica, J. Holzer, con el paso del tiempo, fue sustituyendo las frases de denuncia tópica por sentencias rotundas, breves y lacónicas, pero expeditivas y fáciles de asimilar, extraídas de pensadores como Mao, Lenin y Trotski. J. Holzer se sumaba así a la moda estadounidense de lo políticamente correcto (*politically correct*) sin renunciar ni a la tecnología ni a una cierta componente de espectáculo, elementos éstos muy a tono con la identidad americana. Sin embargo, aunque Holzer se declaró “izquierdosa de clase media”, no dejó de ser una *wasp*, una anglosajona blanca y protestante, es decir, un miembro de aquella clase dominante en los Estados Unidos que ejerce una cierta conciencia social, crítica en ocasiones, pero en cualquier caso respetuosa con lo establecido. Por ello, los mensajes de Holzer no acababan de desprenderse, a pe-

sar de su crítica, de la confianza en el sistema. En el mismo registro que J. Holzer actuaba Barbara Kruger con combinaciones de frases socialmente críticas e imágenes en blanco y negro, procedentes del diseño gráfico dispuestas en *matchbooks*, *T-shirts*, *tote bags*, y carteles, y Tim Rollins, el cual, como miembro fundador del Group Material y líder de un grupo de jóvenes que se autodenominaban K.O.S. (*Kids of Survival* –Chicos de supervivencia), practicó un activismo social más implicado en cuestiones específicamente educativas.

Las formas y mensajes extraídos de la cultura popular e incluso el hecho de servirse de los canales establecidos por la sociedad de consumo –periódicos, museos, bienales– para difundir las acciones reivindicativas fueron utilizados también por el grupo canadiense General Idea, y por artistas como Tom Otterness, John Ahearns y otros procedentes de los colectivos COLAB, Fashion /Moda y Gran Fury, los cuales se especializaron en la realización de obras efímeras (carteles, posters, instalaciones, montajes en la calle, vídeos, proyecciones de diapositivas, fotografías, etc.) imbricadas en la vida cotidiana de fácil captación por el ciudadano medio.

Incluso con anterioridad a los grupos neoyorquinos, el colectivo General Idea, cuyo núcleo fueron tres artistas residentes en Toronto: A. A. Bronso, Jorge Zontal y Felix Partz empezó a elaborar un discurso demoledor sobre cuestiones como el simulacro, la ironía, el estatus de la obra de arte y de los propios artistas, que en último extremo intentaba ahondar e incitar a la reflexión sobre procesos vitales como el SIDA. Con parecido diseño al del logotipo LOVE creado por el artista pop Robert Indiana, General Idea concibió el de AIDS (SIDA), que imprimió en carteles distribuidos en los núcleos urbanos más castigados por esta enfermedad. Si R. Indiana con su LOVE planteó un mensaje de amor, tanto del amor fraternal como del derivado de la promiscuidad sexual, que aventuraba una utópica liberación sexual del individuo, la acción de General Idea y otras de parecido carácter –*Plaebo*, *One Year of AZT*– lanzadas por colectivos como el homosexual Gran Fury fundado

en 1988 en el seno de la organización Act-Up, se impusieron la tarea de sensibilizar a la sociedad y a las instituciones sobre uno de los problemas sociales más preocupantes.

Otra cara de la misma moneda la planteó en 1985 un colectivo, Guerrilla Girls, surgido en la escena artística neoyorquina e integrado por mujeres –la mayoría artistas y grafistas– que utilizaban medios de comunicación de masas como carteles, vallas publicitarias, acciones en la calle, así como la revista *Hot Flashes*, para denunciar, con un método que ellas mismas consideraron a mitad de camino entre el “terrorismo informativo” y el “cotilleo”, el sexismo y el racismo que anidaba en la sociedad estadounidense y, en especial, en el mundillo del arte. Las Guerrilla Girls, que en sus comparecencias públicas aparecían con los rostros cubiertos por típicas máscaras de gorila (guerrilla y gorila se pronuncian igual en inglés), desarrollaron también en sus acciones una crítica al estricto activismo feminista, al que consideraban “aburrido, serio, formal y altamente intelectualizado”.

Las diferentes tendencias de arte social y activista que se produjeron en Nueva York encontraron desde principios de los ochenta una incondicional acogida en el New Museum of Contemporary Art a través de un riguroso programa de exposiciones: *Not Just for Laughs-The Art of Subversion* (1980), *Art & Ideology* (1984), *Damaged Good-Desire and the Economy of Object* (1986),



349. Jenny Holzer, Sign on a Truck (*Señales en un camión*), 1984.



350. Barbara Kruger, Untitled (You are not yourself) (Sin título. No eres tú mismo), 1983.



351. Guerrilla Girls Review the Whitney, póster de la exposición del colectivo Guerrilla Girls en el espacio The Clocktower, Nueva York, abril 1987.



352. Polly Apfelbaum, Fine Flowers in the Valley (Hermosas flores en el valle), 1992-1993. Obra expuesta en Sense and Sensibility.

que mostró el creciente interés por parte del público y de las instituciones de un arte cuyo principal objetivo era sacudir sus conciencias.

En Europa, la ciudad sueca de Malmö presentó (1988) la que podría considerarse como la primera retrospectiva sobre arte social, *Art at the End of the Social*, una muestra de artistas norteamericanos activistas que sintetizó las cuestiones claves que los movían: las estrategias del consumo, la defensa de la naturaleza, la política social del SIDA, la marginación racial, etc. Otras dos exposiciones, en este caso de artistas norteamericanos y europeos: *Culture and Commentary. An Eighties Perspective* (Washington, 1990) y *Compassion and Protest. Recent Social and Political Art* (San José, California, 1991) insistieron en parecidas temáticas: la mujer, las minorías raciales, el SIDA, la homosexualidad, la controversia entre lo social y lo político, etc. La Biennial'93 Whitney confirmó el impacto de un arte de contenidos políticos y fomentó el interés social de un arte "políticamente correcto", asentándose en un importante sector de artistas norteamericanos del momento un cierto tipo de prácticas

que prestaban atención a los mencionados problemas y que dieron lugar a lo que se denominó "arte público de nuevo género".

Suzanne Lacy, artista de performances a la que se debe la primera recopilación de textos que plantean abiertamente la realidad de este tipo de arte (S. Lacy [ed.], *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 1995), lo sitúa como una evolución natural de los trabajos artísticos contemporáneos para espacios públicos. Con anterioridad, la crítica de arte Suzi Gablik había definido el "arte público de nuevo género" como una forma de trascendencia humanista que podía englobar cualquier actividad realizada por creadores (entre ellos, Guerrilla Girls y Jenny Holzer) con capacidad de ofrecer un nuevo paradigma cultural encaminado a la renovación espiritual y ética de la cultura occidental (S. Gablik, *The Reenchantment of Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1991). Por su parte, la también crítica de arte Nina Felshin en una reciente recopilación sobre el tema (N. Felshin [ed.], *But is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, 1995) planteó la tesis de que el arte activista surgió como con-

secuencia de “una síntesis única y emocionante de impulsos democratizadores que unen el mundo del arte con el mundo del activismo político”.

En Europa, el arte activista cobró un carácter más eminentemente político y, en cualquier caso, social debido en parte al profundo cambio que se produjo en la época: caída del muro de Berlín, desplome de los regímenes de la Europa del Este, derrumbamiento del Estado Soviético y, en definitiva, el final del sueño marxista-comunista. Con una menor presencia que en Estados Unidos, los activistas europeos utilizaron la obra de arte como medio de denuncia social, pero a diferencia del arte de compromiso que generó y fue generado, a su vez, por el mayo francés del 68, en ningún momento abandonó la coherencia entre forma y contenido: la forma se consideró fundamental para hacer creíble el mensaje. Estos principios se manifestaron en una serie de muestras, entre ellas *Dénontiation*, presentada en Rouen en octubre de 1991 y posteriormente en Barcelona, que pretendía manifestar a través de artistas como W. Doherty, Jochen Gerz, Nigel Helyer, Jean Kerbrat, Serge Kliaving, Olaf Metzger, Pistoletto, Cheri Samba, Francesc Torres, Colett Whiten, el inconformismo de cierto sector de la plástica ante situaciones de malestar o de injusticia social. Un carácter más de reflexión política tuvo la exposición *Wanderlieder* celebrada en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1992 que reunió a artistas de la Europa occidental y oriental con obras que reflexionaban sobre las transformaciones sufridas por el mapa geográfico y político de Europa, así como sobre la percepción de un mundo que hasta hacía pocos años se creía inamovible.

Sin embargo, esta sensibilización hacia lo social y lo político, a medida que avanza la década de los noventa ha ido replanteándose, en el sentido que el artista, fatigado quizá de mirar la realidad bien para apropiarse de ella y simularla, bien para denunciarla o cuestionarla, ha manifestado de nuevo el deseo de volver otra vez la mirada sobre sí mismo, pero no sobre lo más profundo de su “yo”, no sobre su subconsciente como hicieron los surrealistas, sino sobre su cuerpo, un cuerpo afacetado,

agobiado, destruido y sometido a experiencias como las de la sexualidad, el placer, la enfermedad, la alienación, la escatología y la muerte.

Artistas, en su mayoría norteamericanos, como Nam Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Janine Antoni, Jana Sterbak, Tunga, Matthew Barney, han iniciado la recuperación del cuerpo como motivo y objeto, pero a diferencia de las experiencias de arte corporal de los setenta, es decir, al margen de los aspectos rituales, exhibicionistas y reflexivos derivados de las prácticas body en las que el cuerpo del artista era el soporte real de la obra, el retorno al cuerpo de los años noventa —ya no el cuerpo del artista sino el cuerpo en abstracto— actúa sobre todo como referencia temática y figurativa. La figura humana, el cuerpo y su funcionamiento son sinónimos de realidad. Del cuerpo interesa su presencia (autómatas, muñecos, figuras de cera), su ausencia (medicamentos, ropa) o su destrucción.

El cuerpo como tal se convirtió, en efecto, en temática recurrente en un buen número de exposiciones celebradas en 1992-1993: *Périls et Colères* (Burdeos), *Désordres* (París), *The Sexual Self* (Colonias) o *Post Human* (itinerante), exposiciones que abordaron el cuerpo desde todos los puntos de vista y perspectivas posibles.

Así por ejemplo, en *Périls et Colères*, Michel Onfray, tras reflexionar sobre el tema de la mutilación considerada como una de las bellas artes, procedió a una selección de ocho artistas (Asta Gröting, Clegg & Guttmann, Fabryce Hybert, Cindy Sherman, Tonet Amorós, Andrés Serrano, Matthew Barney y Thomas Ruff) para indagar sobre cuestiones como los “silencios elocuentes”, la conciencia crítica, la utopía fotográfica y la magia de lo real. En *Désordres*, los cinco artistas norteamericanos seleccionados por Catherine David, Nam Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterbak y Tunga, ofrecieron un panorama de transgresiones y comportamientos derivados de las funciones, los usos y los mecanismos del cuerpo. *Post Human* se propuso, a su vez, mediante las obras de treinta artistas norteamericanos y europeos no sólo reinventar la figuración a partir del concepto de *self* desarrollado por la sociedad, sino

demostrar cómo cualquier cambio u modificación en la configuración, estructura o desarrollo del cuerpo humano, obedece a premisas de orden tecnológico y científico. En la presentación de la exposición, los directores de los cuatro museos en los que se exhibió firmaron un texto conjunto en el que, tras trazar una frontera entre lo *human* (lo humano, lo antiguo) y lo *post-human* (lo poshumano, lo actual), afirmaron que el “nuevo arte figurativo” no sólo bebía de las fuentes de la historia del arte, de maestros como Picasso o Warhol sino también de la TV y de las nuevas tecnologías. Artistas como Dennis Adams, Janine Antoni, Matthew Barney, Ashley Bickerton, Glegg & Guttmann, Fischli/Weiss, Silvy Fleury, Félix González Torres, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Annette Lemieux, Paul McCarthy, Charles Ray, Kiki Smith, Meyer Waisman y Jeff Wall, en sus alusiones directas o indirectas al cuerpo, quisieron demostrar cómo el deporte, los ejercicios físicos, la manipulación genética, la cirugía plástica o la medicación química pueden contribuir a una autorredefinición, autorrecreación, o autocorrección del ser humano.

Junto al cuerpo, el feminismo ha venido a configurar las últimas manifestaciones del arte activista. Las reivindicaciones feministas, con una larga historia que arranca de principios de los años setenta, tuvieron una de sus más significativas exposiciones en *Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties* (Nueva York, 1994). Supuso no sólo el reconocimiento por el MOMA del papel desempeñado por la mujer en la historia y en la crítica del arte reciente, sino también la reafirmación del movimiento feminista manifestado en sus colectivos: *Women Artists in Revolution* (1969), *Women in the Arts*, (1971); en sus revistas: *Feminist Art Journal* (1972-1977), *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture* (1977-1980), *Woman's Art Journal* (1980) y en sus exposiciones: *Women Choose Women*, celebrada en el New York Cultural Center

en 1973, para acabar con la marginación de la mujer artista y con el tópico de ver en lo femenino una forma de obrar marginal.

Reivindicar lo femenino como “una forma de arte específica” y considerar este concepto como característica principal en la definición del sistema semántico, deconstruir los estereotipos de masculinidad y femineidad, cuestionar el sentido logocéntrico del pensamiento occidental fueron algunos de los objetivos comunes de historiadoras como Rosalind Krauss, Linda Nochlin, Griselda Pollock o Anna Isaak, escritoras como Elfriede Jelinek, artistas como Rachel Whiteread, Rosemarie Trockel, Katharina Fritsch, Kiki Smith, Nancy Spero, Guerrilla Girls y Hellen Chadwick, sin olvidar a sus ilustres predecesoras Meret Oppenheim, Georgia O'Keeffe, Louise Bourgeois, Eva Hesse y, ya en los ochenta, M. Abramovic, B. Kruiger, J. Holzer y L. Lawler.

Ejemplo de esta voluntad fue la muestra *Dialogue with the Other* (Odense, 1994) que reunió a más de treinta artistas de distintas generaciones, desde Louise Bourgeois, que ya contaba 83 años, hasta Dore Jelstrup de 29 años. Aunque la comisaria Lene Burkard, en el catálogo, se desvinculaba del feminismo radical, el que con carácter reivindicativo presidió las polémicas exposiciones celebradas en Londres, Nueva York y Los Ángeles con el título de *Bad Girls*, lo cierto es que la presencia exclusiva de mujeres en un contexto de apología feminista no dejaba dudas sobre las pretensiones de la muestra. Las obras presentes en ella, surgidas de un proceso de diálogo y confrontación entre la comisaria y las artistas, buscaron dar respuesta a la noción de “otredad”, a la idea del otro “como concepto trascendental en la filosofía, el psicoanálisis y la teoría del lenguaje que, al priorizar lo masculino, dejaba en último término lo femenino y situaba a las mujeres en el lugar del “no -sujeto” (R. Martínez, “El territorio del Otro”, *Lápiz*, verano 1994, nº 105, p. 16).

Las exposiciones

Difference: On Representation and Sexuality

1984 (8 diciembre 1984-10 febrero 1985).
The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

Organización: Kate Linker y Jane Weinstock.

Artistas: fotografía: Ray Barrie, Victor Burguin, Hans Haacke, Mary Kally, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Yve Lomax, Jeff Wall, Marie Yates; cine: Chantal Akerman, Marguerite Duras, Valie Export, Bette Gordon, Sheila McLaughlin, Laura Mulvey/Peter Wollen, Yvonne Rainer, Robina Rose, Lynne Tillman; vídeo: Max Almy, Judith Barry, Raimond Bellour/Philippe Venault, Dara Birnbaum, Theresa Cha, Cecilia Condit, Jean-Luc Godard, Stuart Marshall, Martha Rosler.

Difference: On Representation and Sexuality, la primera exposición dedicada al concepto de género en relación al lenguaje y a la sociedad, rindió culto a una de las corrientes más activas en el arte desde finales de los años setenta: la de vanguardia interesada tanto en la relación existente entre la representación y la diferencia sexual, como entre texto e imagen.

Esta tendencia tenía su origen en la revisión de que fue objeto la obra de Jacques Lacan a lo largo de los años setenta y su asimilación por el discurso feminista. Según J. Lacan, a través de cuya obra se filtraba el psicoanálisis de S. Freud, la sexualidad era un concepto formado a través de la historia del individuo y la historia de éste no era más que una construcción de términos simbólicos del lenguaje. J. Lacan, junto a John Berger, fue uno de los pilares en el replanteamiento de la imagen femenina, en la formación del género que abrió el debate sobre la necesidad de estudiar cómo se construía la diferenciación sexual en la sociedad. Junto a las teorías de J. Lacan y J. Berger hay que citar la de Michel Foucault (el concepto de uno mismo), y las del discurso estructuralista y deconstructivista.

Con esta base teórica fue concebida la exposición del New Museum of Contemporary Art de Nueva York, *Difference: On Representation and Sexuality*, integrada por cerca de 150 fotografías y trabajos sobre papel, 10 cintas de vídeo y 16 filmes de artistas norteamericanos y europeos que examinaban críticamente los estereotipos sexuales a través de una reiteración y un reuso de imágenes familiares extraídas de los mass media, de anuncios, de libros, de fotografías y de filmes.

M. Kelly planteó un trabajo de investigación sobre la formación de la identidad sexual en su *Post-Partum Document* (1973-1979), en el que recogía el crecimiento de su hijo a través de documentos, diagramas, filmaciones, dibujos y objetos encontrados. S. Kolbowski, S. Levine y B. Kruger, yuxtapusieron imágenes extraídas de la alta costura, de la historia del arte y del entorno doméstico para cuestionar la utilización de lo fe-



353. *Group Material, Mass (Muchedumbre)*, 1985-86. Obra expuesta en The Decade Show.

354. *Gran Fury, Civil War (Guerra civil)*, 1988. Obra expuesta en The Decade Show.

menino. Así S. Kolbowski, en su *Model Pleasure*, ataca la producción capitalista de modelos femeninos y la homogeneización del placer visual. Para ello, al igual que hiciera S. Levine, S. Kolbowski se apropió no sólo de las imágenes sino también del placer que éstas provocaban con el fin de que el espectador las reexaminase y reinterpretarse en el inusual contexto en que se presentaban.

Desde otra perspectiva, V. Burgin, J. Wall y R. Barrie, exploraron las fantasías que poblaban y oscurecían la sexualidad masculina. Junto al de H. Haacke, el trabajo de estos artistas “hombres” presentes en la muestra constituía un examen de la construcción de su propia sexualidad y sus defectos. A través de obras como *Les Poseuses de Seurat* de H. Haacke, *Pisture for Women* de J. Wall, *Gradiva-Olympia-Portia* de V. Burgin y *Master/Pieces* y *Screen Memories* de R. Barrie, se incidía en temas como el de las relaciones entre texto e imagen o la cosificación de la mujer por parte del hombre. Con su *Master/Pieces*, R. Barrie elaboró la manera con que las representaciones de la feminidad estaban implicadas en las relaciones entre hombres; con *Screen Memories* planteó una separación del texto e imagen cercana a la obra de Godard y, por otro, introdujo una reflexión sobre la relación obtenida entre este tipo de obras de arte y las de cine o vídeo.

La sección dedicada al cine se nutrió de una mezcla de trabajos feministas del momento, entre ellos *Committed* de Sheila McLaughlin y Lynne Tillman y *Triller*, de Sally Potter, y de filmes que mostraban el deseo de dejar a un lado los modelos narrativos clásicos del Hollywood industrial para investigar las posibilidades de construir una estructura o modo de hacer cine específicamente femenino.

En conclusión, puede decirse que la exposición, tal como su propio título sugiere, se inscribió en el renacido problema de la representación. No obstante, las imágenes presentadas, derivadas de los mass media y a menudo acompañadas de textos, que no lograron clarificar los discursos teóricos en los que se apoyaban los artistas (deconstrucción, teorías lacanianas, postestructuralismo, etc.) crearon una cierta confusión en el espectador a la hora de discernir entre sexo y género, pese a que éste era uno de los principales objetivos que se perseguía. En cualquier caso, según el crítico P. Smith (“Difference in America”, *Art in America*, abril 1985, pp. 190-199) *Difference: on Representation and Sexuality*, fue un “golpe bajo al conservadurismo que pretendía silenciar la lucha por la autodeterminación se-

xual corriendo un velo en forma de ciclo histórico e instando a una vuelta a los roles tradicionales”.

A esta muestra se añadieron otras de parecidos planteamientos. El mismo año el Hishhorn Museum Sculpture Garden de Washington presentó la exposición *Content: A Contemporary Focus 1974-1984*, que acogió una “nueva raza” de artistas que hacían del arte una reivindicación, que trataban temas “políticamente delicados” y que nada tenían que ver con los artistas amanerados por el éxito de los opulentos ochenta. El propio New Museum of Contemporary Art de Nueva York mostró un debate similar al de *Difference* en la exposición *Extended Sensibilities. Homosexual Presence in Contemporary Art*, en la que se abordó el tema de la homosexualidad. Uno de los aspectos abiertos en esta última muestra fue la discriminación heterosexual del mundo homosexual y la falta de conocimiento sobre este último. En ella, la discriminación homosexual se comparó con la opresión histórica sufrida por la raza negra en Estados Unidos, si bien en un artículo del propio catálogo (“Sensibility as Content”, en *Extended Sensibilities. Homosexual Presence in Contemporary Art, cat. exp.*, 1989) se matizó el hecho de que los homosexuales podían ser o haber sido discriminados, incluso odiados, pero en ningún caso se les había explotado como a los de raza negra, lo cual hacía delicada la utilización del término “opresión”.



355. Fabrice Hybert, *Prothèses (Prótesis)*, 1992. Obra expuesta en Périls et Colères, Burdeos, 1992.

Art at the End of the Social

1988 (29 junio-2 octubre).
Rooseum, Malmö, Suecia.

Organización: Tricia Collins y Richard Milazzo.
Artistas: Ross Bleckner, Sarah Charlesworth, Suzan Etkin, Robert Gober, Peter Halley, Jeff Koons, Annette Lemieux, Allan McCollum, Peter Nadin, Peter Nagy, Richard Prince, Saint Clair Cemin, S. Scarpitta, Haim Steinbach, Philip Taaffe, Tyler Turkle, The Starn Twins, entre otros.

La crítica del consumo, de la política de control del SIDA y la defensa de la naturaleza, fueron los tres principios fundamentales que movieron a realizar la exposición que en 1988 llevaron a cabo T. Collins y R. Milazzo en el Rooseum de la ciudad sueca de Malmö, principios que quedaron explicitados en las “frangas pintadas” de Ross Bleckner, cuya finalidad no era otra que retratar la óptica y la ética de lo social, sus avances hipnotizadores, su apocalíptica idea de fin y, a través de sus pinturas conmemorativas, el SIDA y sus víctimas, que con anterioridad ya habían dado lugar a importantes exposiciones como *Not Just for Laughs. The Art of Subversion* (Nueva York, 1980), *Art & Ideology* (Nueva York, 1984), *Damaged Goods-Desire and the Economy of the Object* (Nue-

va York, 1986) y al ambicioso proyecto *Art Against AIDS* (72 galerías de Nueva York, 1987).

En *Art at the End of the Social*, la crítica de lo social quedó patente en los objetos de deseo, cibachromes de Sarah Charlesworth a través de los cuales la artista puso en tela de juicio crítico y tenaz los códigos del consumo subliminal y de lo que los comisarios de la exposición denominaron “romance de la cultura con la naturaleza”. Un cierto rastro de lo social se podía encontrar también en los sustitutos de fotografías, esculturas y pinturas de Allan McCollum, en los que desarrolló una ideología de la repetición y la diferencia a través de ciertos mecanismos de lo social: los de producción y reproducción sexual y postindustrial, los de representación y el deseo de la propia cultura. Jeff Koons y Annette Lemieux también suscribieron este compromiso. A. Lemieux abordó las dimensiones más personales, subjetivas y privadas (pero igualmente sociales) del “espectáculo” con mayúsculas, el espectáculo de la guerra, el de la historia, el de la mendicidad, el de la in-moralidad, etc.

Junto a lo social, otra preocupación presente en *Art at the End of the Social* fue la abstracción, no ya como modo de producción sino como modelo crítico. La abstracción fue uno de los lugares comunes de buena parte de las obras presentadas en la exposición. Según los comisarios, T. Collins y R. Milazzo, la abstracción era “un proceso, un modo crítico de intelección que puede desafiar, más que fomentar, los mecanismos de transformación que convierten el propio proceso en una mentalidad reedificada y en un producto intelectual”. La abstracción no debía considerarse pues un proceso con bases absolutas o absolutistas: “Cuando como mortalidad, como un paisaje efímero, como un constructo temporal, como actualidad y como la actualidad del Valor; cuando es vivida de forma absoluta, funciona como modelo, como Moralidad, como un continuum permanente de términos ineludibles, como un signo natural, como un espacio dado, como realidad y comodidad” (T. Collins y R. Milazzo, *cat. exp.* p. 15).

El intercambio y la relación entre la abstracción y la articulación cultural de lo social, dieron lugar a una situación que los organizadores de la exposición denominaron posdialéctica, la cual en último término derivó en una ideología híbrida de intereses compartidos tanto en lo social como en lo formal, intereses que estaban muy presentes en las pinturas del ya citado R. Bleckner. De él, se presentaron obras del período postestructuralista (1976-1981), pinturas con moti-



356. Krzysztof Wodiczko, Projections (Proyecciones) en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, 1989.

vos constructivistas, concepciones lumínicas cercanas al futurismo (*Future Tense of Light*, 1980), y escenarios ocupados por bosques, remolinos y tramas arquitectónicas (*Two Artists*, 1980-1981), si bien incluso antes de pintar sus franjas y sus pinturas atmosféricas, R. Bleckner había intentado plasmar en *First Morning, Second World* (1979) y *Double Bed* (1978) no sólo las transformaciones temporales de la naturaleza sino también las de la cultura. En obras posteriores como *Larry's Fulcrum* (1984), R. Bleckner tradujo el tiempo en metafísicos paisajes y escenas nocturnas de cualidades atmosféricas. Desde 1984, en sus pinturas-lámpara, como *Cage* (1986), o *Knights in Nights* (1988), mezcló lo abstracto y lo social a través de una estratificación de elementos abstractos y elementos sociales referentes al SIDA, tomando temas tanto de la naturaleza como de la civilización.

Parecido contenido se podía encontrar en las series *Still Life* (1981) o *Symmetry of Day and Night* (1986) de Peter Nadin y en las pinturas sobre el cáncer de Peter Nagy, en las que confluían los logros de colectivos sociales y algunos sistemas de signos sacados del campo de la tecnología, de la información, de la industria del entretenimiento y de la propia cultura. Las pinturas de Peter Halley traían a colación los códigos y sistemas de signos de lo social. Por su parte, los trabajos de Jeff Koons hacían referencia a la abstracción del propio valor en sí mismo, a la abstracción del nuevo y estéril sistema de la comodidad e, indirectamente, del consumidor y a la abstracción de los estados transcendentales del mundo competitivo y del lujo supuestamente libre de preocupaciones, pero en el fondo sujeto a degradación.

La historia de la cultura y de la abstracción aparecían sometidas a las funciones plásticas de la abstracción en el campo de lo social en las pinturas goteantes de Tyler Turkle. Según éste, en el mundo moderno todo era susceptible de esas funciones plásticas, de esas transmutaciones no sólo en lo que respeta a su ironía, sino también a su superficialidad. Para Saint Clair Cemin, la ironía de lo social se entrecruzaba constantemente con una superficialidad de lo formal y de lo que eran intereses abstractos a través de la actualidad del deseo y del valor.

En los trabajos de Suzan Etkin aquello que era opaco y oculto en lo social estaba sujeto a los valores formales del deseo. Sus patrones industriales de vestidos de vinilo hacían transparente aquello que era normalmente opaco y asequible al mundo exterior, aque-

llo que estaba escondido. El vinilo era flexible como la carne, y como la piel dirigía la atención a su vulnerabilidad, a su inmediatez, a su carácter asequible frente al mundo exterior, frente a lo social. Tishan Hsu y especialmente Peter Fend intentaron literalmente trazar un mapa de la reconciliación entre lo social y lo tecnológico. En cierto sentido, esos mapas no sólo aludían a lo social, ni tampoco la abstracción de los mapas lo reflejaban meramente; en su radical intento, los mapas de P. Fend correspondían a la presión de lo social para así, en palabras de los organizadores de la exposición, "proyectar el arte al final de lo social" (*cat. exp.*, p. 19).



357. Instalación del *Group Material*, AIDS, Timeline (1989-199) en la Biennial Whitney de Nueva York, 1991.

358. Tim Rollins + K.O.S., *The Temptation of Saint Antony: The Trinity* (La tentación de San Antonio: La Trinidad), 1990. Detalle. Obra expuesta en la Biennial Whitney de Nueva York, 1991.

Culture and Commentary: An Eighties Perspective

1990 (8 febrero-6 mayo).

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Organización: Kathy Halbreich.

Artistas: Laurie Anderson, Siah Armajani, Francesco Clemente, James Coleman, Tony Cragg, Katharina Fritsch, Robert Gober, Jenny Holzer, Jeff Koons, Sherrie Levine, Yasumasa Morimura, Reinhard Mucha, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Jeff Wall.

Según Kathy Halbreich, comisaria de *Culture and Commentary: An Eighties Perspective*, el poder económico, el desarrollo de la tecnología y de la ciencia y la necesidad de crear una sólida identidad sexual fueron el sustrato del arte de los años ochenta, un arte que, a juicio de Sherry Turkle, “transmite la sensación de un mundo vivido a través de sustitutos” (S. Turkle, “Minds and Screens: Mirrors for the Postmodern”, *cat. exp.*, p. 149). El arte de los ochenta, como el de cualquier época, interiorizó su entorno, lo cual se tradujo en una serie de cambios en su lenguaje y en su sentido, un entorno fruto del inmediato pasado y a la vez pasado del inmediato futuro. Esta relación entre pasado, presente y futuro, se dio claramente, por ejemplo, en la reinterpretación que las mujeres hicieron de la anatomía del cuerpo femenino en su lucha por la definición de una identidad sexual autónoma, hecho que perduraría en los noventa a la vez que estaba vinculado al movimiento reivindicativo feminista de los sesenta y setenta.

En el lenguaje y en el sentido de lo artístico de los primeros años ochenta, evidenciables en las obras de Jenny Holzer, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Katharina Fritsch y Laurie Anderson el sexismo, el consumismo y la historia del arte fueron lugares comunes. A medida que la década transcurría, el cinismo, la ironía, la crítica social y la económica se fueron acentuando a la vez que el mercado la absorbía con gran rapidez y perspicacia.

Éstas y otras cuestiones quedaron de manifiesto en *Culture and Commentary*, exposición que mostró al artista de los ochenta cómo alguien interesado en crear obra que a la vez que reflejara la potencia de la pro-

ducción mecánica, la ubicuidad de las reproducciones y las ideologías subjetivas de distintos sistemas de representación, todavía mostrase fe en la posibilidad de hacer o dejar una huella. El artista de los ochenta había perdido la noción de autoría, la cual quedó sensiblemente desvirtuada, tal como se había puesto de manifiesto en las acciones conjuntas, como las que llevaron a cabo Robert Gober y Sherrie Levine, y en las obras apropiacionistas, hechas, a su vez, con obras encontradas, de la propia S. Levine y de Yasumasa Morimura, en las que la huella genuina desaparecía y aparecía un cuerpo global de interacción de personalidades. Pero el artista de los ochenta no sólo había perdido o desechado la noción de autoría sino incluso la de originalidad, como patentizó S. Levine, en *Untitled (Ignatz: 1)*,



359. Jenny Holzer, *Selección de Truisms (Truismos)*, 1982.

360. Yasumasa Morimura, *Portrait (Twin) (Retrato -Gemelo-)*, 1988. Obra expuesta en *Culture and Commentary*.

Untitled (Krazy Kat: 1) y *Untitled (Mr. Austridge: 6)*, trabajos todos ellos realizados entre 1988-1989, en los que al cuestionamiento de la importancia de lo original en el arte se unía el del desarraigo de la idea de que existía un progreso creativo que obedecía a una evolución lineal y de que la carrera de un artista debía estar encaminada a buscar un estilo propio.

La cuestión del intervencionismo económico en el arte se puso de manifiesto a través del videotape de 9 minutos de Laurie Anderson, *O Superman*, 1982, a través del cual trasladó el espacio expositivo de las galerías a los spots publicitarios y a los macroconciertos. J. Holzer, en sus series de *truisms*, dejó al descubierto la infiltración de los avances tecnológicos en el campo de la creación artística al utilizar los mismos, paradójicamente patrocinados por multinacionales como SONY, como soporte de sus críticas a los propios medios y a ciertas actuaciones sociales.

El desprecio por el significado y las dependencias impuestas por el mercado artístico guiaban la obra de R. Mucha (*Gruiten*, 1985), híbrido en que determinados elementos funcionales formaban verdaderas esculturas efímeras. J. Wall, con sus fotografías a tamaño casi natural de gente anónima (*Young Workers*, 1978-1983) analizaba las relaciones formales, sexuales y sociales expuestas a través de mecanismos de la cultura popular como el cine, la publicidad o los paneles comerciales, de manera parecida a como lo hacía K. Fritsch con su artefacto taxidermista, J. Koons con sus facsímiles de anuncios y C. Sherman con una serie de imágenes fotográficas y de cine, exponentes de estereotipados roles femeninos.



361. Robert Gober, *Untitled (Sin título)*, 1990. Obra expuesta en la Biennial Whitney de Nueva York, 1991.

Compassion and Protest. Recent Social and Political Art

1991 (1 junio-25 agosto).

San José Museum of Art.

San José, California.

Organización: Colleen Vojvodich.

Artistas: John Ahearn, Jean Michel Basquiat, Jonathan Borofsky, Sue Coe, Leon Golub, Hans Haacke, Keith Haring, Jenny Holzer, Anselm Kiefer, Barbara Kruger, Robert Longo, Robert Morris, Tom Otterness, Cindy Sherman, Andy Warhol, David Wojnarowicz.

De muestra de arte comprometido cabría calificar la exposición *Compassion and Protest. Recent Social and Political Art* celebrada en el San José Museum Art con fondos de la Fundación Eli Broad que asumió un carácter casi de retrospectiva del arte crítico de las últimas dos décadas en los Estados Unidos. Esta circunstancia quedó avallada con la presencia de un grupo de artistas (B. Kruger, H. Haacke, R. Longo, etc.) bajo la órbita de Andy Warhol, en especial, en la de su producción perteneciente a la época más politizada del Pop Art (retratos dedicados a Mao) con la que A. Warhol contribuyó con la idea, fundamental para la siguiente generación, de poner en contacto el arte y la historia inmediata a través de los mass media.

A partir de los presupuestos que caracterizaron al postexpresionismo o segunda fase de la posmodernidad: apropiacionismo, graffiti, fotografía, documentos e instalaciones, 16 artistas desarrollaron su trabajo en torno a cuatro temas fundamentales del debate activista: el feminismo, las minorías raciales, el SIDA y la controversia social y política. La cuestión de la mujer, sus ideas, sus derechos, su manipulación centraba la obra de Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger y Sue Coe. Fue precisamente este grupo, junto a Laurie Simmonds, Sherrie Levine y Sarah Charlesworth, el que, en contra de las voces de los que como Phyllis Shlafly pretendían una vuelta de la mujer a sus roles tradicionales, reivindicó que la mirada pública era uno de los terrenos que la presencia femenina debía ocupar.

Untitled Film Still (1978), con estereotipos de mujeres de los años cincuenta, una de las seis obras presentadas por C. Sherman, fue la respuesta más contundente a la teoría de P. Shlafly. B. Kruger con su *Untitled (Your Body is a Battle Ground, 1989)* reflexionó sobre temas

como los derechos de la mujer, el control de la natalidad y la legalidad del aborto. Por su parte, J. Holzer, que a mediados de los setenta fue la pionera en la utilización de la imagen popular como vehículo de expresión reivindicativa, en su instalación *Under a Rock* (1986) que contrastó el mundo de la violencia, el SIDA y el racismo con mensajes menos preocupantes como los de los deportes y el tiempo. Parecidos planteamientos se evidenciaban en los trabajos de S. Coe (*The Children are Going Insane*, 1983) en los que la mujer era presentada como víctima, al tiempo que se ponía en tela de juicio el racismo y el capitalismo del presente siglo.

Un segundo grupo de artistas presentes en la muestra de San José representaba a las minorías raciales. Jean Michel Basquiat y Leon Golub consiguieron de instituciones y público una lectura de sus obras como arte oficial y marginal a un mismo tiempo. Keith Haring y David Wojnarowicz, que habían empezado pintando graffitis en las calles de Manhattan trasladaban a sus trabajos la tragedia personal del SIDA. Dos de las obras más desgarradoras fueron las presentadas por D. Wojnarowicz: la filmación que llevó a cabo desde 1979 hasta 1982 del mundo homosexual sumergido que anidaba en las casas abandonadas a orillas del río Hudson y su libro *Witnesses: Against Our Vanishing*.

La crítica a las personas e instituciones políticas se centró en los ataques de H. Haacke a Margaret Thatcher y Ronald Reagan, y en la revisión de la historia política de Alemania *Deutschlands Geisteshelden* (*Los Héroes Espirituales de Alemania*, 1973) realizada por A. Kiefer, obra denostada por alemanes y aplaudida por ingleses, israelíes y norteamericanos. R. Longo con su *Man in the Cities* presentó el que se consideró arquetipo de antihéroe urbano de finales de los setenta y principios de los ochenta.

Lo que en definitiva pretendió *Compassion and Protest* fue mostrar que el arte de los ochenta había abordado la crítica sociopolítica con supuestos hiperrealistas y apropiacionistas. Según Rebecca Solnit, una de las responsables del catálogo, la exposición de San José encarnaba la ingestión del arte y la política en los medios de comunicación en un momento en el que los conceptos de vanguardia o kitsch se mostraban obsoletos: "Los cambios demográficos, la autoafirmación multicultural y multirracial han disuelto la idea de un público homogéneo con intereses comunes. Las categorías tradicionales del arte se difuminan y dan paso a otras nuevas" (R. Solnit, "Reading the Writing on the Wall", *cat. exp.*, p. 83).

1993 Biennial Exhibition

1993 (4 marzo -20 junio).

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Organización: Elisabeth Sussman, con la colaboración de Thelma Golden, John G. Hanhardt y Lisa Phillips.

Artistas: Janine Antoni, Ida Applebroog, Charles Atlas, Matthew Barney, Sadie Benning, Camille Billops & James Hatch, Roddy Bogawa, Chris Burden, Peter Cain, Sophie Calle & Greg Shephard, Peter Campus, Christine Chang, Shu Lea Cheang, Maureen Connor, Julie Dash, Cheryl Dunye, Jimmie Durham, Jeanne C. Finley, Holly Fisher, Andrea Fraser, Miguel Gandert, Ernie Gehr, Robert Gober, Nan Goldin, Jean-Pierre Gorin, Renée Green, Michael Joaquín, Grey & Randolph Huff, Gulf Crisis TV Project, Barbara Hammer, Gary Hill, George Holliday, William Jones, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Byron Kim, Elizabetg LeCompte/ The Wooster Group, Spike Lee, Zoe Leonard, Leone & Macdonald, Simon Leung, Glenn Ligon, Daniel J. Martínez, Suzanne McClelland, Donald Moffett, Christopher Münch, Not Channel Zero, Pepón Osorio, Raymond Pettibon, Jack Pierson, Lari Pittman, Lourdes Portillo, Mark Rappaport, Charles Ray, Jonathan Robinson, Alison Saar, Allan Sekula, Peter Sellars, Cindy Sherman, Gary Simmons, Lorna Simpson, Kiki Smith, Nancy Spero, Janice Tanaka, Julie Taymor, Francesc Torres, Trinh T. Minh-ha, Willie Varela, Bill Viola, Marco Williams, Par Ward Williams, Sue Williams, Fred Wilson, Kevin Wolff, Bruce Yonemoto, Norman Yonemoto & Timothy Martin.

La batalla que en Estados Unidos se estaba librando en torno al arte posmoderno activista sirvió de base a la *1993 Biennial Exhibition*, que a juicio de Thomas McEville fue más claramente posmoderna y más consistentemente ideológica que exposiciones como *Magiciens de la terre* o incluso *The Decade Show* (T. McEville, "Some Difference", *Artforum*, mayo 1993, p. 15). Sin embargo, la convocatoria del Whitney no trajo a colación nuevos temas (el de "la diferencia" hacía 10 años que se estaba tratando), a no ser el ofrecer su propio marco institucional como plataforma de instrumento social. Lo que sí resultó, si no nuevo, sí al menos sorprendente para la propia tradición y estructura de la bienal, fue la importancia asignada, en detrimento de la pintura y las instalaciones, a los trabajos realizados en soporte audiovisual, incluso obra de videoaficionados, como fue el caso del vídeo doméstico de la paliza de unos policías a Rodney King en Los Ángeles en 1991, obra

del desconocido hasta aquel entonces George Holliday, trabajo que se comparó a los reportajes sobre las manifestaciones por los derechos civiles en el sur de los Estados Unidos a principios de los años setenta.

La sumisión, más que relación, entre arte y televisión quedó ratificada en trabajos como *Bring the Troops Home* (1991), del colectivo Gulf Crisis TV Project, intento de que los medios oficiales de comunicación prestaran atención a las voces que se habían levantado contra la Guerra del Golfo, y *The Nation Erups* (1992), de la productora Not Channel Zero especializada en trabajos de información correctiva dirigidos a las comunidades de color de Nueva York. M. Barney presentó una enigmática vídeo-instalación, *Drawing Restraint 7* de 1993, en la que se ponía en evidencia la ambivalencia de unos sátiros y su inestabilidad respecto a la identidad sexual. Los trabajos de Spike Lee y, en concreto, el videotape *Money Don't Matter* (1992) fueron muestra de la relación entre el arte y los medios audiovisuales no habituales.

Lorna Simpson con *Hypothetical?* (1992) y Fred Wilson con el *Work in progress Re: Claiming Egypt* (1993), ilustraron el capítulo dedicado a la vídeo-instalación. En *Hypothetical?* L. Simpson analizó los textos creados a raíz de los incidentes de Los Ángeles, no sólo en su significado, sino en su intención. F. Wilson, por su parte, satirizó sobre cómo la historia de Egipto se vendía en paquetes en los museos de Egipto.

Los pueblos y las etnias marginales, cuando no despreciadas, fueron pues uno de los puntos de reflexión de la bienal, tal como, aparte de las citadas, mostraron las obras de Alison Saar y Jimmie Durham, el cual mezcló fetiches de los indios norteamericanos con instrumental tecnológico. Acerca de la integración de otras culturas en las culturas establecidas informaron los trabajos de Roddy Bogawa, *Some Divine Wind* (1991), Christine Chang, *Be Good my Children* (1992) y Janice Tanaka, *Who's Going to Play for these Donuts Away?* (1992), que describieron en formato fotográfico la experiencia americana de culturas como la japonesa, la coreana y la china en diferentes momentos de su historia.

El cuerpo fue otra de las referencias constantes en la bienal. Byron Kim utilizó la piel como metáfora del cuerpo y de la diversidad cultural (*Billy Paintings*, 1992), en tanto que Nan Goldin presentó retratos fotográficos de sus amigos afectados y, algunos de ellos, muertos por el SIDA, en un intento de homenajear a aquellos que habían sido rechazados por la sociedad establecida fuese por su enfermedad o por su orientación sexual. Al respecto cabe destacar también los trabajos pictóricos de Lari Pitt-

man con reiteradas alusiones al sexo anal y al SIDA, y los de Ida Applebroog, así como las propuestas de escultura-instalación de Charles Ray, que presentó *Family Romance* (1992-1993), una familia de maniqués con extraño aspecto de no querer crecer, que situaba al espectador en un mundo infantil e inocente en apariencia, y las de Sue Williams que pretendía abolir las nociones estereotipadas de las mujeres de color y las reivindicaciones de sus cuerpos, utilizando formas habituales en los teléfonos eróticos y sex shops para subvertir las nociones convencionales de sexualidad. La condición de víctima de la mujer fue abordada por Kiki Smith que presentó a modo de objetos-maniqués unas mujeres con lágrimas de cristal, unidas por el cordón umbilical y por Janine Antoni en *Gnaw* (1992), obra en la que desgastaba un bloque de chocolate y unos pedazos de grasa, los mezclaba con diferentes pigmentos y formaba con la masa caramelos y barras de labios que colocaba en una caja-relicario para mujeres bulímicas.

Las propuestas de la bienal no fueron, sin embargo, recibidas favorablemente; antes bien contestadas por parte de la crítica que coincidió en afirmar que, en lugar de fomentar un interés crítico, la exposición tuvo un impacto eminentemente negativo que acabó trivializando la noción de arte político (E. Heartney, "Identity Politics at the Whitney", *Art in America*, mayo 1993, pp. 43-47). Incluso críticos como Bruce W. Ferguson, que aplaudieron el hecho de que E. Sussman hubiese abordado temáticas implicadas en un discurso comprometido, encontraron motivo para la valoración negativa, como el de la limitada presencia de la pintura y la baja calidad de ésta en contraste con las obras de otras disciplinas, lo cual, en palabras de Ferguson, "(...) cubre a F. Sussman de cierta rigidez ideológica, que es supuestamente de lo que huye la muestra" (B.W. Ferguson, "Reading Rights and Writing Wrongs", *Artforum*, mayo 1993, p. 9). Otras voces, como la de Jan Avgikos calificaron a la bienal de áspera y encontraron agudas paradojas en su visita al Whitney Museum: ¿qué sentido tenía –se preguntaba J. Avgikos– el *pin* del artista Daniel Martínez que con la inscripción "No podría imaginarme jamás queriendo ser blanco" era obsequiado a cada visitante? (J. Avgikos, "Kill all White People", *Artforum*, mayo 1993, p. 10). Menos irónico y más directo se mostró David Rimanelli al afirmar que la bienal "es curiosamente semejante al Museo de la Ciencia de Boston, aunque mucho menos informativa", refiriéndose a la proliferación de vídeos interactivos y audioinstalaciones (D. Rimanelli, "All Talk no Action", *Artforum*, mayo 1993, p. 9).

Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties

1994 (16 junio-11 septiembre).
Museum of Modern Art, Nueva York.

Organización: Lynn Zelevansky.
Artistas: Polly Apfelbaum, Mona Hatoum, Rachel Lachowicz, Jac Leirner, Claudia Matzko, Rachel Whiteread, Andrea Zittel.

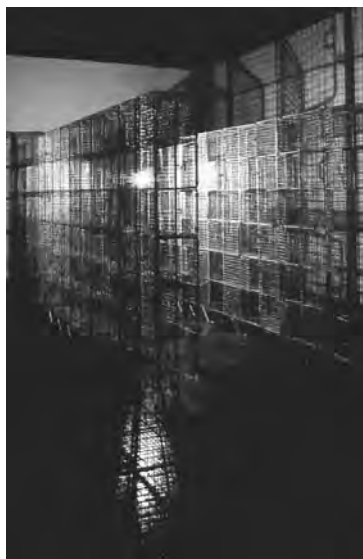
Sense and Sensibility, en la misma línea que otras exposiciones como *Mothers of Perception* (Rebecca Cooper Gallery, Newport Rhode Island, primavera 1975) y en sintonía con el discurso de Linda Nochlin sobre las relaciones entre las mujeres y el poder (L. Nochlin, "Why Have there Been no Great Women Artists?", en *Women, Art and Power and Other Essays*, 1988, pp. 159-160), se propuso atacar y desmontar las ideas y actitudes que presuponían una cierta inferioridad de las mujeres en el campo del arte.

En el escenario del MOMA, un lugar que como recordó Jan Avgikos en su reseña en *Artforum*, no había sido precisamente conocido por promocionar la relevancia social en el arte (J. Avgikos, "Sense and Sensibility", *Artforum*, octubre 1994, pp. 98-99), se reunieron los trabajos de siete mujeres artistas, deudoras en lo plástico del minimalismo (vivido intensamente cuando todavía eran estudiantes) y, en lo ideológico, del movimiento feminista de los años sesenta. Los objetivos de la muestra quedaron claros en el texto que Lynn Zelevansky escribió para el catálogo: "Primero, todas las artistas utilizan una o más de estas tres tácticas minimalistas básicas: repeticiones, redes o estructuras geométricas. Segundo, aunque tanto los hombres como las mujeres crean precedentes y trabajan normalmente con estas formas, esta exposición incluye sólo mujeres, con el fin de subrayar la interacción entre el movimiento feminista y el posminimalismo. Finalmente, he querido explorar la noción de que la naturaleza física del arte contemporáneo ha cambiado en los últimos años desde las más adornadas y pesadas sustancias y los caros procesos de los ochenta, hasta los materiales más mundanos" (L. Zelevansky, *cat. exp.*, p. 12).

Más que una exposición revival o reivindicadora de lo feminista, la muestra puso un cierto énfasis en el cuerpo y en elementos como la corrupción, el sufri-

miento, el deseo y la sensualidad, así como en la fascinación por la naturaleza efímera de la experiencia, el tiempo y la memoria. En el texto del catálogo, L. Zelevansky traía a colación la elocuente cita de un artículo de Andrea K. Scott: "El silencio en el discurso feminista ha sido comúnmente equiparado a la opresión y a un enfrentamiento con la cultura hegemónica dominada por el hombre [...] el silencio de las mujeres ha sido visto como una negación del poder [...]. Pero percibo un nuevo silencio palpable en el trabajo de unas cuantas jóvenes mujeres artistas: un silencio elocuente, resistente a las dualidades y a las designaciones cerradas[...]. Este silencio estético favorece lo experimental, celebra lo visceral sin negar lo visual" (A. K. Scott, "An Eloquent Silence", *Tema Celeste*, otoño 1992, pp. 80-83). La cita era, sin duda, pertinente en el marco de *Sense and Sensibility* para interpretar ciertos trabajos entendidos como metáforas de ese silencio, o lo que era lo mismo, de la invisibilidad de ese silencio.

De *Sense and Sensibility* se deducía la importancia de Eva Hesse como una de las primeras artistas en aportar una alternativa a la ortodoxia minimalista. Su preocupación por el cuerpo y su adhesión al absurdo y a la libertad, así como su énfasis por el trabajo manual habían abierto nuevas vías de expresión para los artistas de décadas posteriores, de igual modo que su carrera, truncada por su muerte prematura, configuró ciertos aspectos del arte femenino posterior. Con todo y con eso, lo



362. Mona Hatoum, *Light Sentence* (*Sentencia de luz*), 1992. Obra expuesta en *Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties*, Nueva York, 1994.

que latía en *Sense and Sensibility* era fundamentalmente la herencia de un momento en el que las tesis formales del minimalismo convivían con el compromiso social y político y con un cierto enfoque conceptual de la obra; un momento que posibilitó que las mujeres como grupo irrumpieran con fuerza en el mundo del arte, tal como ya había planteado en 1975 Lucy Lippard en el catálogo de la exposición *Mothers of Perception*: “Estoy impresionada de que una exposición como ésta, en la cual el toque delicado, los colores suaves y la imagería sensual femenina son abiertamente asociados a la feminidad (por las propias artistas en lugar de por un reportero encargado de cubrir lo relacionado con el arte “menor”) no haya podido tener lugar cinco años antes, cuando muchas mujeres artistas todavía temían el apoyo de feministas. Y por un buen motivo. Semejante problema, semejante admisión de la conciencia sexual, había sido tradicionalmente entendida como sinónimo de inferioridad. Y no es cierto que el mejor cumplido que pueda recibir una mujer artista sea el clásico: Pintas como un hombre” (en L. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, 1976, p. 3).

En *Sense and Sensibility* las obras de Claudia Matzko y Mona Hatoum fueron ejemplo de la nueva manera de aproximarse a los procesos minimalistas. C. Matzko recuperó del conceptual su interés por la naturaleza y por las funciones del lenguaje, en tanto que las formas seriadas mantenían el carácter de la producción minimal únicamente en lo formal ya que era lo metafórico y no el objeto en sí lo que interesaba a la artista. M. Hatoum, como mostraba *Short Space* (1992) hizo uso de las redes modulares evidenciando una clara influencia de Eva Hesse y, en concreto, de su manera de combinar lo racional con las referencias corporales que introducían elementos caóticos dentro de las redes y las estructuras geométricas.

La faceta socialmente más comprometida de M. Hatoum se mostraba en trabajos como *Measures of Distance* (1988), en los que la artista se lanzaba mediante el soporte de un vídeo de 15 minutos a la ardua tarea de bucear en lo más profundo de sus orígenes: Beirut, las confidencias entre ella y su madre, convirtiendo de nuevo el cuerpo humano en protagonista de la acción en escenas como la osada aparición de mujeres de su familia desnudas salvando los tabúes y los enfrentamientos de los miembros masculinos de aquélla.

En su declaración de intereses, L. Zelevansky aludía, como se ha apuntado, a la sustitución de los pesados materiales de los ochenta por nuevos productos co-

tidianos menos pretenciosos. En esta línea se inscribió el trabajo de Jac Leirner con obras como *Names* (1989), en la que la evidente influencia del sistema modular minimalista quedaba matizada por las bolsas de plástico cosidas que sustituían al metal que hubiese sido pertinente en la ortodoxia minimal. J. Leirner, mostró otras obras (*Untitled -Corpus Delicti-* 1993) deudoras de diversas fuentes bajo la inspiración predominante de Hélio Oiticica y Lygia Clark: el minimalismo, el neominimalismo, el arte povera, Yves Klein, el concretismo (deseo de alejar cualquier trascendencia de la obra, la obra como resultado de la estricta manipulación de los materiales) y el conceptual. Tales obras, en las que la noción de caducidad/duración era esencial, constituían un lugar común de acumulación de materiales vulgares (paquetes de tabaco vacíos, bolsas de plástico, billetes sin valor, etc.) que “son lo que son” y que ella cosía en forma de retículas. Rachel Whiteread en esa utilización de materiales pobres se decantó por el caucho, la cera y el plástico, conformando objetos entendidos como rastros del pasado y como interiorización de aspectos físicos del vivir cotidiano (cama, baño, mesa de comedor).

Sense and Sensibility fue pues una bocanada de aire fresco en un escenario en el que el arte femenino era predestinadamente menor y en una época, no demasiado lejana, en la que el reconocimiento de la diferencia suponía necesaria e instantáneamente el suicidio artístico.



363. Rachel Lachowicz, *Coma* (Coma), 1991. Obra expuesta en *Sense and Sensibility*.

Rites of Passage. Art for the End of the Century

1995, 15 junio-3 septiembre.
Tate Gallery, Londres.

Organización: Stuart Morgan y Frances Morris.
Artistas: Mirosław Balka, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Hamad Butt, John Coplans, Pepe Espaliú, Robert Gober, Mona Hatoum, Susan Hiller, Jana Sterbak, Bill Viola.

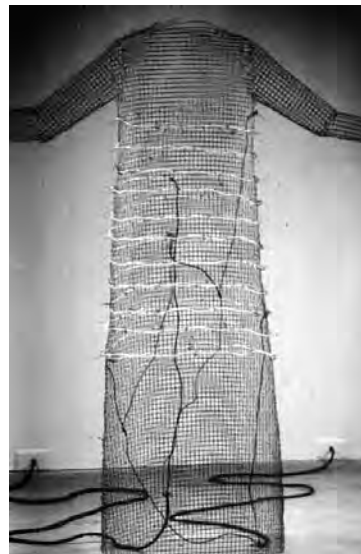
Con *Rites of Passage*, expresión que los antropólogos utilizan para definir las ceremonias iniciáticas vinculadas con el nacimiento, crecimiento y muerte de los seres vivos, la Tate Gallery de Londres se valió de una exposición para profundizar en algunos momentos del arte del presente, y, a la vez, en los límites de la existencia humana. Como manifestó Robert Garnett, en relación a la obra de Robert Gober, era más una exposición para ser leída que para ser mirada (R. Garnett, "Art for the End of the Century", *Art Monthly*, julio-agosto 1995, n° 188, p. 29).

En *Rites of Passage*, el artista de final de siglo era presentado como chamán de un rito de crisis milenaria, el rito del desastre, de la catástrofe, de la muerte tanto individual como colectiva. El artista asumía pues el papel de un *passeur* en tanto que favorecía el cruzar fronteras, abrir puertas para otras personas... el hacer explícito un estado límite que incluía conceptos como los de "separación, transición e incorporación". El artista como un ser que a través de su arte, de las "situaciones", tanto públicas y polémicas como privadas e íntimas sugeridas por éste, podía hacer visible las fronteras opacas hacia lo desconocido. En las obras de los artistas presentes en la muestra, entre ellos, Louise Bourgeois, Mona Hatoum, Jana Sterbak, Pepe Espaliú y Joseph Beuys se intuía una puesta en escena de lo dramático del azar y del carácter arbitrario de lo accidental. El azar inevitable, la contingencia se proyectaban sobre el espectador a través de la cruda visión del cuerpo humano, tal como quedaba de manifiesto en las instalaciones crípticas de cuerpos mutilados de Louise Bourgeois, y en la pérdida de la noción de belleza y de orden implícita en el zoom fotográfico de John Coplans.

Por sus coreografías metafóricas que podían llegar a convertirse en un cable de seguridad ante la ex-

periencia del espectador y su parcela de intrahistoria, los artistas seleccionados por el crítico Stuart Gordon y la conservadora de la Tate Gallery, Frances Morris, en su condición de *passeurs* podían iniciar al ser humano en una existencia desprovista de poética, en una existencia cruda como lo era el viaje que M. Hatoum en su obra *Corps étranger* proponía a través de la visceralidad del interior de su cuerpo (una travesía por el ano, la boca, la vagina, etc., en definitiva por paisajes viscosos) o el que proponía J. Coplans a través de sus frisos autorretratísticos (*Self-Portrait Frieze*), enormes composiciones en blanco y negro del cuerpo desnudo y fragmentado del artista, que informaban de una geografía epidérmica de un cuerpo humano carente de toda poesía.

El acercamiento a la infancia, desde el punto de vista de la pérdida de la inocencia y a la vez de una cierta perversión, fue otro de los puntos de interés de *Rites of Passage*. Se trataba de un acercamiento que, como el anterior, carecía de cualquier matiz nostálgico o estético, tal como manifestaban las obras de Louise Bourgeois *Red Room (The Child)* y *Red Room (The Parent)*, ambas de 1994, y las de Susan Miller, que en su instalación videográfica *An Entertainment* (1991) deconstruyó un aparentemente inocente texto guiñolesco. La oscuridad y la indefinición, connotaciones de catástrofe, estaban presentes en la obra videográfica de Bill Viola, *Tiny Deaths* (1993), con imágenes sucias y grisáceas



364. Jana Sterbak, I Want you to Feel the Way I Do... The Dress, (Quiero que sientas como yo siento....El vestido), 1984-1985. Obra expuesta en Rites of Passage.

proyectadas en tres pantallas de una habitación oscura en la que intermitentemente emergían nítidas y lúcidas imágenes de “gente normal” que se combinaban con ruidos y murmullos indefinidos procedentes de un televisor.

Pepe Espaliú, fallecido de SIDA dos años antes de inaugurarse la muestra, estaba presente con obras de la serie de muletas, *Nido* (1993) y jaulas, *Sin título* (1992). Al respecto fue muy clarificadora la cita del crítico Adrian Searle incluida en el dossier de prensa de la exposición. Según éste, la obra de Pepe Espaliú, al igual que la de Robert Gober (*Door with Lightbulb*, 1992) conllevaba un discurso moral, el de la ética de la muerte: “trata sobre el sentido del yo; la identidad y la mortalidad es su principal y, tal vez, único tema”.

Por su parte, la compulsiva Jana Sterbak se revelaba contra la influencia beuysiana en su obra *Absorption*, una especie de performance en la que la artista con-

vertida metafóricamente en polilla se disponía a destruir/devorar uno de los trajes de fieltro de J. Beuys, acción que M. Jaio entendió como un rito de homenaje y a la vez exorcismo de la figura del artista que sin duda más influyó y obsesionó a J. Sterbak y sobre el que proclamó su rebeldía generacional. Según M. Jaio, lo que dentro de la diversidad podía vehicular las narrativas rituales de las obras presentadas en *Rites of Passage*, expuestas como si de un verdadero ritual iniciático se tratase, era una cierta angustia vital ante la inevitable disolución corporal: “Angustia milenarista concitada por la cercanía de los límites mentales y numéricos –lo que ofrece la exposición es, como reza el subtítulo, *Arte para el final de siglo*– pero que, sin embargo, siempre ha estado ahí, unida a la conciencia de la precariedad y temporalidad de la existencia” (M. Jaio, “Arte para el final de siglo”, *Lápiz*, octubre 1995, nº 115, p. 36)

Cronología

1980: *Not Just for Laughs-The Art of Subversion*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 21 noviembre 1980-21 enero 1981 (M. Tucker). **1984:** *Art & Ideology*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 4 febrero-18 marzo (D. Kuspitt y L. Lippard); *Content. A Contemporary Focus, 1974-1984*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 4 octubre 1984-6 enero 1985; •• *Difference: on Representation and Sexuality*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 8 diciembre 1984-10 febrero 1985 (K. Linker y J. Weinstock). **1985:** *Mothers of Perception*, Rebecca Cooper Gallery, New Port Rhode Island, primavera (L. Lippard). **1986:** *Damaged Goods-Desire and the Economy of Object*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 21 junio-10 agosto (B. Wallis). **1987:** *Art against a.i.d.s.*, 72 galerías de Nueva York, junio-diciembre (L. Reichard). **1988:** *Art at the End of the Social*, Rooseum, Malmö (Suecia), 29 julio-2 octubre (T. Collins y R. Milazzo). **1989:** *Making their Mark. Women Artist Move into the Mainstream*

1970-1985, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, 22 febrero (R. Rosen). **1990:** *A New Necessity*, Tyne International, Londres (D. McGonagle); •• *Culture and Commentary: An Eighties Perspective*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 8 febrero-6 mayo (K. Halbreich); •• *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic, Nueva York, 16 mayo-19 agosto (J.P. Herzberg, L. Trippi, G. Sangster, S. F. Patton). **1991:** •• *Compassion and Protest. Recent Social and Political Art*, San José Museum of Art, San José, California, 1 junio-25 agosto (C. Vojvodich); *Dénontiation*, GNAC, Rouen, 16 octubre-20 noviembre (L. Albertazzi y B. Simonot). **1992:** *Périls et Colères*, CAPC Musée d'art contemporain, Burdeos, 22 mayo-6 septiembre (M. Onfray); *Post Human*, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully /Lausanne, 14 junio-13 septiembre. *Itinerancia:* Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Turín), 24 septiembre-22 noviembre; Deste Foundation for Contemporary Art, Atenas, 3 diciembre 1992-14 febrero 1993; Deichtorhallen Hamburg, Hamburgo, 12 marzo-9 mayo 1993

(J. Deitch); *General Idea. Pharma. Opia*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 15 septiembre-10 noviembre (B. Rimabud); *Wanderlieder*, Stedelijk Museum, Amsterdam (W. Beeren); *Désordres*, Jeu de Paume, París, octubre-noviembre (C. David). **1993:** *1993 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 4 marzo-20 junio (E. Sussman); *In and Out Place: Contemporary Art and the American Social Landscape*, Museum of Fine Arts, Boston, 19 octubre 1993-23 enero 1994 (T. Fairbrother y K. Potts); *Prospect'93*, Frankfurter Kunstverein/Schirn Kunsthalle, Frankfurt (P. Wiermaier). **1994:** *Bad Girls*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, I Parte: 14 enero-27 febrero / II Parte: 5 marzo-10 abril (M. Tucker); •• *Sense and Sensibility. Women Artists and Minimalism in the Nineties*, Museum of Modern Art, Nueva York, 16 junio-11 septiembre (L. Zelevansky); *Domini públic (Guerrilla Girls)*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, marzo-abril (J. Ribalta); *Dialogue with the Other*, Kunsthallen Brandts Klæderfabrik, Odense (Dinamarca), 18 junio-10 septiembre (L. Burkard). **1995:** *Herejías. Crítica de los mecanismos*,

Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 6 junio-23 julio (J. L. Marzo); •• *Rites of Passage. Art for the End of the Century*, Tate Gallery, Londres, 15 junio-3 septiembre (S. Morgan y F. Morris); *Féminimasculin. Le sexe de l'art*, Centre Georges Pompidou, París, 24 octubre 1995-12 febrero 1996 (M.-L. Bernadac y B. Marcadé); *Laughter Ten Years After*, Middletown, Connecticut, Center for the Arts Wesleyan University, 31 octubre-9 diciembre (J. A. Isaak). **1996:** *Inside the Visible. An Elliptical traverse of 20th century art*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 30 enero-12 mayo (M. C. de Zegher).

Bibliografía

- NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York, Borgia Books, 1971.
- LIPPARD, Lucy, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction*, Nueva York, Pantheon Books, 1978.
- KESSLER, Suzanne y McKENNA, Wendy, *Gender: An Ethnomethodological Approach*, Nueva York, Wiley, 1978.
- GREER, Germaine, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work*, Londres, Secker and Warburg, 1979.
- PARKER, Roszika y POLLOCK, Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1979.
- KEOHANE, Nannerl, ROSALDO, Michelle y GELPI, Barbara (eds.), *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- KELLY, Mary, *Post-Partum Document*, Londres, Routledge and Keagan Paul, 1983.
- LIPPARD, Lucy, *Get the Message. A Decade of Art for Social Change*, Nueva York, E. P. Dutton, 1984.
- KENT, Sarah y MORREAU, Jacqueline (eds.), *Women's Images of Men*, Londres, Writers and Readers Publishing, 1985.
- OWENS, Craig, "Feminism and Postmodernism", en FOSTER, Hal (ed.), *Postmodern Culture*, Londres y Sidney, Pluto Press, 1985, pp. 57-82 ("El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en *La posmodernidad* (Hal Foster, ed), Barcelona, Kairós, 1985).
- SMITH, Paul, "Difference in America", *Art in America*, abril 1985, vol. 73, nº 4, pp. 190-199.
- ADAMS, Parveen, "Versions of the Body", *m/f*, 1986, nºs. 11-12, p. 27.
- CHATTERJEE, Lola (ed.), *Women/Image/Text*, Delhi, Trianka, 1986.
- COOPER, Emmanuel, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Londres, Routledge and Keagan Paul, 1986.
- ECKER, Gisela (ed.), *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986.
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.
- CREED, Barbara, "From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism", *Screen*, 1987, vol. 28, nº 2, pp. 47-68.
- FLAX, Jane, "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory", *Signs*, 1987, vol. 12, nº 4, pp. 621-643.
- PARKER, Roszika y POLLOCK, Griselda, *Framing Feminism. Art and the Woman's Movement 1970-1985*, Londres y Nueva York, Pandora, 1987.
- POLLOCK, Griselda, "The Feminist Critique of Art History", *Art Bulletin*, septiembre 1987, vol. 69, nº 3, pp. 326-357.
- PROBYN, Elizabeth, "Bodies and Antibodies: Feminism and the Postmodern", *Cultural Studies*, 1987, vol. 1, nº 3, pp. 349-360.
- WATNEY, Simon, "The Spectacle of AIDS", *October*, invierno 1987, nº 43, pp. 71-86.
- BECKETT, Wendy, *Contemporary Women Artists*, Oxford, Phaidon Press, 1988.
- FRASER, Nancy y NICHOLSON, Linda, "Social Criticism Without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism", *Theory, Culture and Society*, 1988, vol. 5, nºs 2-3, pp. 373-394.
- MOI, Toril, "Feminism, Postmodernism and Style: Recent Feminist Criticism in the United States", *Cultural Critique*, 1988, nº 98, pp. 3-22.
- PARTINGTON, Andrea, "Feminist Art and Avant-Gardism", en *Visible Female: Feminism and Art Today*, Nueva York, Universe, 1988, pp. 229-236.
- RAVEN, Arlene, LANGER, Cassandra, FRUEH, Joanna (eds.), *Feminist Art Criticism: An Anthology*, Nueva York, Icon Editions, 1988.
- RICHARDSON, Diane, *Women and AIDS*, Nueva York, Methuen, 1988.
- ROBINSON, Hilary (ed.), *Visibly Female-Feminism and Art: An Anthology*, Nueva York, Universe Books, 1988.
- BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- CARTER, Erica y WATNEY, Simon (eds.), *Taking Liberties: AIDS and Cultural Politics*, Londres, Serpent's Tail Press, 1989.
- FRANCO, Jean, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.
- GARRELS, Gary (ed.), *Amerika: Tim Rollins and K.O.S.*, Nueva York, Dia Art Foundation, 1989.
- KAUFFMAN, Linda (ed.), *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- MALSON, Micheline R., O'BARR, Jean F., WESTPHAL-WIHL, Sarah y WYER, Mary (eds.), *Feminist Theory in Practice and Process*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- OLANDER, William, "Material World", *Art in America*, enero 1989, vol. 77, nº 1, pp. 122-129 y 167.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- CHADWICK, Whitney, *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1990.
- CHAVE, Anne C., "Minimalism and the Rhetoric of Power", *Arts Magazine*, enero 1990, vol. 64, nº 5, pp. 44-63.
- DE DIEGO, Estrella, "Silencio = Muerte"

- te", *Lápiz*, mayo 1990, n° 68, pp. 26-27.
- FERGUSON, Russell, GEVER, Martha, MINH-HA, Trinh T. y WEST, Cornell, "The New Cultural Politics of Difference", en *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, Cambridge, Mass.; MIT Press, 1990, pp. 19 y ss.
- HEARN, Jeff, MORGAN, David (eds.), *Men, Masculinities and Social Theory*, Boston, Unwin Hyman, 1990.
- NICHOLSON, Linda (ed.), *Feminism / Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1990.
- PAGLIA, Camille, *Sex, Art and American Culture: Essays*, Nueva York, Vintage Books, 1990.
- WALLIS, Brian (ed.), *Democracy. A Project by Group Material*, Nueva York, Dia Art Foundation y Bay Press, 1990.
- BARRIO-GARAY, José Luis, "Tu cuerpo es un campo de batalla", *Lápiz*, n° 80, octubre 1991, pp. 30-35.
- GABLIK, Suzy, *The Reenchantment of Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1991.
- MARZO, Jorge Luis, "La revisión feminista en la Historia del Arte", *Lápiz*, junio 1991, n° 78, pp. 36-47.
- WALLIS, Brian (ed.), *If you Lived here. The City and Art, Theory and Social Activism. Discussions in Contemporary Cultures*, Seattle, Washington, Dia Art Foundation, 1991, n° 6.
- WESTON, Kath, *Families we Choose: Lesbians, Gays, Kinship between Men, between Women*, Nueva York, Columbia University Press, 1991.
- ELLENZWEIG, Allen, *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, Nueva York, Columbia University Press, 1992.
- FEHER, Michel, NADDAFF, Ramona y TAZI, Nadia (eds.), *Historia del cuerpo humano (Fragmentos para una)*, 3 vols., Madrid, Taurus, 1992.
- LOUIS, Eleonora y GEISSMAR, Christoph, "In Conversation about the Rhetoric of the Body: On Body Language", *Lápiz*, diciembre 1992, n° 34, pp. 120-124.
- LUKE, Timothy W., *Shows of Force. Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions*, Durham y Londres, Duke University Press, 1992.
- MILLER, James (ed.), *Fluid Exchanges: Artists and Critics in the AIS (ALF)*, Toronto, University of Toronto, 1992.
- NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Nueva York y Londres, Routledge, 1992.
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- ROBERTS, John, *Selected Errors: Writings on Art and Politics 1981-1990*, Londres, Pluto Press, 1992.
- SCOTT, Andrea, "An Eloquent Silence", *Tema Celeste*, otoño 1992, pp. 80-83.
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel G., *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*, Valencia, Universidad Politécnica, 1993.
- HEARTNEY, Eleonor, "Identity Politics at the Whitney", *Art in America*, mayo 1993, vol. 81, n° 5, pp. 43-47.
- KRUGER, Barbara, *Remote Control. Power, Cultures, and the World of Appearances*, Cambridge, Mass.; MIT Press, 1993.
- POLLOCK, Griselda, "The Politics of Theory: Generations and Geographies, Feminist Theory and the Histories of Art Histories", *Gender*, otoño 1993, n° 17, pp. 108-115.
- AA.VV., *Féminisme, art et histoire de l'art*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994.
- AVGIKOS, Jan, "Sense and Sensibility", *Artforum*, octubre 1994, vol. XXXIII, n° 2, pp. 98-99.
- BUTLER, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Nueva York y Londres, Routledge and Keagan Paul, 1994.
- HERDT, Gilbert (ed.), *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, Nueva York, Zone Books, 1994.
- MARTÍNEZ, Rosa, "El territorio del Otro", *Lápiz*, verano 1994, n° 105, p. 16.
- RICKEY, Carrie, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
- COTTINGHAM, Laura, "Política feminista y arte", *Atlántica*, invierno 1994-1995, n° 9, pp. 84-91.
- ALIAGA, Juan Vicente, "Habláme, cuerpo", *Acción Paralela*, mayo 1995, n° 1, pp. 29-70.
- BRADLEY, Kim, "Arte y activismo", *Re-karte*, noviembre 1995, n° 14, pp. 12-13.
- FELSHIN, Nina (ed.), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995.
- LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995.
- LIPPARD, Lucy, *The Pink Glass. Selected Feminist. Essays on Art*, Nueva York, The New Press, 1995.
- MOSQUERA, Gerardo, "Cuerpo y cosmos", *Atlántica*, primavera 1995, n° 10, pp. 153-156.

42 Multidiversidad y multiculturalismo en el arte de los años noventa

Al final de la década de los años ochenta surgieron los primeros síntomas de superación de las barreras de todo tipo que hasta entonces, desde una posición occidental hegemónica, impedían que las manifestaciones artísticas del llamado Tercer Mundo pudieran participar en el concierto del arte contemporáneo. Una de las primeras experiencias que mostraron esta voluntad, *Magiciens de la terre*, presentada en el Centre Georges Pompidou de París, buscó la confrontación entre dos formas de producción artística: la del arte contemporáneo occidental y la del arte de las que en ocasiones se han considerado áreas culturales periféricas cuando no subdesarrolladas (africanas, asiáticas, sudamericanas, australianas, etc.), aquellas que, según el comisario de *Magiciens de la terre*, Jean Hubert Martin, eran portadoras de “valores metafísicos”. La pretensión era pues plantear el concepto de aldea global del arte, en la que lo occidental no compitiera y menos aún fuese guía o modelo, sino simplemente “cohabitara” con el arte de otras culturas definidas desde Occidente en términos de su “otredad”, si bien como reconoció el propio comisario de la muestra en respuesta a una pregunta de Benjamin H. Buchloh “No sé realmente cómo uno puede evitar del todo una visión etnocéntrica. Tengo que aceptarla hasta cierto punto, a pesar de todas las correcciones autorreflexivas que hemos intentado incorporar a nuestro método”.

En esta búsqueda convivencia entre “códigos culturales” en principio irreconciliables se presentaron, entre otras muchas obras, las de artistas nigerianos de Benín, (estatuas funerarias de cemento de tamaño natural), de comunidades aborígenes australianas (pinturas de tierra), del Zaire (arquitecturas fantásticas), del Tíbet, de Costa de Marfil, junto a signos vudú trazados en el

suelo, a esculturas rituales, a realizaciones sobre arena de los indios navajos. Y todo ello entremezclado con “productos occidentales”, la video instalación de Nam June Paik y su viaje caleidoscópico entre lugares geográficos dispersos, el mural del británico Richard Long, las instalaciones de Claes Oldenburg, de Mario Merz y del artista ruso Ilya Kabakov, las pinturas de Sigmar Polke, Enzo Cucchi y Francesco Clemente, los dibujos-collages de la artista norteamericana Nancy Spero, las proyecciones de entrevistas de artistas de Daniel Buren, la escultura mecánica de Rebecca Horn y la instalación de contadores digitales del japonés Tatsuo Miyajima.

En *Magiciens de la terre* convivieron pues maneras creativas generadas desde distintas posiciones geográficas y culturales, no privilegiando-



365. Amalia Mesa-Bains, *Curiositas. The Cabinet (Curiosidades, El armario)*, 1990.



366. Bili Bidjocka, Sin título (Tríptico), s/a. Obra expuesta en Otro país. Escalas Africanas.

se a priori ninguna de ellas en un reconocimiento del multiculturalismo en el ámbito de una cierta “corrección política” y de un cierto panculturalismo. Con todo y con eso, la exposición del Georges Pompidou habría que valorarla como un encuentro no jerarquizado entre un coloso y un enano, y en último término como un intento, no exento de romanticismo, de forzar un diálogo entre etnografía/etnología y arte contemporáneo. La muestra *The Decade Show* presentada en 1990 en tres instituciones neoyorquinas, aunque más limitada geográficamente, dio un paso adelante en la afirmación del multiculturalismo al situar en un mismo nivel apreciativo a artistas ya reconocidos por el círculo *mainstream* (comercial), como Jenny Holzer, Jean Michel Basquiat y Tim Rollins & K.O.S y a los creadores pertenecientes a minorías étnicas, religiosas y sexuales procedentes de las comunidades de asiáticos, afronorteamericanos, hispanos (chicanos, puertorriqueños y cubanos) e indios asentadas en los Estados Unidos.

Doscientas obras mostraron la reflexión de 94 artistas, que tenían en común su desencanto ante la política de la era Reagan (“La era Reagan pudo obviar la existencia de estos artistas –se podía leer en el catálogo– pero no detener su producción”), sobre tres temas muy candentes en la sociedad norteamericana, en la que la mayoría de enfrentamientos sociales tenía su origen en el

trato discriminatorio del que habían sido objeto las minorías raciales: biografía/autobiografía y sexualidad; discurso/media y mito/espiritualidad/naturaleza; prácticas sociales/crítica cultural e historia/memoria/artefacto, temas, pues, que potenciaban la línea de lo políticamente correcto y la “intención” de la obra.

Un objetivo parecido movió a los organizadores de la muestra *Art of the Border* (1992) que reunió en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego obras de 35 artistas que intentaban sacar plásticamente a la luz el conflicto fronterizo entre México y Estados Unidos en el área que separa San Diego de Tijuana: “Si estás un metro debajo de la línea y enfermas, mueres; si estás un metro por encima, sobrevives [...]”. La frontera entre México y Estados Unidos parte la riqueza de la pobreza de forma radical, como ninguna otra en el mundo” –insistía el comisario de la exposición Patricio Chávez. La indignación que provoca esta frontera era, según P. Chávez, “la misma que provocan todas las líneas, lo que hace del Arte de Frontera un arte universal, que habla de racismo, de convivencia, de respeto”.

La exposición, nacida del conflicto, del mestizaje y de la opresión, integró artistas latinos y estadounidenses que practicaban una figuración cuajada de símbolos, mitos, imágenes y nombres propios que habían dado fama a “uno de los lugares más cargados de ideología y de polvo del mundo” y, por ende, a uno de los más cinematográficos. La mayoría de ellos estaban integrados en el Taller de Arte Frontera Slash y pintaban por una reacción visceral ante una situación de miseria extrema: “Miles de personas llegan desde el sur de México a buscar trabajo en Estados Unidos y acaban en Tijuana, frente a un muro, en un bar, a 10 minutos del país más rico del mundo, bebiendo hasta que logran cruzar, esperando sin fin. Esta frontera es la continuación de la conquista” (declaraciones del pintor Raúl Guerrero, *El País*, 27 febrero 1993).

Este proceso de descentralización del arte, de desmitificación de los juicios de valores formalistas occidentales y de reconocimiento de las cues-

tiones de alteralidad y de multiculturalismo, o de lo que pensadores como Thomas McEvilley consideraban faceta poscolonial de la posmodernidad (T. McEvilley, *Art & Otherness-Crisis in Cultural Identity*, 1992), se puso en evidencia en la escena internacional del arte de una manera cada vez más intensa a partir de 1992. Lo hizo a través de tres vías diferentes: la inclusión de artistas del Tercer Mundo en grandes acontecimientos internacionales como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, la presentación de exposiciones del tipo *Magiciens de la terre* basadas en una apuesta de diálogo y cohabitación entre el arte de las minorías y el del Primer Mundo (*Cocido y crudo*), y la difusión internacional, a través de exposiciones, del arte contemporáneo de África negra, del Magreb, de Australia y de Latinoamérica.

En la primera de las vías citadas hay que aludir a las acciones de Jean Hoet de integrar en el marco de la Documenta IX de Kassel a artistas absolutamente desconocidos en el mal llamado cosmopolitismo artístico occidental; de Peter Wiermaier, el cual en la cita de *Prospect '93* apostó por el mestizaje y por una perspectiva antropológica avanzada, superadora de la antigua dicotomía centro (occidente) y el resto (periferia) y de A. Bonito Oliva que hizo lo propio en la sección *Aperto '93 (Emergency /Emergenza)* de la XLV Bienal de Venecia incluyendo en ella, junto a artistas del área europea-norteamericana-japonesa, a chicanos, puertorriqueños (Laura Aguilar, Félix González Torres, Gabriel Orozco, Rigoberto Torres), sudnorteamericanos (José Antonio Hernández-Díez, Rosangela Rennó, Doris Salcedo, Rirkrit Tiravanija, Eugenia Vargas), artistas del África negra (Emmanuel Kane Kwei, Bonnie Ntshalintshali, Botata Tala), del Magreb (Philippe Parreno), asiáticos (Vong Phaophanit), israelitas (Eran Schaerf) y chinos (Wu Shanzhuan, Wang Youshien).

La segunda de las vías, que en definitiva supone la apropiación de la "otredad" (reconocimiento de la identidad y especificidad del "otro") y la aceptación de los descentramientos de las

culturas periféricas tuvo una de sus presentaciones más ambiciosas en la muestra *Cocido y crudo*, valorable tanto como respuesta a la crisis de identidad cultural del posmodernismo de los años noventa, como desde una perspectiva integracionista, en el sentido de buscar en la alteralidad el complemento al ego del (ex) centro. Partiendo del texto de C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, el crítico neoyorquino Dan Cameron invirtió irónicamente el título en una clara alusión a la idea de mezcla, de contaminación, de mestizaje y de supresión de fronteras entre lo primitivo y lo más elaborado.

La tercera de las vías ha tenido también importantes manifestaciones como *America, Bride of the Sun*, (Amberes, 1992) que supuso el inicio del auge del arte latinoamericano ligado a las vanguardias o al *mainstream*, auge asimismo propiciado por las diversas muestras organizadas con motivo del Quinto Centenario del



367. Eugenio Dittborn, Airmail Painting number 112. The Kitchen and the War (Pintura Aeropostal número 112. La cocina y la guerra), 1994. Detalle. Obra expuesta en Cocido y crudo.

descubrimiento de América, como *El arte latinoamericano del siglo XX*.

En este proceso de normalización del arte de las minorías cabe citar también las experiencias protagonizadas por una serie de acontecimientos “periféricos”, como la 9 Bienal de Sidney que presentó el arte aborigen como vía de recuperación de identidad cultural, o la Quinta Bienal de La Habana de 1994. Esta bienal, que nació en mayo de 1984 en memoria de Wifredo Lam con el objetivo de presentar artistas plásticos de América Latina y del Caribe, en su quinta convocatoria, la de 1994, bajo el título de *Arte de la periferia* y la dirección de Liliana Llanes, extendió su ámbito de participación a artistas de África negra, de Oriente Medio, Australia, Estados Unidos y Canadá interesados en la afirmación de su identidad, con el propósito de superar la incomunicación entre los países del Tercer Mundo y ofrecer un arte alternativo al arte generado desde los núcleos cosmopolitas, desde las metrópolis.

El movimiento transcultural o multicultural no ha dejado, sin embargo, de levantar suspicacias, tanto en lo que respecta a cómo se estaban produciendo estas operaciones de circulación transcultural (*global shows*) y el papel asumido en el proceso por las instituciones de poder, que en la mayoría de los casos tenían el peligro de caer en una actitud de prepotencia y hegemonía claramente colonizadora: “Los comisarios de los centros, cual nuevos exploradores coloniales –señala G. Mosquera– marchan hacia otros países,

regiones y culturas para juzgar cuál es el arte de valor que en ellos se produce, presentarlo en los museos centrales bajo la perspectiva que estimen conveniente por la vía del discurso estructurado en la exposición y su catálogo y, en consecuencia, internacionalizarlo y legitimarlo [...]. No quiere decir esto que haya que condenar de entrada los comisarios transculturales, pues son un medio más de mejorar la comunicación y la intercirculación entre culturas diferentes [...] pero el problema es que ese boleo horizontal no existe porque el mundo se divide entre culturas *curadoras* y culturas *curadas*. Son siempre los centros hegemónicos los que exponen al resto del mundo en sus espacios y según sus criterios, en una operación de un solo lado, y esto lo deforma todo [...]. Además, el autarquismo del comisario se impone en la práctica. El imperialismo curatorial está siendo la norma” (G. Mosquera, “Interpretar el arte desde el Norte”, *Lápiz*, abril 1994, nº 102, pp. 12-14).

Al respecto también se define Carlos Vidal, “(...) tras *Magiciens de la terre* el multiculturalismo se ha convertido en un concepto al servicio de los productores de conceptos (los comisarios de exposiciones), un debate al fin que además se ha visto impulsado por un mercado exhausto y ávido de nuevas fórmulas, incluso las de la invulgaridad estética, por qué no, exóticas, que en último término han acabado por reforzar el poder económico exclusivo del mercado del arte occidental” (C. Vidal, “Comentario sobre el multiculturalismo”, *Lápiz*, abril 1995, nº 111, p. 22).

Las exposiciones

The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s

1990 (16 mayo-19 agosto).

Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem, Nueva York.

Organización: Kinshasha Holman Conwill, Nilda Peraza, Marcia Tucker.

Artistas: Max Aguilera-Helleweg, John Ahearn, Carlos Alfonso, Emma Amos, Ida Applebroog, Tomi Arai, Luis Cruz Azaceta, Jean-Michel Basquiat, Miriam Beerman, Louis Bernal, Dara Birnbaum, Maria Brito-Avellana, Fred Brown, Beverly Buchanan, Josely Cavalho, Albert Chong, Ken Chu, Y. David Chung, Robert Colescott, Houston Conwill, John Coplans, Emilio Cruz, Judite Dos Santos, Melvin Edwards, Epoxy Art Group, Eric Fischl, Ismael Frigerio, Leon Golub, Gran Fury, Group Material, Hans Haacke, David Hammons, Maren Hassinger, Edgar Heap-of-Birds, Jenny Holzer, Alfredo Jaar, Martha Jackson-Jarvis, G. Peter Jemison, Luis Jiménez, Leandro Katz, Mary Kelly, Komar & Melamid, Barbara Kruger, Pok-Chi-Lau, Louise Lawler, Joseph Lewis III, George Longfish, Yolanda López, James Luna, Margo Machida, Ana Mendieta, Amalia Mesa-Bains, Nestor Millán, Yong Soon Min, Tyrone Mitchell, Tom Nakashima, Bruce Nauman, Catalina Parra, Cesar Paternostro, Howardena Pindell, Adrian Piper, Liliana Porter, Richard Prince, Martin Puryear, Nick Quijano, Faith Ringgold, Arnaldo Roche, Tim Rollins & KOS, Martha Rosler, Alison Saar, Beyte Saar, Ben Sakoguchi, Juan Sánchez, Raymond Saunders, Andrés Serrano, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Coreen Simpson, Lorna Simpson, Jaune Quick-to-see Smith, Nancy Spero, Haim Steinbach, Kaylynn Sullivan, Jorge Tacla, Rigoberto Torres, Cecilia Vicuna, Christiab Walker, Kay Walkingstick, Richard Ray Whitman, Pat Ward Williams, Krzysztof Wodiczko, David Wojnarowicz, Martin Wong.

El último tramo de la década de los ochenta marcó en Estados Unidos el inicio de una distinta actitud valoradora de determinadas manifestaciones artísticas hasta entonces menospreciadas. La galería, el museo, pero también el cine y el mundo literario, miraron por fin hacia el sur. El Tercer Mundo, Latinoamérica y las minorías raciales presentes en la geografía estadouni-

dense veían llegar la hora de que sus reivindicaciones, al menos a través de las manifestaciones artísticas, fueran escuchadas o vistas, si bien la capacidad de respuesta por parte de las instituciones, aunque rápida, fue irregular y no siempre satisfactoria. Según Guillermo Gómez-Pena la cultura de los ochenta en Estados Unidos reaccionó con una sola arma: el miedo: “Los anglo-norteamericanos tienen miedo de los latinos, de los negros [...] porque pueden robarles sus trabajos, sus universidades [...] y su panorama artístico. No se dan cuenta de que su miedo es una imposición como parte de un sistema de control político, miedo que es la verdadera fuente de la violencia endémica que está afectando a su sociedad” (G. Gómez-Pena, “Border Culture: The Multicultural Paradigm”, *cat. exp.*, pp. 92-107). Y G. Gómez-Pena concluía su discurso con la convicción de que la unión de dos culturas diferentes, fuese una unión pacífica o violenta, tenía siempre como resultado una experiencia fronteriza.

The Decade Show intentó analizar las consecuencias de esa experiencia fronteriza, experiencia que, pese a lo que se pudiera deducir de un análisis superficial de la realidad minoritaria en Estados Unidos, no fue homogénea. Eran muchos los factores que intervenían en el acto creativo de cada uno de los artistas, desde su estatus económico, hasta sus opciones ideológicas, pasando por su arraigamiento geográfico e incluso su tiempo de estancia en los Estados Unidos. *The Decade Show* profundizó asimismo en la cuestión del “activismo cultural” y sus diversas manifestaciones, incluidas las llamadas quietistas o autistas, expresión de desacuerdo aplicada a una forma no habitual de arte activista que escapaba a una situación de asentimiento. En este sentido una de las principales aportaciones de la muestra fue el evi-



368. Luis Jiménez, Southwest Pieta (*La Piedad del suroeste*), 1988. Obra expuesta en The Decade Show.

denciar que los materiales y los soportes propios del arte crítico-social de los años sesenta y setenta (fotografía, fotomontaje, cine y vídeo) no eran válidos para configurar por sí mismos el activismo multicultural, puesto que las circunstancias institucionales y fenomenológicas de la exposición determinan en gran medida el estatus y el significado de la obra de arte" (D. Deitcher, "Taking Control: Art and Activism", *cat. exp.*, p. 186).

The Decade Show presentó el trabajo de una serie de artistas pertenecientes a culturas en convivencia con la cultura norteamericana, en un claro síntoma del multiculturalismo y de activismo social en el arte, como fue el trabajo del colectivo Media Net Work, constituido en Nueva York en 1980, cuyas directrices creativas se centraban en temas en relación a América Central, Sudáfrica, el SIDA, la gente de color, los derechos en el campo de la reproducción, etc.

Aparte de tales cuestiones, a través de un nutrido elenco de artistas (muchos de ellos habituales en las exposiciones de los años ochenta y base de participación de la 1993 *Biennial* del Whitney Museum of American Art, en *The Decade Show* se llevó a cabo un trabajo de recopilación de la herencia de los movimientos sociales de las dos décadas anteriores (años sesenta y setenta) como fue la presencia del arte de reivindicación feminista representado por Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer y The Guerrilla Girls.



369. Faith Ringgold, *The French Collection, part I, n° 7 "Picasso Studio"* (La Colección francesa, primera parte, n° 7 "Estudio de Picasso"), 1991. Obra expuesta en *Cocido y crudo*.

Cocido y crudo

1994 (14 diciembre 1994-6 marzo 1995).
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Organización: Dan Cameron.

Artistas: Afrika, Janine Antoni, Stefano Arienti, Sadie Benning, Xu Bing, Pedro Cabrita Reis, Geneviève Cadieux, Victoria Civera, Juan Dávila, Wim Delvoye, Mark Dion, Eugenio Dittborn, Willie Doherty, Lili Dujourie, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Maria Eichhorn, Sylvie Fleury, Renée Green, Mona Hatoum, José Antonio Hernández-Díez, Gary Hill, Damien Hirst, Narelle Jubelin, KCHO, Bodys Isek Kingelez, Martin Kippenberger, Igor Kopystiansky, Mariusz Kruk, Eva Lofdahl, Rogelio López Cuenca, Petr Lysáček, Paul McCarthy, Tatsuo Miyajima, Pedro Mora, Juan Luis Moraza, Yasumasa Morimura, Jean Baptiste Ngnetchopa, Marcel Odenbach, Gabriel Orozco, Vong Phaophanit, Pierre et Gilles, Keith Piper, Rosangela Rennó, Faith Ringgold, Allen Ruppersberg, Doris Salcedo, Julia Scher, Kiki Smith, Rirkrit Tiravanija, Sue Williams, Fred Wilson.

Cocido y crudo, muestra de producción propia llevada a cabo por el Centro de Arte Reina Sofía como análisis del territorio del arte actual, cerró un ciclo iniciado con *Magiciens de la terre*, en el sentido de "deconstruir" el centralismo moderno a partir del reconocimiento de la realidad multicultural en el territorio internacional de las artes plásticas. El crítico neoyorquino Dan Cameron, siguiendo la línea iniciada con anterioridad por J.-H. Martin (*Magiciens de la terre*), J. Hoet (*Documenta IX*), P. Wiermaier (*Prospect '93*) y A. Bonito Oliva (*Aperto '93*) y, confirmando una vez más la "exposición de comisario", no sólo planteó un encuentro entre artistas de diferentes procedencias geográficas, culturales y sociológicas, sino una exposición de tesis, amparada en el texto del filósofo y antropólogo Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, en el que, tras estudiar diferentes tipologías alimenticias, se equiparaba el concepto de cocido a lo civilizado y el de crudo a lo primitivo.

De hecho, C. Lévi-Strauss había establecido un emparejamiento estético entre dos fuerzas opuestas: sociedades primitivas y sociedades sofisticadas, fuerzas que D. Cameron pretendió homogeneizar y mostrar en términos de igualdad cuestionando así el co-



370. Yolanda López, *Things I Never Told My Son About Being Mexican* (*Cosas que nunca digo a mi hijo sobre los principios mejicanos*), 1984. Obra expuesta en The Decade Show.



371. Ben Sakoguchi, *Art Sucks* (Orange Crate Label Series), (*Sorbos artísticos -Serie naranja de etiquetas para embalaje*), 1979-1982. Obra expuesta en The Decade Show.

lonialismo como forma de presentar el arte actual en el que “lo diferente” todavía se valoraba en términos de inferioridad: “Una de las funciones más importantes del título *Cocido y crudo* estriba en que nos permite trasladar el foco del hecho de que el país de origen, el sexo, la raza, los lazos étnicos o las preferencias sexuales de un artista, sean centrales en el significado de su obra, de la idea de que el arte interesante siempre consigue ser local y universal a la vez [...]. *Cocido y crudo* habla del significado en el arte, que es complejo y al mismo tiempo personal, lo cual contribuye a afirmar la difícil situación del espectador que intenta extrapolar el significado de unos encuentros alojados en estratos llenos de ambigüedad deliberada” (D. Cameron, *cat. exp.* p. 49).

Para ilustrar esta visión integradora multicultural, D. Cameron seleccionó 54 artistas de 20 países de todos los continentes, con los que, en algunos casos a través de obras concebidas y realizadas *in situ*, pretendía “encajar un puzzle” o, lo que era lo mismo, demostrar la similitud de lenguajes generados desde distintos parámetros culturales y políticos, y mostrar la simultaneidad del comportamiento creativo a través de distintas líneas culturales, así como la ausencia de jerarquización entre el punto de vista del “Primer” y del “Tercer Mundo”.

Comparada con la muestra casi contemporánea del Centro Atlántico de Arte Moderno, *Otro País. Escalas africanas*, que buscaba una confrontación desigual

entre el arte avanzado y culto de Occidente, el arte popular, el cercano a la artesanía y el naïf, *Cocido y crudo* rechazó los conceptos de popular, folclórico, primitivo, aborigen, local, exótico y étnico para tender a la homogeneización “vanguardista y radicalmente contemporánea” entre artistas de los Estados Unidos, Canadá, China, Sudáfrica, Iberoamérica, España, Japón, Camerún, Malta, etc.

Cocido y crudo fue objeto de una polémica no frecuente dentro del panorama crítico español. Aparte de su elevado presupuesto, a *Cocido y crudo* se le criticó por la oportunidad en la elección de los artistas, por la calidad media de las obras presentadas, por la falta de radicalidad en las propuestas, más efectistas y espectaculares que rotundas y creativas, pero sobre todo se cuestionó la bondad de las intenciones del comisario: “Éste es el centro del problema: si los dispositivos de inclusión inclinaran la balanza en favor de salidas descolonizadoras o significaran un dato poscolonizador, un colonialismo de terciopelo: un impasse mediante el cual un Occidente desorientado reconstruía —con ayuda de artistas del Tercer Mundo— sus esquemas de autoridad cultural [...]. En la medida en que las inclusiones sigan la línea del momento, el crítico o comisario occidental llevando y trayendo, comprando allá para vender acá, reintegrándose al centro desde un viaje circular, entonces el benévolo gesto no podrá cambiar el sentido perverso de un esquema que deja a la periferia su ex-

hibición y a occidente la conciencia crítica de la misma. Una perspectiva implícita en la que los márgenes parecían poner el cuerpo y occidente el discurso. La periferia, el *sabor* y occidente, el *saber* (I. de la Nuez, “Una cosa y otra”, *Lápiz*, nº 111, abril 1995, p. 28).

La mirada etnocentrista del discurso del “colonizador” que, más que mostrar o descubrir la presencia del “otro”, no hacía sino reiterar lo mismo, es decir, la lógica del discurso estético del arte occidental, fue también motivo de algunas críticas que llegaron a calificar a *Cocido y crudo* de superproducción hollywoodesca, de proyecto grandilocuente sin adecuación objetivos-resultados: “La grandilocuencia del espacio y de la ambición de D. Cameron no parece haberse adecuado a los objetivos propuestos. Se siente la pluralidad de sentidos como dispersión, repetición y no tanto como multiplicación de productos y sensibilidades. Algunas obras viven de la justificación literaria programática que las explican al público, otras son ejercicios escolares y literales en su relación del trabajo artístico con la realidad social y política” (B. Pinto de Almeida, “De Cameron al *Decameron*”, *Lápiz* nº 111, abril 1995, p. 76).

Otro país. Escalas africanas

1994 (15 noviembre 1994-15 enero 1995).

Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

Organización: Joëlle Busca y Simon Njami.

Artistas: El mito: Calixte y Théodore Dakpogan, Abdoulaye Konaté, David Allainmat-Mahine (Nal Vad), Santiago Rodríguez Olazábal, Sokari Douglas Camp, Zéphania Tshuma, Aimé Ntakiyica; El soplo: María Mater O'Neill, Arnaldo Roche-Rabell, Mickaël Bethe-Selassié, Marcos Lora Read, Bruno Pédurand, Frantz Lamothe, Bakari Ouattara; La otra orilla: Raul Speek, Willie Bester, El Hadji Sy, Bili Bidjocka, William Wilson, Stanford Watson, Robert Cookhorne “African”, Mario Benjamin, Francisco Cabral, Marc Latamie.

Itinerancia: Fundación “La Caixa”, Palma de Mallorca, 15 febrero-16 abril, 1995; La Virreina, Barcelona, 24 mayo-10 setiembre, 1995.

A veces olvidado, a veces poco conocido o mal conocido y apenas citado en relación a las vanguardias clásicas, el arte africano y su influencia a través de las diversas colonizaciones y consiguientes peregrinajes constituyó el pretexto de una exposición caracterizada sobre todo por ese carácter iti-



372. Gabriel Orozco, *The D.S (The Goddess)* (*La D.S -La Diosa-*), 1984. Obra expuesta en *Cocido y crudo* (izquierda).

373. Gonzalo Díaz, *Yo soy el sendero. Besáme mucho*, 1993. Obra expuesta en *Cartografías* (centro).

374. Mickaël Bethe-Selassié (1993) (derecha).

nerante y multirracial. *Otro país. Escalas africanas* ahondó fundamentalmente en tres aspectos: el arte africano del exilio; el arte jamaicano y su recuperación de la faceta histórica relacionable con el continente negro; y la influencia del arte africano sobre el arte de Puerto Rico y en general de las tierras caribeñas y brasileñas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la exposición partía del hecho expresado por Ery Cámara en el catálogo que “el arte negro es una creación occidental de los estetas y los etnólogos” y que, por lo tanto, tienen razón aquellos que consideran que en África la diversidad de expresiones artísticas, culturales, geográficas e históricas enriquecen el patrimonio de una convivencia pluriétnica milenaria (E. Cámara, “Miradas cruzadas, encrucijadas.” *cat. exp.*, p. 49). Por ello mismo, las tradiciones africanas no mueren nunca (B. Jules-Rosette, “El imaginario africano: un sueño de recuerdos”, *cat. exp.*, p. 34).

En la práctica, por lo que al arte africano se refiere, a través de artistas como W. Bester que apostaba por la renovación y la desorientación del cambio y B. Ouattara que reinventaba la tradición con un toque de contemporaneidad, se podían constatar elementos comunes de un “tratamiento africano” del acontecer humano, como la simplicidad en temas relacionados con la vida y la muerte, pero a la vez la falta de un estilo plásticamente elaborado, a no ser el estereotipado “naïf” y por los materiales empleados, lo que en definitiva suponía una falta de clichés y de modelos.

En relación al arte jamaicano, se planteó la recuperación que éste hacía de su herencia negra, en un intento por retomar la impronta que dejó la mano de obra africana de los campos de azúcar de antaño en un arte ecléctico y pluralista por definición, quizá como secuela de una historia turbulenta, plagada de intereses enfrentados. Así, si por un lado se podía hablar de una cultura jamaicana eurocentrista, por otro se debía atender al rechazo que determinados sectores de artistas



375. David Wojnarowick, *Study for America*, 1990. Detalle. Obra expuesta en The Decade Show .

manifestaron contra todo arte colonial impuesto, como ocurría en el caso de Edna Manley, lo cual derivó en una voluntaria introspección en la búsqueda de una identidad cultural indígena de Jamaica y del Caribe, fuente de uno de los movimientos más originales, el rastafarianismo.

En las Antillas, la recuperación de la herencia africana encontró en un principio cierta resistencia. En Puerto Rico, el debate entre la herencia europea y la africana había sido conflictivo. Se podían hallar adhesiones de raíces europeas en la pintura de caballete y en el grabado, sin precedentes en la herencia africana pero que convivieron con el carácter más tridimensional de ésta. Esta supervivencia de la tradición escultórica en la cultura antillana fue lo que caracterizó el legado africano, tal como manifestaron las obras de artistas como Arnaldo Roche Rabell y María de Mater O'Neill que traspasaron los conflictos posibles entre tradición y vanguardismo.

Cronología

1989: *Magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, Grande Halle de la Villette, París, 18 mayo-14 agosto (J.-H. Martin); *Witnesses: Against Our Vanishing*, Artists Space, Nueva York, 16 noviembre 1989-6 enero 1990 (N. Gordin, D. Wojnarowicz, L. Yablonsky y C. Mueller). **1990:** •• *The Decade Show*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, Nueva York, 16 mayo-19 agosto (K. Holman Conwill, N. Peraza, M. Tucker). **1992:** *Art of the Border*, Museo de Arte Contemporáneo, San Diego, enero-febrero (P. Chávez); *America, Bride of the Sun*, Museum voor Schone Kunsten, Amberes, febrero-mayo (C. de Zegher); *Molteplici Culture*, Museo del Folklore, Roma, mayo-junio (C. C. Bakargiev, L. Pratesi); *Pour la suite du Monde*, Musée d'Art Contemporain, Montreal, mayo-octubre (G. Godmer, R. Lussier); *Documenta IX*, Kassel, junio-septiembre (J. Hoet); *El arte latinoamericano del siglo XX*, Estación Plaza de Armas, 11 agosto-12 octubre, Sevilla (W. Ras-mussen); *Plus Ultra*, Pabellón Andalucía, Expo 92, Sevilla, junio-septiembre (M. Villaespesa); *The Boundary Rider / 9th Biennale of Sydney*, Art Gallery of New South Wales, Sidney, diciembre 1992-marzo 1993 (A. Bond). **1993:** •• *1993 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, marzo-junio (E. Sussman, T. Golden, J.G. Hanhardt, L. Phillips); *Prospect 93*, Frankfurt Kunstverein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, abril-mayo (P. Wiermaier); *La Biennale di Venezia / Aperto*, Corderie dell'Arsenale, Venecia, junio-septiembre (A. Bonito Oliva y H. Kontova); *On Taking a Normal Situation*, Museum van Hedendaagse Kunst, Amberes, septiembre-noviembre (C. C. Bakargiev, I. Blaczwyck); *Aratjara. Art of the First Australians*, Hayward Gallery, Londres, septiembre-octubre. **1994:** *Rencontres africains*, Fondation Afrique, París (B. Alaoui y J.-H. Martin); *Áfri-*

ca explora. Art africà del segle XX, Fundació Tàpies, Barcelona, 16 noviembre 1993-16 enero 1994 (S. Vogel); •• *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14 diciembre 1994-6 marzo 1995 (D. Cameron); *Quinta Bienal de La Habana 1994, Arte de la periferia*, Centro Wilfredo Lam, La Habana, mayo (L. Llanes). **1995:** •• *Otro país. Escalas africanas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 15 noviembre 1994-15 enero 1995; Fundación "La Caixa", Palma de Mallorca, 15 febrero-16 abril 1995; La Virreina, Barcelona, 24 mayo-10 septiembre 1995; *Cartografías*, Sala de la Fundación "La Caixa", Madrid, 8 febrero-16 abril (I. Mesquida).

Bibliografía

D'AZVEDO, Warren (ed.), *The Traditional Artist in African Societies*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1973.
FOWLER, Carolyn, *Black Arts and Black Aesthetics: A Bibliography*, Atlanta, Atlanta University, 1976.
GRABURN, Nelson (ed.), *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1976.
DERRIDA, Jacques, *Writing and Difference*, Chicago, Chicago University of Chicago Press, 1978.
HONING FINE, Elsa, *The Afro-american Artist: A Search for Identity*, Nueva York, Hacker Art Books, 1982.
AHMAD, Jalal Ali, *Occidentosis: A Plague from the West*, Berkeley, Mizan Press, 1984.
FARRIS THOMPSON, Robert, *Flash of the Spirit: African and Afro-american Art and Philosophy*, Nueva York, Vintage Books, 1984.
BHABHA, Homi, "Sly Civility", *October*, otoño 1985, n° 34, pp. 71-80.
BARKER, Francis y otros, *Europe and Its Others*, Colchester, University of Essex Press, 1985.
BOWSER, Pearl y TAJIMA, Raneé,

Journey Across Three Continents, Nueva York, Third Newsreel, 1985.

NGUGI WA TH'ONGO, *Decolonizing the Mind*, Londres, James Curry, 1986.

ANDREWS, Benny, "Is There a Black Aesthetic?", *Art Papers*, enero-febrero 1987, vol. 11, n° 1.

CHRISTIAN, Barbara, "The Race for Theory", *Cultural Critique*, primavera 1987, n° 6, pp. 51-63.

JOHNSON, Barbara, *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

SCHMIDT CAMPBELL, Mary, DRISKELL, David, LEVERING LEWIS, David y WILLIS RYAN, Deborah, *Harlem Renaissance: Art of Black America*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Londres y Nueva York, Routledge, 1987.

TAKAKI, Ronald, *From Different Shores: Perspectives on Race and Ethnicity in America*, Nueva York, Oxford University Press, 1988.

BADDELEY, Oriana y FRASER, Valerie, *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, Nueva York, Verso, 1989.

ISAACS, Jennifer, *Aboriginality: Contemporary Aboriginal Paintings and Prints*, Queensland, The University of Queensland Press, 1989.

MINH-HA, Trinh T., *Woman, Native, Other*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

BRETT, Guy, *Transcontinental. An Investigation of Reality. Nine Latin American Artists*, Nueva York, Verso, 1990.

DAVIS, Douglas, *The Museum Transformed: Design and Culture in the Pompidou Age*, Nueva York, Abbeville Press, 1990.

FERGUSON, Russel, GOVER, Martha, MINH-HA, Trinh y WEST, Carnel (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge, Mass.; MIT Press, 1990.

KOZLOFF, Joyce, *Patterns of Desire*, Nueva York, Hudson Hills Press, 1990.

- LIPPARD, Lucy, *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, Nueva York, Pantheon Books, 1990.
- TUCKER, Michael, *Dreaming with Open Eyes: The Shamanic Spirit in Twentieth Century Art and Culture*, San Francisco, Aquarian/Harper, 1990.
- BOULTER, Michael, *The Art of Utopia: A New Direction in Contemporary Aboriginal Art*, Roseville, Australia, Craftsman House, 1991.
- GAUDIBERT, Pierre, *Art africain contemporain*, París, Cercle d'Art, 1991.
- GRACE, Della, *Love Bites*, Londres, Aubrey Walter, 1991.
- WOJNAROWICZ, David, *Close to the Knives: A Memoir of Desintegration*, Nueva York, Vintage Books, 1991.
- DIMAGGIO, Paul, *Race, Ethnicity, and Participation in the Arts. Patterns of Participation by Hispanics, Whites and Africa-americans in Selected Activities from the 1982 and 1985 Surveys of Public Participation in the Arts*, Washington, Seven Locks Press, 1992.
- McECVILLEY, Thomas, *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity, Documentext*, Kingston, McPherson & Company, 1992.
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- POLIDORI, Ambra, "Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder", *Lápiz*, mayo 1992, n° 87, pp. 18-21.
- WOJNAROWICZ, David, *Memories That Smell Like Gasoline*, San Francisco, Artspace Books, 1992.
- CARUANA, Wally, *Aboriginal Art*, Londres, Thames and Hudson, 1993.
- DURHAM, Jimmie, *A Certain Lack of Coherence, Writings on Art and Cultural Politics*, Londres, Kala Press 1993.
- LAURIJSEN, Ria (ed.), *Cultural diversity in the arts. Art, art policies and the face-lift of Europe*, Amsterdam, Royal Tropical Institute, 1993.
- ARAEEN, Rasheed, "L'Europe, l'artiste, l'autre", *Bloknotes*, verano 1994, n° 6, pp. 41-48.
- FISHER, Jean, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres, Kala Press, 1994.
- MOSQUERA, Gerardo, "Interpretar el arte desde el Norte", *Lápiz*, abril 1994, n° 102, pp. 12-17.
- MOLINA, Juan Antonio, "Arte asiático norteamericano", *Atlántica*, invierno 1994-1995, n° 9, pp. 16-21.
- CHAMBERT, Christian (ed.), *Strategies for Survival - Now!*, Estocolmo, Th Swedish Art Critics Association Press, 1995.
- FUSCO, Coco, *English is Broken Here. Notes on Cultural Fusion in the America*, Nueva York, The New Press, 1995.
- MICHELSSEN, Anders, "Europa. Historia del medio ambiente y multiculturalismo", *Atlántica*, primavera, 1995, n° 10, pp. 13-20.
- NUEZ, Iván de la, "El arte de las políticas exóticas. Una cosa y otra", *Lápiz*, abril 1995, n° 111, p. 26-34.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, "Cartografías. De Cameron al Decameron", *Lápiz*, abril 1995, n° 111, p. 76-79.
- VIDAL, Carlos, "Comentario sobre el multiculturalismo", *Lápiz*, abril 1995, n° 111, p. 20-26.
- ENWEZOR, Okwvi, "Entre dos mundos, postmodernismo y artistas africanos en la Metrópolis occidental". *Atlántica*, invierno 1995-96, n° 12, pp. 8-26.
- AA. VV., "Especial Latinoamérica", *Atlántica*, invierno 1996, n° 15.

43 Lo micropolítico y lo cotidiano

En el marco de una actualización de nuevas formas de compromiso y de pensamiento crítico bajo la advocación de las tesis de Walter Benjamin en el «El autor como productor» (1934) hacia finales de la década de los años noventa, el concepto político de «alta intensidad» fue remitiendo hacia otro de «mediana» e incluso de «baja intensidad» en el que «la» política en sentido clásico y oficial bajaba de tono y se convertía en «lo» político.

En este paso de lo molar a lo molecular, de lo macro a lo micro, propio de la ecología mental y subjetiva, fueron de gran importancia autores como Michel Foucault y su noción de «microfí-

sica del poder», Gilles Deleuze y Félix Guattari y su teoría del rizoma, así como Michel de Certeau, y cómo cada uno de ellos buscó la superación de la cultura hegemónica y los elevados discursos políticos e ideológicos en beneficio de la «esfera privada» y como ésta afectaba a las artes plásticas a partir de «microanálisis» de la realidad incluyendo distintos ámbitos, desde el de las relaciones sexuales, las familiares, las clínicas, las laborales, las penitenciarias así como una reivindicación de las identidades locales plurales y una subjetividad unida a la «esfera privada» con constantes referencias a lo cotidiano.

Como reconoce Stephen Johnstone en el texto introductorio de la XI Bienal de Sidney de 1998 (*Every Day*, 2008, p. 12 y ss.), desde finales de los años noventa el arte contemporáneo, las bienales internacionales, los proyectos específicos para un lugar, las exposiciones temáticas están saturados con referencias a lo cotidiano con la voluntad de dar visibilidad a una reserva de imágenes y otros aspectos de la experiencia del día a día que normalmente se tienen como triviales, repetitivos o desapercibidos. Esta vuelta de lo cotidiano como resultado de desvelar lo «accidentalmente milagroso» o incluso de construir una «estética vagamente etnográfica» más allá de lo heroico y de lo espectacular no elude tampoco un cierto trasfondo político, en el sentido de dar voz a los silenciados por los discursos y las ideologías dominantes. Lo cotidiano, como sostiene S. Johnstone (*Every Day*, 2008, p. 13), es a la vez auténtico y democrático: es el lugar donde gente común usa y transforma creativamente el mundo de un día a otro y, en último término, constituye una nueva estrategia de integrar arte y vida, en este caso partiendo del revolucionario potencial de lo cotidiano, así como de la asunción de la



376. Louise Bourgeois, *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992-1993.

teoría de un «consumo creativo» y de una máxima potencialidad de lo subjetivo.

Una subjetividad que en ningún caso se refiere a la expresividad del artista o a la propia de la contemplación de la obra por el espectador, sino a cuestiones vinculadas al plano íntimo del ser humano, de lo personal que, a tenor del lema del feminismo reivindicativo de los años sesenta y setenta, se convierte en político («lo personal es lo político»). Respecto al prototipo de artista, hablaríamos de un artista ni dócil ni abiertamente revolucionario en la línea del reivindicativo «agit prop», sino de un artista «dislocado» e «indisciplinado». Un prototipo de sujeto-creador descentrado, liberado de las identidades unificadas y libre para convertirse en disperso y múltiple, reconstituido en nuevos tipos de subjetividades y cuerpos ya sea vinculados con las minorías gay, lésbicas, los colectivos feministas o las comunidades étnicas; un artista, en suma, que se pregunta ¿qué puede hacer el arte para modificar nuestra cotidianeidad?

En este sentido, los primeros referentes teóricos de esta recuperación de lo «molecular» o de la dimensión política de la vida cotidiana habría que situarlos en torno al pensamiento francés forjado a raíz del Mayo del 68, con figuras como Michel Foucault (en concreto su concepto de «microfísica del poder» y su apuesta por lo sectorial, local, parcial y minoritario), Michel de Certeau y sus prácticas de la vida cotidiana y en especial Deleuze y Guattari en su doble proyecto *Capitalisme et schizophrénie*, al igual que en otros escritos aislados de Guattari.

Ya en el texto de 1975 *Surveiller et punir: naissance de la prison* Michel Foucault aporta interesantes ideas sobre el funcionamiento del poder, donde el poder no adopta la forma de los grandes principios normativos y jurídicos, sino la de una vasta multiplicidad de tácticas y estrategias de control y castigo propias del poder, pero también de estrategias de respuesta y de resistencia de los individuos ante ellas. Y es ahí cuando Foucault formula su propuesta de «desindividualizar» al hombre del humanismo moderno, el individuo pro-

ducto del poder, por medio de multiplicación y dislocación y liberarlo de su «cuerpo dócil» que, frente a la nueva tecnología del poder, se somete a un conjunto de disciplinas, regulaciones y prescripciones: «Lo que busco, dice Foucault, es intentar demostrar cómo las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos».

Por su parte, Félix Guattari en su texto *Rhizome* (1976) y en el posterior *La Révolution moléculaire* (1977) apunta cómo frente al modelo arborescente de conocimiento que construye vastos sistemas conceptuales jerarquizados existe un segundo modelo o régimen, el dominado por la figura del «rizoma» o régimen de multiplicidades que podría definirse como un sistema descentrado, no jerárquico y no significante, definido por la circulación o flujo de estados: «Lo que se pone en cuestión en el rizoma es la relación con la sexualidad —afirma Guattari—, pero también con las cosas animales, vegetales, naturales y artificiales, todas diferentes de una relación arborescente».

Será precisamente este concepto de «rizoma» el que servirá a Guattari, junto a Gilles Deleuze en *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* de 1980, para defender una teoría de la multiplicidad no totalizante que, lejos del pensamiento jerarquizado y centralizado basado en el modelo arborescente que informa todo el pensamiento occidental, arranca de raíz los árboles filosóficos para «deconstruir toda lógica binaria», más allá de la idea de centro, pero también de los sistemas «dicotómicos» y de todo fin en una posición intermedia, justo «en el medio».

En su propuesta de una teoría «no dialéctica» de la diferencia, libre de esquemas unificantes o totalizadores, Deleuze y Guattari recuperan el pensamiento de Nietzsche como recambio al de Hegel y a la noción de dialéctica, y descubren la verdad no a partir de la confrontación de contrarios, sino desde la pluralidad, lo múltiple, el devenir, la conexión y la diferencia. A partir de ahí desarrollan el concepto de «micropolítica», como un intento de repensar las estrategias po-



377. Eij-Liisa Athila, *The Present*, 2001.

líticas hacia una sociedad de medios de comunicación y de consumo en el seno del capitalismo. Central al desarrollo del planteamiento de Deleuze y Guattari es el cuestionamiento del crecimiento del fascismo, entendido no como un movimiento político autoritario, sino como el fascismo que anida en cada uno de nosotros, que florece en nuestras cabezas y en nuestra conducta diaria, un fascismo unido a la idea de «macropolítica» que deja desatendidos el terreno del deseo, de la cultura, la vida cotidiana y todos aquellos lugares en los que los sujetos pueden expresarse libremente. De ahí que para Deleuze y Guattari la realidad esté construida de multiplicidades: lo real equivale a lo micro. Y ello bajo un concepto común: la política del deseo. El deseo no es bueno ni malo, tan sólo dinámico y productivo.

En *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire* (1974) el historiador y filósofo francés Michel de Certeau se sitúa claramente como continuador del texto de Henri Lefebvre *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* de 1961 en su cuestionamiento del conocimiento especializado que el arte produce y en

la identidad profesional de los artistas. Fiel al texto de Lefebvre y a su tesis según la cual el arte está básicamente ligado al juego y, como el juego, es «transfuncional» (en el sentido de que tiene a la vez muchos usos pero en suma no es útil), de Certeau acuña un concepto fundamental en la reevaluación de lo cotidiano como algo transgresor y revulsivo: el de modos de hacer. Modos que al tiempo que artísticos mantienen un cierto tipo de resistencia y enfrentamiento político en lo que de Certeau denomina «tácticas», un arte débil determinado por la ausencia de poder. Además, estos modos de hacer incorporan la noción de vida cotidiana y reivindican la creatividad de la apropiación como extensión del *ready made*, propiciando situaciones de collage y assemblage en una poética de la experiencia y del estilo del día a día.

De Certeau establece una clasificación de las prácticas artísticas que nos parece especialmente útil para entender gran parte del arte contemporáneo. Por una parte existen las concepciones formales, que aluden a una concepción autorreferencial y autónoma de la obra de arte, la de la tradición formalista y purista de la alta modernidad. Y junto a éstas, las concepciones «agónicas» que se esfuerzan en anunciar una y otra vez la descalificación y muerte del arte y su disolución en la política, incluso si esta «disolución» se escenifica en museos, galerías y ferias de arte.

Pero es posible encontrar una tercera vía que reconoce como arte no aquello que el artista ha llamado arte (siguiendo la «operación Duchamp»), sino aquello que la gente común denomina arte y lo afirma en su especificidad, sin entrar en disputas sobre su muerte por «disoluciones» varias. Y esta tercera vía se correspondería con lo que de Certeau denomina «modos de hacer» que, al mismo tiempo que son inconfundiblemente artísticos, mantienen un cierto tipo de resistencia (es de señalar la sustitución del concepto de «activismo» por el de «resistencia») y enfrentamiento político que de Certeau denomina «táctico», entendiendo por táctica aquello que no obedece a la ley del lugar. Es decir, a diferencia de la estra-

tegia (plan general de acción para conseguir un objetivo determinado), la táctica no tiene más lugar que el del otro: es movimiento en el campo de visión del enemigo y está dentro del campo controlado por éste. Opera golpe a golpe. Aprovecha las ocasiones y depende de ellas, dado que no cuenta con una base para acumular los conocimientos. La táctica caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte débil. Y de la misma manera que la estrategia se encuentra organizada por el postulado de un poder como precondition, la táctica se encuentra determinada por la «ausencia de poder».

De Certeau hace también alusión a un nuevo paradigma de artista que se mueve a gusto en la «creatividad de la apropiación» que, no obstante, lejos de mostrar sin más la fascinación por la experiencia del «día a día» manifiesta «una resistencia» a la colonización de la vida cotidiana. Una resistencia que no es sinónimo de «oposición». Resistencia que estaría más cerca de la «inercia» (de ahí su proximidad al campo de la electrónica) y, en último extremo, de la guerrilla. Un artista que en definitiva no sólo documentaría revoluciones ínfimas en el ámbito de lo urbano y semiurbano sino que manifiesta una «resistencia» a la colonización de la vida cotidiana desde la ironía y lo banal.

En este orden de cosas, la primera exposición que planteó la relación entre arte y teoría de lo cotidiano a partir del nuevo poder de «simples gestos» y vividas experiencias» fue la XI Bienal de Sidney comisariada por Jonathan Watkins en 1998, que reunió con el título de *Every Day* un conjunto de obras concebidas como «declaraciones artísticas espontáneas, incidentalmente profundas observaciones sobre nuestras vidas desde vivencias cotidianas» (J. Watkins, «Introduction», *Every Day*, 1998, pp. 15-19) como rotunda alternativa a las estrategias apropiacionistas, neosurrealistas y manieristas del *fin-de-siècle*. Y ello, además, en una actitud más humana que espiritual, más empírica que idealista, más filosófica que ideológica.



378. Annette Messager, *Mes desins secrets*, 1973.

Los más de cien artistas convocados procedentes de los cinco continentes aunque con una mayor representatividad del contexto occidental, respondían a un desafío curatorial: el relativismo de lo que significa lo cotidiano, la apuesta por la especificidad de cada cultura a partir de las diferencias entre lo que es familiar, común u ordinario, pero sin caer en exotismo alguno, en especial por lo que a las manifestaciones no occidentales se refiere.

Bajo una común aspiración a lo directo como opuesto a la meditación obscurantista y gratuita, así como a todo intento de tautología (arte que habla de arte), la exposición presentaba distintos agrupamientos en base a procesos de producción, gestos minúsculos, no pretenciosos, reflexiones sobre el paso del tiempo junto a un renovado interés por el objeto cotidiano en obras aparentemente tan dispares como las de Absalon, On Kawara, Georges Adéagbo, Frédéric Bruly Bouabré, Fischli & Weiss, Jean Frédéric Schnyder, Roy Arden, Noa Zait, Pekka Turunen, Katherina Grosse, Rover Thomas, Ding Yi, Tadashi Kawamata, Vladimir Arkhipov o Navin Rawanchaikul o Rirkrit Tiravanija, entre otros: «Esta diversidad respecto a los medios, estilo y temática —escribió J. Watkins—, este interés en todas las aéreas de la

vida, no significa, sin embargo, que estemos ante un mundo del arte en el que todo sea posible. Nunca ocurre esto. De ahí que, nunca antes, un tipo de arte como éste había sido tan abierto y accesible» (J. Watkins, *Every Day*, 1998, p. 19).

En otro de los textos del catálogo de la bienal de Sydney, Niklos Papastergiadis procede a una genealogía de lo cotidiano como un concepto teórico en las fronteras entre el arte elevado y la cultura popular que presenta una serie de connotaciones oposicionales, desde su uso por la sociología marxista hasta los Estudios Culturales, pasando por la fenomenología y la Internacional Situacionista. Entendido como una ameba por su naturaleza y su forma variable en función del contexto que lo rodea y lo absorbe, toda teoría de lo cotidiano se halla siempre localizada entre espacios, márgenes y zonas disyuntivas de lo social. Así lo entendió Michel de Certeau que, al decir de Papastergiadis, supo ir más allá de Lefebvre y su lógica acorde con la tradición marxista (según la cual el concepto de vida cotidiana sería un suplemento al concepto marxista de alienación) y, frente a un individuo amenazado por su posición

inestable en el seno de las estructuras sociales, apostó por unas políticas de lo cotidiano en dos direcciones o «tácticas»: una consistiría en analizar el proceso como los individuos encarnan respuestas éticas ante el orden social, y la otra radicaría en analizar cómo la mayoría marginalizada se enfrenta al poder. La cultura de lo cotidiano y sus diferentes estrategias servirían, en último término, para unas renovadas relaciones entre arte, teoría y política desde un replanteamiento de las estructuras dominantes de poder rompiendo las tradicionales jerarquías arriba-debajo de igual manera que en el campo de la creatividad se borrarían los límites entre arte elevado y cultura popular. El arte de lo cotidiano sería, al decir de Papastergiadis, un arte que buscaría acrecentar nuestros sentidos ante la proximidad de lo maravilloso, así como encontrar significados en los signos comunes y conectar un nivel de subjetividad con otro. Todo entendido como una práctica que inevitablemente «aviva las brasas de la teoría y la política» (N. Papastergiadis, «Everything that Surrounds: Art, Politics and Theories of the Everyday», *Every Day*, 2008, p. 27).

Las exposiciones

Micropolíticas

2000, (6 febrero -30 abril).

Le Magasin (Centre National d'Art Contemporain), Grenoble.

Organización: Paul Ardenne y Christine Macel.

Artistas: Atelier van Lieshout, Joseph Beuys, Sylvie Blocher, Marc Boucherot, Daniel Buren, André Cadere, Jimmie Durham, Robert Filliou, Kendell Geers, Félix González-Torres, Gregory Green, Carsten Höller, Joël Hubaut, Regine Kolle, Saverio Lucariello, Florence Manlik, Gordon Matta-Clark, David Medalla/Adam Nankervis, Philippe Mestre, Name Diffusion, Hervé Paraponaris, Dan Peterman, Michelangelo Pistoletto, Tobias Rehberger, Franck Scurti, Simon Starling, Uri Tzai, Nicolas Uriburu, Jacques Villeglé.

Ya en el año 2000, el mismo año en que se presentaba en Turín la muestra *Quotidiana. The Continuity of the Everyday in 20th Century Art* que exploraba las diferentes vías por las que lo contemporáneo irrumpía en lo banal y cotidiano, en Le Magasin (Centre National d'Art Contemporain) de Grenoble se presentó una primera muestra titulada *Micropolíticas* que, como afirmaron sus comisarios Paul Ardenne y Christine Macel, se centraba en formas de arte contemporáneo que a partir de una crítica al arte político tradicional heredado de la modernidad, devoto del vanguardismo y unido a los conceptos de compromiso y denuncia, llevaba a una nueva reflexión sobre lo político a un nivel fragmentario o molecular, insistiendo en poéticas locales, en relatos a escala humana, más cerca de lo concreto que del terreno del mito.

Es así como los artistas de *Micropolíticas*, entre otros Sylvie Blocher, Daniel Buren, André Cadere, Jimmie Durham, Robert Filliou, Félix González Torres, Gordon Matta-Clark, Philippe Mestre,



379. Catherine Opie, *Melisa&Lake*, Durham, North Carolina, 1998.



380. Bruce Nauman, *Double N°*, 1998.

Tobias Rehberger o Jacques Villeglé, cansados de la ilusión de tener que rehacer el mundo desde actitudes de denuncia o de suministrar la «verdad», optaron por encontrar un discurso político más próximo a la realidad, sin autoritarismo ni grandilocuencia, con propuestas que constituirían verdaderas «líneas de lucha moleculares» para cambiar el ritmo y el modo de vida buscando restablecer el significado etimológico de la palabra «política», es decir, aquello relacionado con la ciudad, su funcionamiento y su ser colectivo. Como sostiene Eric Troncy, «se trata de incorporar acciones entre poéticas, modestas y locales, algunas más cercanas a la ecología (Uriburu), a los



381. Nan Goldin, *The Ballad of sexual Dependency*, 1981-19.

comportamientos (González-Torres, Höller), a la política (Villeglé) con un común denominador: la voluntad de evitar en todo momento las proposiciones «socio-cul» (Eric Troncy, «Micropolitiques. Le Magasin», *Art Press*, abril 2000, p. 85).

En *Micropolitiques* se mostraron, entre otras, obras del Atelier Van Lieshout creado en 1995 e integrado por un solo artista: Joep van Lieshout. Para la ocasión se presentó una pieza de su taller, *Bathroom Unit* (1993), un baño rojo que fue creado a partir de unidades estandarizadas y distintos contenedores destinados a una «ciudad utópica», una ciudad libre, una villa o museo al aire libre. Por su parte, Jimmie Durham presentó dos piezas, *Le baton pour marquer le centre du monde à Reims* (1996) y *Art de triomph individuel* (1996) que él mismo explicó en estos términos: «Sabemos que todo puede ser una obra de arte con la condición de que el artista sea capaz de hacerla. En cuanto a mí, me gusta la idea de tener las manos vacías, de llegar a cualquier puerto sin instrucciones fijas, sin útiles, sin bagajes. Y ser quizás capaz de hacer arte, no por inteligencia o por talento, sino ante todo por concentración, por focalización». De Félix González-Torres se mostró la obra *Untitled (NRA Nacional Rifle Association)*, 1990), un montículo de hojas de papel rojas y negras, obras que sólo existían desde el punto de vista de su reproducibilidad: «Hay gente que cree que la estética y la política son cosas distintas. Yo digo que lo mejor que hay en la estética es que la política que la penetra por todas partes reste enteramente invisible. Nosotros no hemos nacido con las reglas de la estética bajo nuestras manos, que yo sepa. La estética no lleva a la política: ella es la política misma. Y es así como la política puede ser utilizada de la mejor manera. Los más eficaces golpes políticos parecen no ser políticos» (*Micropolitiques*, 2000). En el caso de la obra mencionada, la reproducibilidad comportaría una relación física: tomar un bombón o cartel como una experiencia real de placer pero también de pérdida. Tomándolo, el espectador acelera la desaparición de la escultura, metáfora a su vez de la desaparición del cuerpo, presagio de muertes anunciadas. Las reflexiones de González-Torres en torno a la idea del arte pú-

blico, del monumento, «un monumento siempre a disposición del público tanto institucional como privado» adquieren sentido en la obra presentada en Le Magasin de Grenoble, en la que el hecho de invitar a cada espectador a tomar un poco de la escultura y a cada propietario a asegurar su perennidad, la convierte en una «escultura pública» que además sólo tiene sentido por el público que la activa: «Tengo la necesidad de un público para finalizar mi trabajo. Pido al público que me ayude a tomar ciertas responsabilidades, a integrarse en mi trabajo, a participar».

Tal como señala Elisabeth Wetterwald en la revista *Parachute*, en el lado opuesto de la exposición *Face à l'histoire*, que planteaba la movilización y politización de los artistas frente a la multiplicación de conflictos en el mundo, *Micropolitiques* invitaba a considerar un arte «desarrollado», al margen de grupos, de manifiestos o de futuros soñados. No se trataría tanto de edificar el mundo, como de participar en él en la medida de lo posible; infiltrando la política en terrenos inciertos y movedizos, más que en seguir por senderos ya conocidos (*Parachute*, julio-septiembre 2000, pp. 44-46).



382. Ann-Sofi Sidén, *Day's Inn (Projections)*, 1998-2001. Videoinstalación.

Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968

2003 (30 enero-21 septiembre).
Espai d'Art Contemporani, Castellón

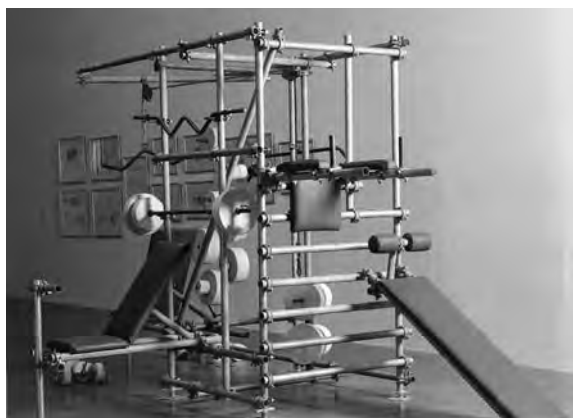
Organización: Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés.

Artistas: Chantal Akerman, Eija-Liisa Ahtila, Louise Bourgeois, Alicia Framis, Ilya Kabakov, Ken Lum, Aernout Mik, Bruce Nauman, Catherine Opie, Martin Parr, Ann-Sofi Sidén, Atelier van Lieshout, Gilliam Wearing, Andrea Zittel (*Micropolíticas I*, 30 enero-30 marzo 2003)

Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Robert Gober, Nan Goldin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel, Isidoro Valcárcel Medina, Krzysztof Wodiczko, David Wojnarowicz (*Micropolíticas II*, 25 abril-22 junio 2003).

Louise Bourgeois, Larry Clark, Valie Export, Mike Kelley, Yayoi Kusama, Paul McCarthy, Annette Messager, Boris Mikhailov, Bruce Nauman, Hélio Oiticica, Gina Pane, Carles Pazos, Hannah Wilke (*Micropolíticas III*, 11 julio-21 septiembre 2003).

En las salas del Espai d'Art Contemporani de Castellón (EAAC) se presentó entre el 31 de enero y el 21 de septiembre de 2003 la muestra *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968*, un proyecto de Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, con una cronología inversa a la convencional centrada en fechas política y socialmente muy significativas del mundo actual: 2001, 1989, 1980 y 1968. El atentado del 11 de septiembre de 2001, la caída del muro de Berlín de 1989, la aparición del SIDA, pero también la publicación de *Mille plateaux* por Deleuze y Guattari en 1980, el Mayo francés y las revueltas estudiantiles y sociales de 1968 no sólo en Francia sino también en Italia, Alemania, California y México son fechas-clave que matizan el carácter genéricamente político de la muestra introduciendo importantes componentes de cotidianidad, de vida concreta y privada de aquellos que vivieron/vivimos entre el que se llamó «Año Uno» (1968) y el que pasará a la historia como «Año Cero» (2001). Estas fechas singularizan en efec-



383. Atelier van Lieshout, *Mini Sportopia*, 2001.

to la especificidad de un proyecto que plantea el no siempre fácil diálogo entre el deseo y el poder ¿cómo introducir deseo dentro del pensamiento, el discurso y la acción?, así como la cuestión de la subjetividad en el mundo contemporáneo ¿cómo repensar las nuevas subjetividades surgidas ante la liquidación del sujeto humanista y burgués?

Como plantean Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, siguiendo a Deleuze y Guattari: «todo es político, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica». Y como especifica José Miguel G. Cortés, *Micropolíticas* busca subrayar aquellos aspectos que se separan de la cultura hegemónica, de los elevados discursos políticos e ideológicos y se sitúan en la arena de lo marginal, de un «otro» que encuentra su lugar en el ámbito de las relaciones sexuales, pero también de las familiares, clínicas, laborales, penitenciarias, y que apela, más como forma de resistencia que de activismo, a la reivindicación de las identidades locales y plurales (sobre todo las relacionadas con sexo, raza y etnia) dentro de un mundo en pleno proceso de globalización.

Micropolíticas, tal como afirma Juan Vicente Aliaga en otro de los textos del catálogo, trata de incidir en la noción de lo cotidiano, en un nivel microsocioal como lugar en el que operan y se reinician las prácticas de la esfera privada, un lugar

que es abierto desde todos los lados por los *mass media* y los artilugios digitales y que busca constantes vínculos con la esfera de lo público. De ahí que la subjetividad de *Micropolíticas* se entienda más bien como una práctica colectiva (o, según Foucault, como «un diseño de estilización de una existencia colectiva que tiene que ser reformulada una y otra vez más allá de toda narrativa metafísica, religiosa o teológica») que incide en el espacio público, lo modifica y, como él, sufre un proceso de «deconstrucción».

El espacio de la experiencia y contradicciones aparece también inscrito, tal como queda constancia en el título de la exposición, en las poéticas de la vida cotidiana. Y en este punto la referencia a Michel de Certeau y su *L'invention du quotidien* (1980), un documento empírico sobre el día a día, nos parece de una gran coherencia. El interés mostrado por los responsables del proyecto *Micropolíticas* por las actividades de ocio, por lo privado y cotidiano como algo transgresor y repulsivo enlazaría con el concepto de «modos de hacer» de Certeau, modos que al tiempo que artísticos mantienen un cierto tipo de resistencia y enfrentamiento político en lo que Certeau denomina «tácticas», un arte débil que se encuentra determinado por la «ausencia de poder».

Buena parte de las obras incluidas en *Micropolíticas* responden a estos «modos de hacer», no tanto en el sentido de que constituyen una apología de lo cotidiano, «colonizado por las formas de la mercancía», sino en tanto que manifiestan una resistencia al mismo, a esta constante colonización y alienación de la vida cotidiana. Una resistencia que no debe confundirse con oposición y que sería más bien una actividad nacida de la «inercia» y, al mismo tiempo, resultado de las formas inventivas de la apropiación.

Con relación a la exposición *Micropolitiques* (Le Magasin, Grenoble, 2000) que se construyó más desde una actitud de «oposición» o de negatividad en relación a lo «político» evitando en todo momento lo que se llamó las proposiciones «socio-cul», el triple proyecto de Castellón se situaría abiertamente en lo postpolítico desde una

emergencia de nuevas formas de subjetivación, de reinención de identidades vinculadas a lo público y lo social y nuevas narrativas y modelos de ficción basadas en el ámbito de lo cotidiano, así como desde una relectura de aspectos relacionados con el cuerpo, la memoria, la frontera, el ocio, la diversión, el cuidado de sí, el consumo, la evasión, las drogas, el no-lugar y la alteridad.

Micropolíticas I

Pero ¿cómo visualizar estos principios? En la primera exposición del ciclo (2001-1989) el recorrido expositivo se iniciaba con la videoinstalación de la cineasta feminista Chantal Akerman *From the Other Side* (2002). En esta «etnografía» llevada a cabo en la frontera mejicano-norteamericana (Arizona) se descubre cómo los rancheros formulan con total impunidad sus propias leyes. Se hace visualmente y a través de la voz anónima de una empleada del hogar (siempre en la filmografía de Ackerman es la voz femenina la que emite los mensajes) que desarrolla planteamientos psicológicos cercanos a los de Kaja Silverman.

Evidentemente, Akerman no critica a los grandes, sino a la globalización que en lugar de fomentar lo sectorial y local tiende a una mayor homogeneización y a un mayor control de las estructuras de poder sobre los espacios subalternos. Para Akerman, la única salida ante ese internacionalismo uniformizador y ante el nacionalismo reaccionario es potenciar lo narrativo: las pequeñas historias, las historias situadas, en algunos casos, en relación al propio sujeto, y, en otras, con el lugar y sus gentes. Esto es lo que plantea asimismo el proyecto de Andrea Zittel *A-Z 2001 Homestead Units* (2001), cuyas cápsulas para vivir en condiciones nómadas, que pueden hacerse y deshacerse en un momento, hablan de formas de vida no permanentes de zonas desérticas de la geografía estadounidense.

También la micronarración conforma la instalación de Ann-Sofi Sidén (*Day's Inn*, 1998-2001) resuelta como una incursión a la manera de *vo-*

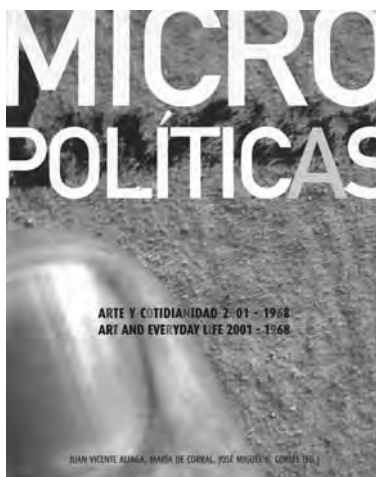
yeur en habitaciones de hoteles. Con ello penetra en el mundo privado de sus ocupantes cuyos actos (disputas, sexo, conversaciones, etc.) son visualizados en cinco grandes pantallas dispuestas laberínticamente en el almacén del Espai d'Art Contemporani, nunca hasta entonces utilizado como espacio expositivo. Es también la narratividad: historias de prostitución, de travestismo, de incestos, de pornografía, de homofobia, etc., unida a presencias interiores traumáticas lo que informan el video y las fotografías de Gilliam Wearing que utiliza personajes anónimos encubiertos con máscaras, «sustituto del yo».

En este adentrarse en el «territorio del otro» a través de lo rizomático y múltiple, Catherine Opie, en *Domestic Series* (1995-1998), se asoma a interiores domésticos ocupados por parejas de mujeres lesbianas, Eija-Liisa Ahtila (*The Present*, 2001) proyecta en cinco monitores un imaginario viaje por los estados de la mente a través de mujeres con perturbaciones psíquicas y Alicia Framis, en la instalación *Kidea* (2002), cuestiona jerarquías patriarcales y cede temporalmente el poder a los niños.

Además de la obra un tanto intemporal de Louise Bourgeois, creemos que el anverso y el reverso de la moneda de la micronarración lo tipifican, con diferentes intensidades críticas, el ruso Ilya Kabakov y el norteamericano Bruce Nauman. Así, mientras la puerta de Kabakov *Toilet in the Corner*, 1992 (de apariencia duchampiana) hay que entenderla como una crítica del sistema de vida falto de intimidad de la Rusia comunista, la indiferencia, la repetitividad y la banalidad de Bruce Nauman, construyendo una valla en su rancho, nos sitúa ante una anómala relación trabajo-rentabilidad-consumo. Tras los tediosos 59:30 minutos que dura la filmación, no podemos apreciar resultado alguno derivado del trabajo del artista. Singular metáfora, tal como informa el título de la obra en cuestión: *Setting a Good Corner (Allegory & Metaphor)* de 1999, sobre cómo el consumismo, también artístico, puede derivar en el más anodino de los absurdos.

Micropolíticas II

En este proyecto genealógico y fragmentario de rastrear los episodios anti-épicos, antimíticos y antisublimes que jalonan la primera etapa de la posmodernidad, *Micropolíticas II* (1989-1980) buscó recrear una década, la de los ochenta, alejada tanto de las euforias pictoricistas que llevaron a la gestación de los «nostálgicos» neoexpresionismos como de lo relacionado con la *commodity in-*



384. Gilliam
Wearing, *Trauma*,
2000.

385. Catálogo
exposición
*Micropolíticas. Arte
y cotidianidad*
(2001-1968).

dustry y el *museum industry* y, sí en cambio, centrada en episodios de un «arte de resistencia» frente a las políticas retrógradas y moralistas de Ronald Reagan y Margaret Tacher.

En este sentido, la exposición se abrió con lo que los organizadores entendieron como una aportación emblemática de la época: la serie completa (en versión diapositivas acompañadas de banda sonora) de Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-1993) con más de 700 imágenes que a través de diversos protagonistas, travestis, drogadictos, prostitutas, homosexuales, alcohólicos, enfermos de sida, amigos de la artista, sacaban a la luz un territorio de intimidad relacionado con la violencia doméstica, las drogas, la enfermedad o la muerte.

Tampoco faltó la pintura de la mano de Marlene Dumas, aunque alejada de buena parte de las tendencias dominantes en la época, caracterizadas por su conservadurismo y su carácter regresivo. Por el contrario, las pinturas de Dumas, centradas en una representación erótica y sexual del cuerpo humano desnudo, especialmente de mujeres y niñas, incidían en aspectos entre siniestros y abyectos, en imágenes que nos proyectaban a sentimientos de soledad, miedo, desamor o pérdida. Y tras un rápido recorrido por la posmodernidad apropiacionista y alegórica a través de las fotografías de Cindy Sherman centradas en las series *Untitled Films Stills* y *Centerfolds* (1978-1981) en las que el cuerpo se expone a una mirada ajena, una mirada masculina símbolo de la cultura patriarcal dominante, la exposición confirió un especial protagonismo a las prácticas de activista y alternativo preocupadas por cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política) y de representaciones (la identidad sexual y la vida social).

Jenny Holzer y sus *Truisms* presentados en distintos soportes (camisetas, papeles en la pared, paneles electrónicos LED) con mensajes ambiguos de carga irónica que reformulan problemáticas cuestiones sociales, y la utilización de los mensajes publicitarios para convertirlos en armas de agitación política por parte de Barbara

Kruger (en la exposición con dos emblemáticas obras, *I shop therefore I am* y *La surveillance est votre raison d'être*) preparaban al espectador para enfrentarse a lo que era sin duda uno de los mayores retos de la exposición: el apartado «Activismos». En un espacio expositivo diferenciado, «Activismos» contó con una amplia presencia de colectivos, la mayoría del ámbito neoyorquino, como Group Material, Guerrilla Girls, y Gran Fury, pero también de otros ámbitos, entre ellos, el español (Act Up Barcelona, *Projet de noms* o Proyecto 1 de diciembre) en lo que constituyó casi una subexposición coordinada por Pere Miralles que cuestionaba el sistema del arte desde el anonimato de sus componentes.

Y entre estas prácticas de activismo, en la exposición se mostraron aportaciones aisladas como la de David Wojnarowicz y sus *Sex Series (for Marion Scemama)* (1988-1989) en las que el artista desarrolló sus experiencias en los márgenes culturales e ideológicos de la sociedad norteamericana, la de Krzysztof Wodiczko con uno de sus *Homeless Vehicle* (1988-1993) (junto a un video y fotografías en las paredes) que revelaba las contradicciones y miserias de la sociedad norteamericana, y la de Isidoro Valcárcel Medina que con dibujos relacionados con la arquitectura y el hábitat *Okupa y resiste*, (1987) *Torre para suicidas* (1984) o *Ciudad anarquizada III* (1989) incidía de un modo transgresor y a la vez utópico en el lado menos utilitarista de la arquitectura y en el más abiertamente social y crítico.

Micropolíticas III

Ya en la tercera exposición (1980-1968) y de la mano de los dos artistas que emblemáticamente repetían en las tres exposiciones, Bruce Nauman y Louise Bourgeois, se insistía en el doble carácter personal y político de unas temáticas más relacionadas con transgresiones sexuales, reivindicaciones feministas, corrientes hedonistas, contraculturales y pacifistas, así como los constantes desafíos a estructuras y jerarquías patriarcales.

Louise Bourgeois presentaba obras en bronce de finales de los años sesenta (*Janus*, 1968) en las que la artista captaba la tensión que desarrolla el cuerpo humano y las formas asociadas a él (como pechos, penes, clítoris) subrayando el carácter afeinado de todo alarde viril y el carácter fálico de la sexualidad femenina. Y de Bruce Nauman se mostraban algunos de sus videos realizados en los años sesenta a partir de acciones monótonas y repetitivas como paseos, maquillajes, o juegos eróticos (*Bouncing Balls*, 1969, *Walk with Contrapposto*, 1968, *Art Make-Up*, 1967-1968) interpretados aquí como ejemplos de un trabajo en los límites físicos, psicológicos y morales de la identidad corporal.

Un nuevo núcleo «transgresor» fue el representado por tres artistas feministas, Valie Export con fotografías (*Body Sign Action*, 1970) que tienen como tema nuclear la resistencia femenina al orden patriarcal, Hanna Wilke y sus recorridos corporales que insisten en su carácter de pose, en su condición de sujeto pasivo y objeto de deseo en el uso de esta feminidad por la mirada masculina (*S.O.S. Starification Object Series*, 1974-1982) y Gina Pane con obras tan emblemáticas como *Escalade non anesthésie*, 1971, centrada en la herida física como metáfora del dolor del cuerpo social y político.

La crítica «antiedípica» a la apropiación del poder en el discurso tanto social como psicoanalítico contó con un nuevo núcleo de inflexión en el trabajo «contracultural» de Larry Clark, cuyos paseos fotográficos por la cotidianidad se concretan en la doble experiencia emancipadora y desestructuradora de un grupo de adolescentes en el mundo de la droga, en el que Larry es a la vez protagonista y espectador (fotografías de su libro *Tulsa*, 1972). También la instalación multimedia del brasileño Hélio Oiticica, *Cosmococa* (1983) y sus guiños a las drogas, la música rock y la comunidad homosexual derivaban en experiencias de un arte colectivo entre psicodélico y pop y de un mundo hippie que hoy se nos antoja tan alejado de nuestra realidad.

Este sujeto «postedípico» que parece presidir la exposición y que es un sujeto que se resiste a toda sumisión (la sumisión socio-simbólica a la «ley», al orden simbólico, a la tradición y que

se mueve a gusto en la «perversión») se cerraba en la exposición de Castellón con las aportaciones de Mike Kelley, Paul McCarthy y Carles Pazos. El video *The Banana Man* (1983), colaboración entre Kelley y McCarthy, aporta una mirada «subversiva» sobre los objetos de uso diario enfatizando aspectos relacionados con el orden moral y familiar de la clase trabajadora americana. Aquí nada es visualmente repugnante, pero sí aflora un intento reivindicador de «lo bajo», de desublimación de la masculinidad en lo que Kelley llama «el síndrome de la memoria reprimida».

Esta línea de «insumisión» que ha presidido la selección de los artistas y los discursos teóricos

en las tres muestras de *Micropolíticas* tiene su lado disciplinar y académico en el extenso catálogo bilingüe en el que se recogen textos de destacados teóricos como Douglas Crimp, Borys Groys, Hal Foster y Mar Villaespesa, aparte de los de los comisarios, así como la reproducción de todas las obras, una amplia cronología y comentarios sobre las obras de la exposición.

@ Extractos del texto publicado en *Impasse.4. Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol*, (Lérida, La Panera, 2004, pp. 133-144).

Cronología

1998: *Every Day*, 11th Biennale of Sydney, Sidney, 18 septiembre-8 noviembre (Jonathan Watkins); **2000:** *Micropolitiques*, Le Magasin, Grenoble, 6 febrero-30 abril (Paul Ardenne y Christine Macel); *Quotidiana: The Continuity of the Everyday in 20th Century Art*, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín, 5 febrero-21 mayo (Ida Gianelli, Nicholas Serota y David Ross); **2003:** *Micropolíticas. Arte y cotidianeidad I, II y III*, Espai d'Art Contemporani, Castellón, 30 enero-21 septiembre (Juan Vicente Aliaga, María de Corral, José Miguel G. Cortés); *The Everyday Altered*, 50 Bial de Venecia; *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*, Venecia, 15 junio- 2 noviembre (Gabriel Orozco).

Bibliografía

LEFEVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, París, L'Arche, 1961.
CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien., I. Arts de faire*, París, Gallimard, 1974.
– y GIARD, Luce, *L'Invention du quotidien, II. Habiter, cuisiner*, París, Gallimard, 1980.
LEFEVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne, III. De la modernité au moder-*

nisme. (Pour une métaphilosophie du quotidien), París, L'Arche, 1981.

GUMPert, Lynn (ed), *The Quotidien in Postwar French Culture*, Nueva York, Grey Art Gallery, 1997.

HARRIS, Steven y BERKE, Deborah, *The Architecture of the Everyday*, Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1997.

FELSKI, Rita, «The Invention of Everyday Life», *New Formations*, invierno 1999, nº 39.

ARDENNE, Paul, *L'Art en son moment politique*, Bruselas, La Letre Volée, 2000.

GARDNER, Michael, *Critiques of Everyday life*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

TRONCY, Eric, «Micropolitiques. Le Magasin», *Art Press*, abril 2000, nº 256, p. 85.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, París, Flammarion, 2002.

GANGULY, Keya, «Introduction», *Cultural Critique*, otoño 2002, nº 52 (número especial *Everyday Life*).

HIGHMORE, Ben, *Everyday Life and Cultural Theory*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002.

– (ed), *The Everyday Life Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002.

PISTERS, Patricia (ed.), *Micropolitics and Media Culture. Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*, Ámsterdam, Ámsterdam University Press, 2002.

AA.VV., «Rethinking Everyday Life: and then nothing turns itself inside out», *Cultural Studies* (Número especial), marzo-mayo 2004, vol. 18, nºs 2-3.

ELDEN, Stuart, *Understanding Henri Lefebvre*, Londres, Continuum, 2004.

LICHTENSTEIN, Claude y SCHREGENBERGER, Thomas, *As Found: The Discovery of the Ordinary*, Ámsterdam, NAAi, 2004.

ROSLER, Martha, *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975-2001*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004.

SILVA, Elizabeth B., y BENNETT, Tony, *Contemporary Culture and Everyday Life*, Oxford, Blackwell, 2004.

LIGHT, Andrew y SMITH, John M., *The Aesthetics of Everyday Life*, Nueva York, Columbia University Press, 2005.

ROBERTS, John, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, Londres, Pluto Press, 2006.

SHERINGHAM, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

JOHNSTONE, Stephen, *The Everyday. Documents on Contemporary Art*, Londres y Massachusetts, Whitechapel y The MIT Press, 2008.

En 1998 Nicolas Bourriaud publicó una colección de ensayos con el título *Esthétique relationnelle* que se iba a convertir en un texto de referencia para una generación de artistas europeos que emergieron alrededor de la segunda mitad de la década de los años noventa y con los que Bourriaud quería entablar un «tour de force» respecto a los artistas británicos contemporáneos pertenecientes a la generación de los Young British Artists (YBA). En este texto Bourriaud concibe la «estética relacional», un arte que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social más que la afirmación de un espacio autónomo y privado, como un proyecto de trabajo interdisciplinar e interactivo que se resiste a todo lo cerrado, que se parece más a una «work in progress» que a un conjunto de objetos concluidos.

Bourriaud ve también en la estética relacional un medio de contextualizar las prácticas artísticas contemporáneas dentro de la cultura en un sentido amplio, en concreto, en el marco de una cultura urbana mundial y la extensión de este modelo a la casi totalidad de los fenómenos culturales. Según Bourriaud, el arte contemporáneo supone un diálogo que nunca finaliza. Y es precisamente la ciudad la que permite generalizar esta experiencia de proximidad: la ciudad como símbolo tangible y marco histórico para el estado de la sociedad o un «estado de encuentro». El arte relacional como una respuesta al desafío desde una economía de bienes de «consumo» a una economía de «servicios» (en especial, el caso de artistas cuyas prácticas se basan en «ofrecer un servicio»). Y también como respuesta a las relaciones «virtuales» de Internet y de la globalización, que indirectamente propician una mayor comunicación física entre la gente (interacción *face-to-*

face), o inspiran a los artistas a adoptar el *do-it-yourself* (DIY) o «ethos micro-utópico» que Bourriaud percibe como el núcleo de toda significación política de la estética relacional.

El énfasis en lo inmediato es algo familiar ya desde los años sesenta. Pero la principal diferencia es el cambio de actitud hacia un cambio social: en lugar de una «agenda utópica», los artistas buscan ahora encontrar soluciones provisionales al «hoy y aquí»; en lugar de cambiar su entorno, los artistas están «aprendiendo cómo habitar el mundo de una manera mejor»; en lugar de mirar hacia una «utopía futura», la estética relacional funciona como una micro-utopía en el presente.

A finales de enero de 2002 Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans eran nombrados directores del centro de arte contemporáneo «Site de création contemporain» en el remodelado Palais de Tokio de París que se presentaba al público francés con una radical novedad, su horario de apertura de mediodía a medianoche, seis días por semana y un aire desenfadado que permitía a las obras de arte situarse en un contexto en el que el elemento dominante era un sistema de economía tanto material como simbólico. Bourriaud, en el mencionado texto *Esthétique relationnelle*, ya se había manifestado sobre el papel protagonista de la exposición, un lugar donde se podían instaurar las «colectividades» instantáneas que se regían según diversos principios: según el grado de participación que el artista exige del espectador, según la naturaleza de las obras o según los modelos de sociabilidad propuestos. De ahí que a la hora de escoger a los artistas (entre ellos Surasi Kusolwong, Jota Castro, Kyupi-Kyupi, Anne Lacatou y Jean-Philippe Vassal, Ed Templeton, Tobias Benstrup o Ana Laura Aláez) se primaran aquellos aspectos que vinculaban sus prácticas no tan-

to con cuestiones de orden estilístico, temático o iconográfico sino con una manera de abordar el arte como un «intersticio social», entendiendo por intersticio «un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en dicho sistema».

La promiscuidad de colaboraciones que prometía Bourriaud en su texto también se vio reflejada en una «promiscuidad de instalaciones» que se podía encontrar en las exposiciones colectivas del Palais de Tokio, entendidas como «lugares convivenciales» con encuentros, eventos, festivales y distintos tipos de colaboración entre la gente. Entre ellas destacaríamos *Playlist* de 2004 y *Notre Histoire* de 2006 con la que los comisarios se despedían de sus tareas curatoriales y daban paso

a un nuevo director, Marc-Olivier Wahler, que no hizo más que acentuar algunos de los *leit-motifs* del programa de Bourriaud-Sans, haciéndolos si cabe «más rápidos, reactivos y abiertos a la improvisación». Por ejemplo, *Playlist* reunía a artistas cuya materia prima era la cultura, artistas que trabajan interconectando películas, ilustraciones o libros, produciendo rutas entre los signos, inventando modos de almacenar información, archivando o remezclando. Como afirmaron los comisarios, *Playlist* más que una exposición temática podía considerarse como una variación alrededor de un principio de trabajo o de una estructura mental que se podría indicar bajo el nombre de «navegación cultural»: el artista como buscador que se mueve entre los signos. Y en lugar de manejar una materia prima específica, estos artistas «navegan» en un mundo de objetos en circulación; eligen, diseñan, ensamblan, contribuyendo a suprimir la distinción tradicional entre la producción y el consumo, la creación y la copia, el *redy-made* y el artefacto original.

Como prolongación de su teoría sobre la estética relacional, Bourriaud publicó en 2004 un nuevo texto, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, en el que plantea un trabajo en la esfera de lo interhumano, de la misma manera que los artistas pop trabajaban en la «esfera del consumo de masas». Los dos textos tienen en común la búsqueda de un método basado en el análisis del arte en relación con las mutaciones contemporáneas, tanto si son sociológicas, como económicas y tecnológicas. Pero lo que distingue a este último texto es que analiza un conjunto de «modos de producción», buscando establecer una tipología de las prácticas contemporáneas (la estética después del MP3 o cómo habitar una cultura global). La obra de arte como superficie de almacenamiento de información a partir de un replanteamiento de las nociones de interactividad, así como de creación, de autoría y de originalidad a través de la problemática general del «uso». Lo importante en la relación del artista con la historia del arte no es la ideología de la apropiación que



386. Félix González-Torres, *Untitled*, 1992-1993. Instalación en el San Francisco Museum of Art.

remite a la idea de la propiedad, sino una cultura basada en el «uso de las formas»: una cultura de la actividad permanente de los signos basada sobre un colectivismo asumido.

Y si el texto *Estética relacional* describía la «sensibilidad colectiva en el interior de la cual se inscriben las nuevas formas de la práctica artística», *Posproducción* (un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el vídeo para designar el conjunto de procesos sobre un material ya grabado) recoge las formas de saber generadas por la aparición de la red, en una palabra, cómo orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción» (*Postproducción*, 2004, p. 8)

El «museo» (como la ciudad) genera un repertorio de formas, de posturas y de imágenes, un equipamiento colectivo que cada uno puede utilizar a su manera. Hay una interferencia productiva de las fronteras entre consumo y producción, perceptible más allá de las fronteras del arte. Y en todos los casos la obra de arte toma el valor de un escenario: «cuando los escenarios se convierten en formas». No se trata de la utilización de formas artísticas del pasado, sino de la manera que tienen los artistas de hacer funcionar el conjunto de aquellas que nos rodean interrogando, por ejemplo, los «escenarios sociales» que acompañan a los productos culturales. Es el «uso» del mundo que permite crear nuevas narraciones opuestas al espectáculo comunitario más allá también de la creación viva y del peso muerto de la historia de las formas.

Tal como sostiene Brian Holmes, en torno a la esfera relacional «que es al arte de hoy lo que la producción de masas era al pop art o al arte minimal», se produce una especie de paradoja o contradicción formal que podría denominarse la «ley de la visibilidad en el arte interactivo» en el sentido de que, al contrario de lo que sucedía en el pop o el minimal, a más comunicación, menos visibilidad (B. Holmes, «De l'interaction en l'art contemporain», *Parachute*, 1999, pp. 52-4).

Paralelamente al proyecto de estética relacional de Bourriaud, otro crítico, Hans Ulrich Obrist, aportó también una alternativa a la historia de la «ex-

posición experimental» anteponiendo fluctuaciones, inestabilidad e limitada predictibilidad ante los valores tradicionales de orden y estabilidad.

De ahí la referencia al modelo de laboratorio que en los años veinte defendiera Alexander Dörner en Hannover, quien definió el museo como una «planta de energía» e invitó a artistas como El Lissitzky a desarrollar entornos nuevos y dinámicos para lo que él llamó «el museo del movimiento». Dörner definió las funciones del museo en los términos siguientes: el museo en estado de permanente transformación; el museo oscilando entre objeto y proceso; el museo con identidades múltiples; el museo como pionero, activo; el museo basado en un concepto dinámico de la historia del arte; el museo elástico, lo cual significa un *display* flexible dentro de un edificio adaptable. Ejemplo de lo cual sería el *Gabinete abstracto y el Espacio de nuestro tiempo* concebido por El Lissitzky en 1925 (Landesmuseum, Hannover), un espacio con la habilidad de transformarse a sí mismo, de cambiar de identidad. Un espacio dotado, en último término, de un poderoso dinamismo que arrinconaría la estática realidad de las pinturas desde el Renacimiento. De ahí la supresión de los marcos de los cuadros y la colocación de los mismos en muros estriados con miles de bandas pintadas de distintos colores alineadas verticalmente que producen una visión constantemente cambiante en función del movimiento del espectador.

Para Dörner este nuevo modelo de museo que, al decir de Obrist, forma parte de la «historia reprimida» del diseño de la exposición experimental con nombres como Bayer, Dörner, Duchamp, Gropius, Kiesler, Lissitzky, Moholy-Nagy, Reich y Van der Rohe, encuentra paralelismos con las situaciones de no-equilibrio en la física, así como en la dinámica de los entornos no estables. En lugar de certezas, la exposición expresa conectivas posibilidades y proposiciones combinando incertidumbres entre lo no predecible y lo organizado.

Es en este contexto en el que adquiere todo su sentido la exposición en «permanente construcción», la exposición dentro de la exposición, exposiciones que esconden otra exposición, ex-



387. Félix González-Torres, «Untitled» (*Public Opinion*), 1991. Instalación en la Bienal de Venecia de 2007.

posiciones en las que los observadores continuamente cambian sus referencias en la búsqueda de sentido. Todo más relacionado con las condiciones de «laboratorio» y de un concepto de museo como una fuerza para «revelar» la evolución cultural del individuo, tal como se deduce del concepto de museo de Dorner, pionero de una nueva clase de «display» que inspiró a numerosos museólogos y curadores hasta el propio Obrist.

Todo a su vez en función de una manera de entender la historia como semilla de futuro, donde la historia ocurre en el presente con encuentros no previstos, perspectivas inesperadas, distorsión en las nociones de tiempo y espacio, entrecruzamiento entre las audiencias, exposiciones en el contexto de vida, exposiciones propias de la dimensión de una casa, donde los visitantes no tienen la misma relación con las obras expuestas, exposiciones virtuales, exposiciones actuales y, en definitiva, ex-

posiciones móviles (Hans Ulrich Obrist, *Curating in the 21st Century* 2000, pp. 53-54).

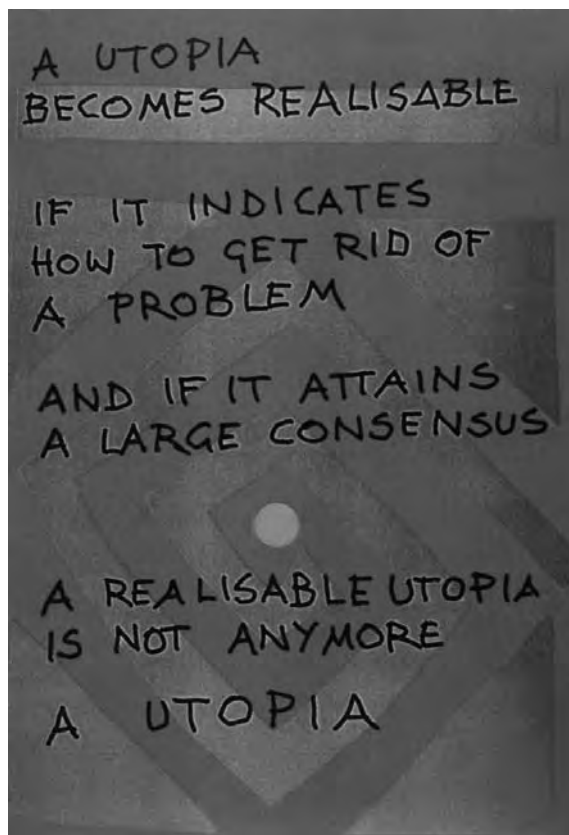
El curador, según Obrist, no sólo debe trabajar con el espacio, sino con la invención o reinención del tiempo para crear nuevas temporalidades. Una exposición no hecha con objetos (o sólo con objetos) sino con acontecimientos. Una exposición cuya museografía sea intrincada, compleja, lejos de recorridos lineales, que permita a cada observador trazar su propio recorrido. Y siempre más allá de la tradicional exposición modelada según «pautas» del Renacimiento y del Gabinete de curiosidades. El modelo de estos nuevos lugares sería la arquitectura de Rem Koolhaas con estrategias que implican contradicciones y que escapen de categorías paralizantes (*Words of Wisdom. Independent Curators International. A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, 2002, p.127-130).

Partiendo de este modelo, Obrist empezó a ensayar con las posibilidades conectivas de este tipo de exposición estableciendo una clara conexión con los «años de laboratorio» de las primeras décadas del siglo XX, en concreto los ejemplos históricos de obras de arte «en forma de instrucciones» de Moholy Nagy, Duchamp, y John Cage en la exposición *Do It* (1993) en diálogo con los artistas franceses Christian Boltanski y Bertrand Lavier. En *Do It* se interconexionaban contribuciones de distintas disciplinas, de diferentes generaciones, de diferentes entornos culturales unidas a partir del uso de una misma receta o «el manual de instrucciones» (doce recetas pensadas por artistas y traducidas a diez idiomas). Respecto a este componente «transgeográfico, transhistórico y transgeneracional» Obrist apuntó: «Estoy especialmente interesado en el poder de la exposición para cuestionar la homogeneización de las fuerzas de la globalización. Cuando fui a Bangkok para organizar *Do It*, inicié un diálogo con artistas y me di cuenta de la increíble energía de la escena artística del lugar en una condición urbana extrema (de hecho ahí empezó el proyecto *Cities on the Move*). Para mí la investigación siempre lleva a otra investigación y no a un punto final. Existe un diálogo sobre globalidad pero al mismo tiem-

po que la cuestión de la localidad emerge en cada lugar, los proyectos artísticos basados en las instrucciones adquieren formas inesperadas (...). La noción de economía es también importante para las exposiciones. *Do It* no tiene el presupuesto de otras exposiciones itinerantes; costes y producción se generan a nivel local. Sin embargo, la muestra puede viajar a través tanto de una muy amplia como de una reducida trama» («Hans-Ulrich Obrist (in conversation with Vivian Rehberg, and with an interlude by Stefano Boeri)», *Journal of Visual Culture*, agosto 2003, p. 152).

A *Do It* y su «itinerancia» alrededor del mundo, concretamente en 45 museos y centros culturales de Europa, las Américas, Asia y Australia siguieron *Cities on the Move* (1997-1998) junto con Hou Hanru, una investigación sobre el arte y urbanismo en Asia en los años noventa a partir de una manera de entender la ciudad como un «organismo transdisciplinar» y el doble proyecto libro-exposición *Laboratorium* junto con Barbara Vanderlinen (1999) en donde a través de documentación de experimentos, laboratorios, proyectos y archivos desarrollados desde distintos enfoques artísticos y científicos, se exploraba el «laboratorio» y el «estudio» en base a variados conceptos y distintas disciplinas. Como sostuvo Hans Ulrich Obrist: «el doble proyecto de libro y exposición intentó mostrar los límites, fronteras y porosidad de los lugares donde se genera el conocimiento y la cultura. Vanderlinen y yo pusimos juntos un «think-tank» con Bruno Latour, Luc Steels (que dirigía el laboratorio de Sony en París y un laboratorio de inteligencia artificial en Bruselas) y el artista Carsten Höller (que tenía formación científica). Les planteamos una serie de cuestiones básicas relacionadas con laboratorios: cuál es el significado de los laboratorios, cuál es el sentido de los experimentos, en qué momento adquieren una dimensión pública, cuáles son los lazos entre el estudio del artista y el laboratorio. También invitamos a artistas como Michel François y Erwan Maheo para desarrollar una suerte de mil mesetas» (*Laboratorium*, 1999, p. 151).

Este proceso culminó en la muestra *Utopia*

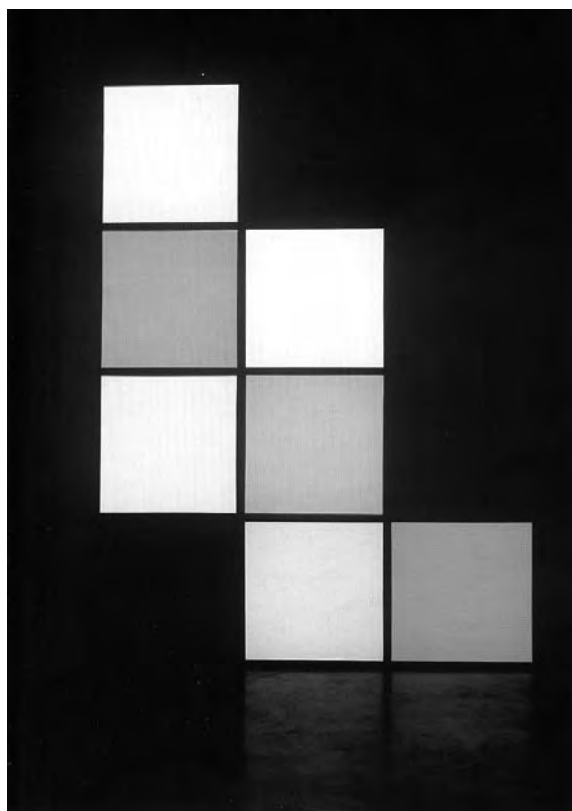


388. Yona Friedman, *Untitled*, 2003.

Station en el Arsenale de la Bienal de Venecia de 2003 donde los curadores Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija se sirvieron de las implicaciones políticas y formales de la «estética de laboratorio» para avanzar un nuevo concepto, el de «estación», y vincularla con el deseo de re-examinar la idea de utopía.

Tanto la crítica Claire Bishop en la revista *October* como Hal Foster en el artículo «Chat Rooms» cuestionaron abiertamente el doble proyecto teórico y curatorial de Nicolas Bourriaud y Hans Ulrich Obrist. Para Claire Bishop, el proyecto de reconceptualizar el «cubo blanco» como un estudio o un «laboratorio experimental» que proponían Hans Ulrich Obrist, Maria Lind, Barbara van der Linden, Hou Hanru y Nicolas Bou-

riaud y su apuesta por una obra de arte en constante flujo de identidad «obstinadamente» inestable parecía fruto de una mala lectura de la teoría posestructuralista en la que la metáfora del «laboratorio» podía acabar convirtiéndose en un espacio de ocio y de entretenimiento, un espacio de amenidades donde comer, leer, escuchar música o charlar convirtiendo la institución en un espectáculo y al curador en una estrella («Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, otoño 2004, pp. 51-79). Por su parte Hal Foster, al comentar los textos de Bourriaud *Estética relacional* y *Posproducción* y el volumen I de *Interviews* de Obrist, señaló las paradojas y contradicciones de este tipo de propuestas basadas en «la discursividad y la sociabilidad» y también en lo «ético y lo cotidiano» señalando la peligrosa desviación ha-



389. Angela Bulloch, *The Power of 8*, 2003.

cía un movimiento general de una cultura «post-crítica» o en un arte, una arquitectura, un cine y una literatura «después de la teoría». Como escribió Hal Foster: «En el pasado las exposiciones colectivas, como las formadas en torno al activismo AIDS, eran proyectos políticos; hoy la simple reunión de individuos bajo el proyecto de colaboración parece suficiente. No estamos tan lejos de una versión del mundo del arte como un conjunto de «flash mobs» o gente encontrándose con gente (Hal Foster, «Chat Rooms. Arty Party», *London Review of Books*, 2004, p. 22).

Las exposiciones de arte relacional y de laboratorio han continuado en los primeros años del siglo XXI, cual lo revelan muestras como *All Hawaii Entrees/Lunar Reggae* (Irish Museum of Modern Art, Dublín, 2007) en la que el artista Philippe Parreno, haciendo las veces de curador junto con Rachael Thomas, privilegió la exposición como un «modelo de sociabilidad» fruto de un entrecruzamiento de artistas, escritores y pensadores, o *Il tempo del postino* (Manchester Opera House, 2007) en la que de nuevo Philippe Parreno junto con Hans-Ulrich Obrist se planteó la siguiente cuestión: ¿Qué ocurre si el objetivo de una exposición consiste no en ocupar el espacio sino el tiempo? y, finalmente, el ambicioso proyecto del Guggenheim Museo de Nueva York, *The anyspacewhatever* (2008-2009) que siguió la tradición inaugurada en los años noventa de privilegiar no tanto la obra o el objeto individual, cuanto la exposición entendida como un conjunto de «constelaciones colaborativas» como el medio creativo por excelencia. De ahí la expansión hacia otras disciplinas, como la arquitectura, el diseño y el teatro unidas a las vicisitudes de la vida cotidiana. La comisaria de la muestra Nancy Spector invitó a los artistas Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Pierre Huygue, Jorge Pardo, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija para que formularan una genealogía de su compartida historia en el ámbito de las instalaciones *site-specificity* a partir de nuevas obras creadas para la ocasión.

Las exposiciones

Traffic

1996, 26 enero-24 marzo.

CAPC Musée d'Art Contemporain. Burdeos.

Organización: Nicolas Bourriaud.

Artistas: Vanesa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch+ Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher+Eric Schumacher, Honoré D'O, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Höller, Pierre Huygue, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio +Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gilliam Wearing, Kenji Vanobe.



390. Angela Bulloch, *Betaville*, 1994 y *Orange double switch piece*, 1989.

«Cada uno de los 28 artistas —escribe Nicolas Bourriaud en el texto del catálogo— que reúne la exposición *Traffic* posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria propia: ningún estilo, ni menos aún ninguna temática o iconografía los vincula. Lo que los artistas comparten es más determinante, ya que operan en el seno de un mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones interhumanas».

En efecto, las obras de los artistas seleccionados por Bourriaud para esta exposición «inaugural» estaban más cercanas a los modos de intercambio social que a las cuestiones estrictamente visuales: «Todos los artistas presentes —sostiene Bourriaud— sitúan su práctica artística en una proximidad, que sin desprestigiar la visualidad, relativiza el lugar de ésta en el protocolo de la exposición. La obra de arte de los noventa transforma al espectador en vecino, en interlocutor». Es bajo esta «esfera relacional» que hay que entender otro importante aspecto: la interactividad con el espectador en el seno de la experiencia estética, y los procesos de comunicación entendidos como útiles para poner en contacto individuos y grupos humanos.

En un declarado deseo de apartarse en toda reinterpretación del arte del pasado, la exposición privilegió el formato instalación, aunque en lugar de crear una instalación total o una transformación total del espacio (como ocurría en las obras de Kabakov) los trabajos relacionales insistieron más en la palabra «uso» y «comunicación» que en la de «contemplación». Es precisamente la actitud de esta generación hacia la comunicación lo que permite definirla en relación a las precedentes: si la mayoría de los artistas de la década de los años ochenta (como Richard Prince, Jeff Koons o Jenny Holzer) enfatizaban el valor visual de los sistemas de comunicación de masas y los iconos de la cultura popular, sus sucesores «trabajan en modelos reducidos de situaciones comunicacionales», haciéndose eco de un cambio en la sensibilidad colectiva. Ahora ya no es importante la masa sino

el grupo, ya no la propaganda sino el vecindaje, no lo «high tech» sino la baja tecnología y, en definitiva, lo táctil más allá de lo visual.

Nos encontramos por primera vez con un grupo de artistas que desde la aparición del arte conceptual en los setenta no se apoya en la «apropiación» de un movimiento estético del pasado: el arte relacional no es el «revival» de ningún movimiento ni el retorno de ningún estilo. Nace de la observación del presente y de una observación sobre el destino de la actividad artística. Y si bien la noción de «interactividad» no es una noción estrictamente nueva, tal como puso de relieve Duchamp en un texto de 1954, *El proceso creativo*, en el sentido de dar tanta importancia al artista como al crítico-observador, no obstante el recurso a la intersubjetividad y la interacción sí supone novedades respecto a cualquier ejemplo previo en la historia del arte: En este caso la interacción está más cerca de la abertura que inaugura todo diálogo (según Bataille, «déchirure» traducido como rasgón o desgarrón) y de socialidades alternativas, modelos críticos y momentos de «convivialidad» construida. Y siempre con una clara voluntad de servirse de los espacios-tiempos relacionales como una contra-mercancía: «Como algo opuesto a la mercancía, concluye Bourriaud, el arte no disimula ni el proceso de trabajo, ni el valor de uso, ni las relaciones sociales que han permitido su producción. No reproduce el mundo que ha aprehendido, más bien intenta inventar uno nuevo, tomando las relaciones humanas como material».

La obra de arte relacional a partir de una utilización profundamente diversa y nueva del tiempo y del espacio (el tiempo es espacio al que le viene dada una forma y el espacio es el tiempo hecho tangible) crea relaciones entre las personas o, como sostiene Bourriaud, «micro-utopías» con la finalidad de acercarse al espectador en un intercambio y una confrontación entre las personas participantes en una misma experiencia estética. La obra de arte se disuelve en lo social; y más que de las grandes utopías se ocupa de la utopía de lo

cotidiano, de lo subjetivo, construyendo espacios nuevos, concretos, de interacción. Se trata de un arte que hereda y continúa la tradición de las vanguardias del siglo XX, pero cambiando el dogmatismo y la ideología de estas últimas y sustituyéndolas por un modo de proceder, no con separaciones o contrastes, sino a través formas de negociación y coexistencia.

Utopia Station (Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer)

15 junio-2 noviembre 2003.

50 Bienal de Venecia, Venecia.

Organización: Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija.

Artistas: Gruppo A 12, Marina Abramovic, Carla Accardi, Acconci Studio, Franz Ackermann, Doug Aiken, Pawel Althamer, Amicale des témoins, Arcagrup, Asymptote, Atelier van Lieshout, Yuri Avvakumov, Zeigam Azizov y Stuart Hall, John Baldessari, Anna Barbara y Cliostraat, Matthew Barney, Thomas Bayle, Dara Birnbaum, John Bock, Iñaki Bonillas, Ecke Bonk, Ingrid Book y Carina Hedén, Louise Bourgeois, Angela Bulloch, Bureau d'études, Pash Buzari, Yung Ho Chang, Jay Chung, Santiago Cirujeda, Verne Dawson, Tacita Dean, Luc Deleu, Jeremy Deller, Wilson Díaz y Marco Moretti, Diller+Scofield, Nico Dockx, Trisha Donnelly, Jimmie Durham, Leif Elggren y Carl Michael von Hausswolff, Olafur Eliasson e Israel Rosenfield, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Jan Fabre, Hans-Peter Feldmann, Peter Fend, Peter Fischli & David Weiss, Vadim Fishkin, Alicia Framis, Yona Friedman, Yang Fudong, Didier Fiuza, Future Systems, Isa Genzken, Matheo Ghidoni – Avanguardie, Permanenti, Liam Gillick, John Giorno, Leon Golub, Dominique Gonzalez-Foerster y Christophe van Huffel, Tomislav Gotovac, Rodney Graham, Joseph Grigely, Henrik Häkansson, Mathew Hale, Nikolaus Hirsch y Markus Weisbeck, Thomas Hirschhorn, Karl Holmqvist, Marine Hugonnier, Pierre Huygue, Initiative Haubrich-Forum, Arata Isozaki Associates, Janus Magazine, Sture Johansson, John M. Johansen, Isaac Julien, Jean-Paul Jungmann y Tamas Yanko, Ilya & Emilia Kabakov, Gülsün Karamustafa, Alexandre Kluge, Jacob Kolding, Julius Koller, Rem Koolhaas, Harmony Korine, Gyula Kosice, Lucien Kroll, Elke Krystufek, Gabriel Kuri, Bertrand Lavier, Kamin Lertchaiprasert, Simon Leung y Lincoln Tobier, Armin Linke, Loo Jia Wen y Wong Hoy Cheong, Enzo Mari, Bruce Mau Design/Institute without

Boundaries, Steve McQueen, Jonas Mekas, Mario Merz, Annette Messager, Gustav Metzger, M/M, Jonathan Monk, Ayumi Minemura, Multiplicity, Deimantas Narkevicius, Carsten Nicolai, Nils Norman, Henrik Olesen y Kirsten Pie-roth, Olof Olsson, Roman Ondák, Yoko Ono, Anatoli Os-molovski, Oliver Payne y Nick Relph, Lygia Pape, Claude Parent, Philippe Parreno, Manfred Pernice, Elizabeth Pey-ton, Michelangelo Pistoletto, Paola Pivi, Florian Pumhösl, Ma Qingyun, Radek, Raqs Media Collective, Tobias Reh-berger, Pedro Reyes, David Robbins, François Roche, Pia Rö-nicke, LCM/Fernando Romero, ROR, Martha Rosler, Ed Ruscha, Natascha Sadr Haghighian, Anri Sala y Edi Rama, Tomas Saraceno, Markus Schinwald, Christoph Schlin-gensief, Carolee Schneemann, Tino Sehgal, Allan Sekula, Thasnai Sethaseree, Shimabuku, Andreas Slominski, Pat-ti Smith, Sean Snyder, Nancy Spero, Luc Steels, Nedko Solakov, Yutaka Sone y Henry Clancy, Eric Alaway y Da-mon McCarthy, Superflex, Supermoderno, Javier Téllez, Rirkrit Tiravanija e Immanuel Wallerstein, Lincoln Tobier y Simon Leung, Rosemarie Trockel, Thea Djordjadze y Bet-tina Pousttchi, Uglycute, Agnès Varda, Anton Vidokle, Jac-ques Villeglé, Luca Vitone, Lawrence Weiner, Wang Jian Wei, Eyal Weizman, Franz West, Pae White, Steven Willats, Cerith Wyn Evans, Carey Young, Zarynthia, Andrea Zittel.

Concebida a la vez como «estación de término» y como «estación de camino» donde se encuentran artistas y arquitectos, escritores y performers, los comisarios de *Utopia Station* Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija concibieron la exposición como un plan flexible móvil y sobre todo como una propuesta de arte colaborativo. Diseñada por los artistas Tiranavija y Gillick que concibieron una gran plataforma de madera, parte suelo de baile, parte escenario, parte muelle con plataformas y puertas abiertas que albergaba instalaciones, proyecciones y también obras de pequeña escala, la exposición presentaba una estructura irregular y polivalente que a su vez funcionaba como espacio de performances, conciertos, fiestas, eventos, coloquios y reuniones. Esta estación se llenó de objetos, fragmentos de objetos, pinturas, imágenes, pantallas. Y alrededor, mesas, sillas: la estación como un lugar donde pa-rarse y contemplar, oír y ver, descansar y refres-carse, hablar e intercambiar. De ahí que *Utopia Station* no requería arquitectura para su existen-

cia: sólo encuentros, performances, conciertos, conferencias, programas fílmicos, partys, accio-nes, seminarios, todo entendido como «maneras de trabajar»: «Para que existan las estaciones utó-picas –al decir de los comisarios– no se necesita una arquitectura; basta un encuentro, una reunión. Hemos ya montado muchas en París, Venecia, Frankfurt, Poughkeepsie y Berlín. Las estaciones pueden ser grandes y pequeñas. No hay ninguna jerarquía entre los encuentros, los seminarios, las muestras y los libros; cada uno de ellos represen-ta un modo igualmente válido de operar».

¿Qué produce una estación? ¿Qué puede pro-ducir una estación en tiempo real?, se preguntan los comisarios de la muestra para responder: es este «producir» el que comporta una actividad bastante más completa que una pura exposición; es este «producir» que contiene muchos ciclos de uso. Y en estos ciclos lo verdaderamente impor-tante es cómo circulan las ideas sobre utopía. Debe haber utopía, sostienen los comisarios. Usamos la utopía como una catálisis, un concepto más útil que el fuel. Y ello implica una forma de activismo. El propósito es construir unidades descentraliza-das, reunidas a través del mercado real (no el que está controlado por el sistema actual). La reivin-dicación de la utopía nos lleva a reflexionar sobre proyectos no concluidos por los artistas, proyec-tos implicados con el tipo de trabajo del artista pero que, por una u otra razón, no se han llega-do a materializar. Y de la misma manera que en arquitectura hay una gran cantidad de proyectos no construidos, también en el contexto del arte hay proyectos «no consumados» que en la mayoría de los casos se ven como un «fracaso».

Todo en último término como una no ocul-ta forma de activismo, en sintonía con pensado-res como Jacques Rancière, Étienne Balibar, Edouard Glissant e Immanuel Wallerstein, del que se incluye una entrevista en el catálogo de la muestra. Tras reflexionar en la «estación» como lugar de paso, Wallerstein busca interesantes pun-tos de conexión con las «migraciones», en con-creto de dos tipos de migraciones: la migración de masas relacionada con la economía que afecta a

aquellas personas que no pueden vivir en su tierra teniendo que desplazarse para sobrevivir, y la migración intelectual.

De la misma manera que Wallerstein se vale de su texto *Utopistics* como un «manual de instrucciones» o «caja de herramientas» para aquellos que piensan en una sociedad más perfecta y en un mundo mejor ante una situación de crisis, también los organizadores de *Utopia Station* se sirven de la exposición como un «lugar» desde donde reunir a mucha gente con la determinación suficiente para realizar algún gesto que pudiese cambiar la «suerte de la humanidad». El arte, como entendieron los curadores de *Utopia Station*, no se puede separar del resto de las relaciones sociales. De ahí la buscada «interacción social» entre artistas, obras y visitantes. La comunicación es vital, lo cual explica la inclusión en el diseño del montaje de espacios de reposo para facilitar las conversaciones y compartir conocimientos.

Common Wealth

Tate Modern, Londres
22 octubre 2002–28 diciembre 2003

Organización: Jessica Morgan
Artistas: Gabriel Orozco, Thomas Hirschhorn, Carsten Holler, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

En la exposición *Common Wealth* la comisaria Jessica Morgan invitó a los artistas Gabriel Orozco, Thomas Hirschhorn, Carsten Holler, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla a elaborar colectivamente a través de sus prácticas objetuales y escultóricas, una reflexión sobre qué estrategias de intercambio se pueden crear más allá del valor de la obra de arte como bien material o como mercancía: qué dinámicas se crean, por ejemplo, entre el artista, la obra y el observador o entre el artista, el observador y la institución, entre los cinco artistas presentes en la exposición con sus obras, o entre los espectadores que interactúan con las obras de arte. Se trata de una reflexión sobre

posibles intercambios en el interior de un más amplio sistema de relaciones en la esfera de la vida cotidiana que van de la esfera de lo social a lo material y a lo económico.

Distanciándose de la teoría de la estética relacional de Bourriaud, cuestionada por la dimensión utópica del intercambio social en el interior del espacio expositivo que alude al sistema económico capitalista, Jessica Morgan se propone tratar el tema de las posibilidades del intercambio repensando el museo como espacio público abierto a una experiencia colectiva. Aun reconociendo el significado de la obra de arte como regalo, como don a partir de la referencia a Marcel Mauss, la exposición no se reduce, no obstante, a un puro tema de intercambio en el arte, lo cual limitaría la discusión al objeto en sí mismo más allá del proceso y de la colaboración.

En la muestra y en el catálogo se examina, a partir de la contribución de Jean Luc Nancy, el tema de la comunidad, las estructuras de intercambio social y cómo han sido condicionadas por la economía contemporánea, buscando otras formas de reciprocidad. Los artistas que participan en la exposición se preguntan qué puede ser un bien común, de qué manera se puede, a través de la práctica artística, influir en la esfera pública, cómo el bien, la riqueza, se manifiestan más allá del simple hecho del arte como *commodity*, qué tipo de intercambio debe tener lugar para que otra circulación y otro intercambio puedan suceder.



391. Philippe Parreno, *Snow dancing*, 1995 (detalle).

All Hawaii Entrees/Lunar Reggae

IMMA Irish Museum of Modern Art, Dublín, Irlanda
30 noviembre 2006 – 18 febrero 2007

Organización: Rachael Thomas, Philippe Parreno

Artistas: Doug Aiken, Carles Congost, Keren Cytter, Thomas Demand, Peter Fischli/David Weiss, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Jim Lambie, Sarah Lucas, Sarah Morris, Grant Morrison, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Paola Pivi, Eva Rothschild, Anri Sala, Rirkrit Tiravanija, Cerith Wyn Evans, Bas Jan Ader.

Philippe Parreno, artista que ha desarrollado prácticas artísticas de colaboración y que a partir de los años noventa ha trabajado muy de cerca con artistas como Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster y Rirkrit Tiravanija creando proyectos como *No Ghost Just a Shell* (1999-2000) y exposiciones como *Moral Maze* (Le Consortium, Dijon, 1995), comisarió, en colaboración con la curadora jefe del IMMA, Rachael Thomas, una exposición cuyo título es un juego entrecruzado entre The New Gallerie y Na Gallaraithe Nua, nombres en inglés e irlandés de los espacios expositivos en los cuales se desarrolla la muestra. Ideada como un escenario en el que se pueden insertar y desarrollar muchas y diferentes narrativas, la exposición invita, tal como se puede leer en uno de los textos del catálogo, a la presentación de obras procesuales caracterizadas por un uso flexible y orgánico de las reglas de los espacios expositivos (R. Thomas, 'Adjust your focus (accordingly....)', *All Hawaii Entrees / Lunar Reggae*, cat. exp.).

Los artistas invitados, con obras que van del video a la instalación y de la pintura a la escultura, trabajaron sobre temas sugeridos por el trabajo del comisario como la relación entre realidad y ficción, historia y memoria, la noción de tiempo, la mezcla y la confusión entre pasado, presente y futuro. Dando por supuesto que el mundo es como una exposición viviente, un flujo vital temporalmente capturado en el interior del espacio expositivo.

La exposición sugiere un nuevo modelo de sociabilidad en línea con el pensamiento filosófico de Félix Guattari que ve en la obra de arte un proceso de devenir con una función de disensión respecto a las formas y a los significados que circulan en el ámbito social (F. Guattari, *Chaosmose*, 1992). De ahí la voluntad de Parreno de reescribir las convenciones del concepto expositivo tradicional, trasformando el cubo blanco en un espacio discursivo, un espacio de negociación más allá de las nociones fijas temporales y de la tradicional función del museo. En su apuesta por las prácticas colaborativas, la exposición se convirtió en un «network» en el que confluían intervenciones de *cultural producers* procedentes de diversas disciplinas (artistas, pensadores y escritores), entre los que destacaron John Bowe y Grant Morrison, tanto con contribuciones en el catálogo como con ciclos de conferencias en el Museo, como el que se organizó el 26 de noviembre de 2006 para discutir las prácticas de colaboración y futuros sistemas del copyright (*The Event is Permanent*).

Parreno abandona la visión tradicional del museo como espacio pedagógico y la sustituye por la idea de muestra como espacio abierto de negociación, con trabajos expuestos de manera ambigua, que crean en el espectador incertidumbre, dudas e imprecisión. Otro de los conceptos claves en la exposición es el concepto de percepción. A partir de la sentencia «*There is no better, there is no more open door by which you can enter into the study of natural philosophy than (by) considering the physical phenomena of a candle*» del libro de David Deutsch *The Fabric of Reality; Towards a Theory of Everything* (1997), Philippe Parreno introduce el concepto de 'óptica' como leitmotiv de la exposición: la luz de una vela se entiende como una entidad que altera lo que se ve y disfraza lo que no se ve, creando el efecto visual de las sombras. Parreno rechaza también la idea del objeto clásicamente expuesto: la obra no puede ser algo terminado, sino más bien se extiende en espacios mentales, con o sin la presencia del objeto. Ilustrativa al respecto es la obra de Jorge Pardo que

inventa y crea nuevos ámbitos para el espacio expositivo, con una intervención a medio camino entre la arquitectura y la escultura, creando puertas imaginarias de destino incierto. Y también la de Carsten Holler con un proyecto, *7.8HZ*, 2006, donde se sirve del sistema de iluminación del edificio para que las luces tiemblan en intervalos de tiempos y provoquen un cambio en la percepción de la totalidad del espacio del museo.



392. Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, 2006.

393. Maurizio Cattelan, *Strategy* y 1994, 1994.

Il tempo del postino

Manchester Opera House, Manchester.

12 julio – 14 julio 2007

Organización: Hans Ulrich Obrist y Philippe Parreno

Artistas: Doug Aiken, Matthew Barney y Jonathan Bepler, Tacita Dean, Trisha Donnelly, Olafur Eliasson, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Pierre Huygue, Koo Jeong, Anri Sala, Tino Sehgal, Rirkrit Tiravanija

¿Qué ocurre si el tema de una exposición no es ocupar un espacio sino más bien un tiempo? ¿Puede el arte contemporáneo ser interpretado estando fuera del espacio tradicional de una galería? En esta mezcla entre espectáculo teatral, performance y exposición, los comisarios Hans Ulrich Obrist y Philippe Parreno manifiestan la voluntad de redefinir la idea de exposición como experimento en términos de tiempo, sustituyendo el espacio expositivo tradicional de la galería por un escenario teatral en el que cada artista dispone de 15 minutos para crear y poner en escena su trabajo, utilizando no videos o films, sino performance y música especialmente creada para este fin, con la presencia de músicos de la Royal Northern College of Music y de la RNCM Symphony Orchestra.

El título *Il tempo del postino* (El tiempo del cartero) en italiano por ser el idioma de la *ópera*, se refiere a la idea de Parreno de una exposición que es entregada al público, y no es el público el que camina a través de la exposición a su propio ritmo. Se trata de una obra basada en el tiempo, con la intención de experimentar el arte visivo a través de una concepción teatral transformada de esta manera en una extravagancia. Tino Sehgal se sirve de las cortinas del escenario que se mueven con el ritmo de la música, mientras que Olafur Eliasson substituye las cortinas con un espejo dirigido hacia la platea que refleja al público y cada sonido viene reproducido por la orquesta, creando un continuo intercambio de sensaciones y ruidos. Dominique Gonzalez-Foerster pide a la or-

questa que toque una sinfonía de Beethoven y durante la ejecución, de manera gradual, cada músico va dejando la escena, uno tras de otro y el sonido se va reduciendo hasta que el director se queda solo y abandona la escena, metáfora de lo que sucede en la vida cuando falta la cohesión y la ilusión en el futuro se desvanece poco a poco.

The World as a Stage

Tate Modern, Londres

24 octubre 2007 – 1 enero 2008

Organización: Jessica Morgan & Catherine Wood

Artistas: Pawel Althamer, Cezary Bodzianowski, Ulla von Brandenburg, Jeremy Deller, Trisha Donnelly, Geoffrey Farmer, Andrea Fraser, Dominique Gonzalez-Foerster, Jeppe Hein, Renata Lucas, Rita McBride, Roman Ondák, Markus Schinwald, Tino Sehgal, Catherine Sullivan, Mario Ybarro Jr.

La cercanía entre la Tate Modern y el Globe Theatre de una ciudad con tan amplia tradición teatral como Londres fueron, según palabras de la curadora de la exposición, Jessica Morgan, las fuentes de inspiración de una exposición ideada como una representación teatral en varios actos y en diferentes ubicaciones que buscaba explorar las fronteras y las relaciones entre la noción de teatralidad y las artes visuales y el debate en torno a ellas en las décadas recientes.

A través de la combinación, de la relación dialéctica y de la confrontación que se crea entre el mundo del teatro con su «modus operandi» compuesto por actores, artificios escénicos, escenario y el mundo de las artes visuales, del cubo blanco de la galería, de los artistas y de las exposiciones, en la exposición *The World as a Stage* (El mundo como escenario) se explora el límite, cada vez más fluido e inestable, entre el compacto diseño arquitectónico del «cubo blanco» y la más amplia esfera pública. Teniendo en cuenta que en el mundo contemporáneo existe una distinción

cada vez más porosa entre lo real y lo teatral gracias al crecimiento de una cultura pop que a través de la TV y de los programas de reality-tv ha contribuido a confundir lo cotidiano en una sociedad espectacularizada, la exposición se propone analizar la posición del individuo vivida como una inmensa performance, sin renunciar a una actitud autocrítica capaz de comprender la posición que cada individuo ocupa en el mundo.

En el texto introductorio de la exposición «Arts Meets Theatre: The Middle Zone», Catherine Wood subraya la voluntad de explorar, a través de las obras de los artistas, un espacio intermedio entre el cubo blanco y el espacio teatral, poniendo de manifiesto un renovado interés hacia el mundo del teatro que, según el rigor y la lógica analítica de la modernidad, ha sido considerado enemigo absoluto. Y es así como los dieciséis artistas invitados reflexionan, a través de sus prácticas artísticas individuales, sobre la relación entre realidad y su representación, la creación de otros mundos, la utilización del tiempo y del espacio, y la compleja relación entre quien observa y quien es observado. Por ejemplo, en la instalación propuesta por Dominique Gonzalez-Foerster, *Seance of Shadow II* (1998) el espectador, al caminar en una habitación llena de una envolvente luz azul, con la presencia de una sombra, la suya, que proyecta la imagen del cuerpo en las paredes, registra su propia presencia, transformando la obra en una experiencia subjetiva en la cual las sensaciones físicas y las emociones se traducen en una forma visiva en la cual el espectador se convierte en actor de una performance en tiempo real. Por su parte, la intervención de Tino Sehgal se concretó en el momento en que se producía un intercambio entre el espectador y un asistente del museo que entregaba un impreso a cada espectador y, en voz alta, pronunciaba el título de una noticia del día: si el espectador contesta, el guardia la repite y añade: *This is new*», Tino Sehgal, 2003 («Esto es nuevo, Tino Sehgal, 2003») creando un contexto en el que se generan encuentros y situaciones inesperadas.

En definitiva, la voluntad de esta muestra consiste en alejarse no sólo de la posición analítica de la modernidad ligada a la especificidad del medio y a la división de las disciplinas que consideran el teatro un enemigo, sino también de un tipo de participación vinculada a la estética relacional que impone la presencia del espectador como parte de la obra en la tentativa de crear una dimensión performativa más allá de los límites de la teatralidad.



394. Jes Brinch, *Give the kid a Break*, 1993.

Cronología

1995: *Moral Maze*, Le Consortium, Dijon, 22 junio-12 agosto (Philippe Parreno y Liam Gillick); **1996:** *Traffic*, CAPC, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Burdeos, 26 enero-24 marzo (Nicolas Bourriaud); **1997:** *Moment Ginza*, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, 6 abril-7 septiembre y Fargfabriken, Estocolmo, 18 octubre-7 diciembre (Dominique Gonzalez-Foerster); **1997:** *Cities on the Move*, Secession, Viena, 26 noviembre-18 enero 1998 (Hans Ulrich Obrist y Hou Hanru); **2000:** *What if. Art on the verge of architecture and design*, Moderna Museet, Estocolmo, 6 mayo-3 septiembre (Maria Lind y Liam Gillick); **2003:** *Utopia Station, Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, 50 Biennale di Venezia, Venecia 15 junio-2 noviembre (Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija); **Common Wealth**, Tate Modern, Londres, 22 octubre-28 diciembre (Jessica Morgan); **2006:** *All Hawaii Entrees / Lunar Reggae*, Irish Museum of Modern Art, Dublín, 30 noviembre-18 febrero 2007 (Rachael Tho-

mas y Philippe Parreno); **2007:** *Il tempo del postino*, Manchester Opera House, Manchester, 12 julio-14 julio (Hans Ulrich-Obrist y Philippe Parreno); *The World as a Stage*, Tate Modern, Londres, 24 octubre-1 enero 2008 (Jessica Morgan y Catherine Wood); **2008:** *Double Agent*, Institute of Contemporary Art, The Mall, Londres, 16 febrero- 6 abril (Claire Bishop y Mark Salden); *Theanyspacewhatever*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 24 octubre-7 enero 2009 (Nancy Spector).

Bibliografía

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, París Gallimard, 1969.
BANG LARSEN, Lars, «Traffic», *Flash Art*, verano 1996, nº 189, pp. 126-127.
BOURRIAUD, Nicolas, *Esthetique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
OBRIST, Hans Ulrich y VANDERLINEN, Barbara, *Laboratorium*, Amberes, DuMont, 1999.
OBRIST, Hans Ulrich, «Kraftwerk, Time storage, Laboratory», en WADE, Ga-

vin (ed), *Curating in the 21st Century*, Walsall, The New Art Gallery, 2000, pp. 45-56.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

PARRENO, Philippe, *Speech Bubbles*, Dijon, Les presses du réel, 2001.

KUONI, Carin (ed), *Words of Wisdom. Independent Curators International. A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art* Nueva York, Independent Curators International (ICI), 2002.

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2003 (*Postproducción. La cultura como escenario: modos en el que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004).

BOUTOUX, Thomas (ed.), *Hans Ulrich Obrist. Interviews*, Milán, Charta, 2003.

REHBERG, Vivian, «Hans-Ulrich Obrist», *Journal of Visual Culture*, agosto 2003, vol.2, nº 2, p. 152.

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique*, París, Flammarion, 2004.

- BISHOP, Claire, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, otoño 2004, n° 110, pp. 51-79.
- AA. VV., «Art and Collaboration», *Third Text*, noviembre 2004, vol. 18, n° 6.
- KESTER, Grant H., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2004.
- FOSTER, Hal, «Arty Party» («Chat Rooms»), *London Review of Books*, 4 diciembre 2004, pp. 21-22.
- DOHERTY, Claire (ed.), *Contemporary Art. From Studio to Situation*, Londres, Black Dog Publishing, 2004.
- BISHOP, Claire, *Installation Art: A Critical History*, Londres, Tate Publishing, 2005.
- OBRIST, Hans Ulrich (ed), *Do It*, Frankfurt, Revolver and E-Flux, 2005.
- GILLICK, Liam, «Contingent Factors: A response to Claire Bishop's «Antagonism and Relational Aesthetics »», *October*, invierno 2005, n° 115, pp. 95-107.
- BISHOP, Claire, «The Social Turn: Collaboration and its Discontents», *Artforum*, febrero 2006, pp. 178-183.
- BISHOP, Claire (ed), *Participation. Documents on Contemporary Art*, Londres y Massachussets, Whitechapel y The MIT Press, 2006.
- NICOLIN, Paola, *Palais de Tokio, Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Books, 2006.
- DEL DRAGO, Elena, *Le Consortium. Mediación, producción, economía per l'arte contemporanea in una conversazione con Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy*, Ed. Luca Sassella, 2006.
- MARTIN, Stewart, «Critique of Relational Aesthetics», *Third Text*, 2007, vol. 21, n° 4, pp. 369-386.
- DOWNEY, Anthony, «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics», *Third Text*, 2007, vol. 21, n° 3, pp. 267-275.
- BILLING, Johanna, LIND, Maria y NILSSON, Lars (eds), *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Londres, Black Dog Publishing, 2007.
- JOHNSTONE, Stephen, *The Everyday*, Londres y Massachussets, Whitechapel y The MIT Press, 2008.

45 El momento archival (Los modos del archivo)

A partir de finales de los años noventa se puede detectar un giro entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones hacia la consideración de la obra de arte «en tanto que archivo» o «como archivo» que convive con otras tendencias o giros que centran su atención en lo etnográfico y lo micropolítico. Esta voluntad de liberar al archivo de su visión estandarizada que evoca un inerte repositorio de artefactos históricos y de convertirlo en un sistema activo y discursivo se expresa en la voluntad de transformar el material histó-

rico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial caracterizado por su interactividad: «Los artistas del archivo convierten en físicamente presente una información histórica en ocasiones perdida, otras desplazada» sostiene Hal Foster («An Archival Impulse», *October*, otoño 2004, p. 3). Tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo o complejo físico de información como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte «en tanto que archivo» pueden ser encontrados (imágenes, objetos y textos) o contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales.

En este último caso, el medio propio del arte del archivo sería la cultura digital o la red de Internet que confunde y replantea los límites entre lo privado y lo público y que obliga a un desplazamiento del «espacio archivo» unido a la arquitectura, al «tiempo archivo», vinculado a la virtualidad de la red. Es entonces cuando los datos del archivo pierden su inmovilidad espacial en aras de adoptar una operatividad dinámica y convertirse en un índice temporal (Wolfgang Ernst, «The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time», en *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, 2004, pp. 46-53). Más allá del archivo en su antigua cualidad «arcóntica», la cultura digital genera pues una nueva «cultura de la memoria». La digitalización de los materiales almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede su terreno a los estadios de circulación, más constructivos que reconstructivos.

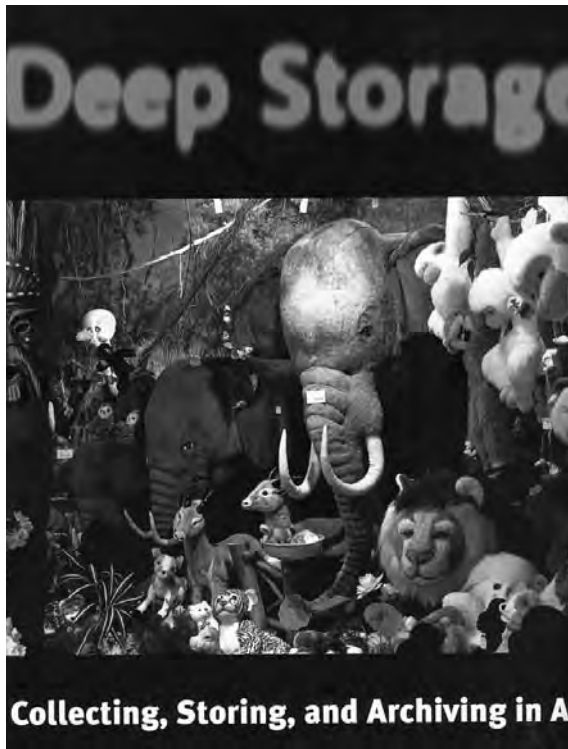
La constante del archivo corre también pareja al debate actual sobre la memoria como una manera no sólo de cuestionar nuestras nociones de pasado sino, tal como señala Andreas Huyssen



395. Marcel Broodthaers, *Plaque Ensemble*, 1968-1972.



396. Joseph Beuys, *Scene from the Stag Hunt* 1961.



397. Portada Exposición *Deep Storage*, 1998-1999.

(*Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, 2003, p. 2), de constatar una crisis fundamental en nuestra manera de imaginar futuros alternativos. Según Huyssen, el precio pagado por uno de los impulsos más activos de la modernidad, el del progreso, fue la destrucción de los modos de vida del pasado (no había liberación sin una auténtica destrucción) y la destrucción del pasado llevó al olvido. Es ante esta «hipertrofia de la memoria» heredada de la modernidad que Huyssen reivindica la memoria en ningún caso como un acto melancólico sino como una manera de activar asuntos culturales, políticos y globales de una magnitud global. Después de todo, sostiene Huyssen, el acto de recordar es siempre un síntoma de nuestro presente cultural. Es en el contexto de esta batalla entre los «historiadores y los memorialistas», que a su vez

reproduce los debates académicos historia *versus* memoria, que habría que entender el «giro del archivo» y el deseo por las narrativas del pasado por parte de un buen número de artistas contemporáneos que no tienen interés en una forma canónica de hacer historia ni usar la historiografía como utensilio de dominación e ideología, sino en trabajar en los «discursos de la memoria» como esenciales para imaginar el futuro y contemplar la vida y la imaginación en la sociedad de consumo (A. Huyssen, *op. cit.* p.7.).

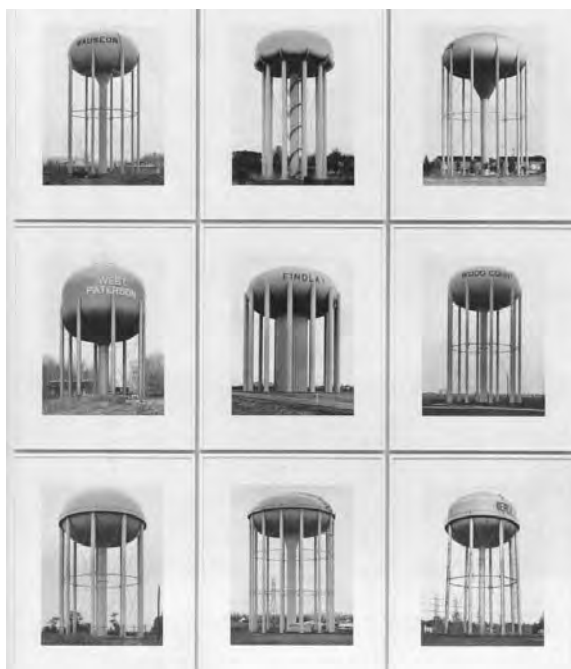
Lo cual explica que el archivo se ha convertido en una metáfora para todo tipo de memoria y de sistemas de «almacenamiento». Y explica también por qué cada vez un mayor número de artistas se apropian, reconfiguran, interpretan y cuestionan tanto las estructuras archivísticas (algunas más próximas a la indexación, otras a lo ta-

xonómico, a lo tipológico o a lo arqueológico) como los materiales de archivo estableciendo constantes relaciones entre archivo-memoria, archivo-documento, archivo-etnografía, archivo-identidad o archivo-tiempo.

Las referencias al pensamiento de Michel Foucault (*L'archéologie du savoir*, París, 1969) son esenciales para entender estos nuevos diálogos con el pasado o también el «escondido deseo de memorizar los monumentos del pasado, para primero transformarlos en documentos y dotar de voz a aquellas trazas que en sí mismas no son verbales. Y como, por otro lado, sostiene Jacques Derrida en *Mal d'archive. Une impresión freudienne* (París, 1995), lo importante en el archivo no es la acumulación de toda clase de objetos, souvenirs, documentos, fetiches o materiales de diversa procedencia, sino la «consignación», el principio que significa la reunión de documentos bajo un corpus coherente. La función interpretativa de los «arcontes» (aquí hablaríamos de un nuevo

paradigma del artista, el «artista como arconte») implica el hecho ineludible de formular elecciones; relacionar los documentos del archivo uno con otro, para en último término, crear un corpus articulado. Un «corpus singular» dentro de un sistema o una relación sincrónica en la cual todos los elementos se configuran dentro de la unidad de una configuración ideal. Y ello sin olvidar el carácter «prospectivo» que Derrida confiere al archivo. Más pues que replantear una nueva relación entre la temporalidad y la imagen o el objeto y su pasado, lo que cuenta es el futuro. El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto final.

Dentro del discurso del archivo, y aparte las aportaciones pioneras de Foucault y Derrida, existe una abundante literatura que lo consagra como una de las estrategias dominantes entre las prácticas artísticas de los años setenta hasta la actualidad. Esencial en el sentido de establecer una primera aproximación entre el arte contemporáneo y el «archivo como un sistema discursivo» es el texto de Allan Sekula, «The Body and the Archive» (*October*, invierno 1986, pp. 3-64) en el que partiendo de las tesis de Michel Foucault de *Vigilar y castigar* plantea las funciones honorífica (la vinculada al retrato burgués) y represiva (la fotografía policíaca) de la práctica retratística en el siglo XIX. Pero sin lugar a dudas será Benjamin Buchloh el que en el texto «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe» realizará la que puede considerarse primera y más comprensiva reflexión sobre la adopción de la estrategia del archivo entre un grupo de artistas europeos activos desde mediados de los años sesenta unidos por el recurso al medio fotográfico: Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers y Gerhard Richter (Benjamin Buchloh, «Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, cat. exp., pp. 50-59). Una nueva versión de este artículo se publicó en la revista *October* («Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive» Primavera 1999, pp. 117-145). En éste, Buchloh



398. Bernd & Hilla Becher, *Water Towers, USA*, 1974-1982.

se propuso examinar lo que él llamó «enigmática naturaleza» del trabajo de artistas europeos que desde los años sesenta habían «archivado» colecciones de fotografías que tanto se distinguían por su homogeneidad y continuidad (Becher) como por su heterogeneidad y discontinuidad (Richter). Y que en todos los casos creaban tipologías que no podían ser clasificadas ni según los conceptos vanguardistas de collage y de fotomontaje ni según los términos tradicionales de la historia de la fotografía. Por el contrario, las colecciones fotográficas de estos artistas, en su multiplicidad, su capacidad por la serialización y la acumulación archivística de sus materiales remitían a una nueva tipología más relacionada con la noción de «archivo». Una noción cercana a las ilustraciones técnicas y científicas de los libros de texto y los catálogos, así como a la organización archivística de materiales según principios de una todavía no identificada disciplina con pocos antecedentes en la historia de las primeras vanguardias.

Algunos de los artistas citados en el texto de Buchloh participaron en la que puede considerarse primera muestra monográfica dedicada a las relaciones archivo-arte contemporáneo. Nos referimos a *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (1998-1999) que, lejos de privilegiar una única noción de almacenamiento, podía leerse como un assemblage de objetos o cajas con los que se simulaban tres «lugares de almacenamiento»: el museo/depósito, el archivo/biblioteca y el estudio del artista. Y siempre con un único denominador: más allá del recuerdo o del olvido, lo que prevalece es la construcción de la historia por sí misma.

Un año después de dicha exposición Hans Ulrich Obrist y Hans Peter Feldmann concibieron un proyecto expositivo en la Kunstraum de la Universidad de Lüneburg, *Interarchive* (1999), que consistía en el transporte de más de mil cajas desde St. Gallen a Lüneburg con material artístico de los años noventa coleccionado por Obrist (libros, catálogos, correspondencia escrita a mano, notas de prensa, tarjetas de invitación) y cedido

a la instalación durante el tiempo de la exposición. Esta colección de material con la que Obrist quería plantear cuestiones como el uso, la disposición y la accesibilidad de los materiales de archivo se presentaba como un ejemplo de cómo examinar las funciones de los archivos y las relaciones de los documentos dentro de ellos llegando a la conclusión de que el archivo no era tanto una fuente de investigación, como un ejemplo de objeto de investigación («Preface», en *Interarchive, cat.exp.*, p. 417.).

Pero más que la exposición en sí misma, lo más interesante de este proyecto fue extender la exposición al formato libro. De ahí la publicación de *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (Colonia, 2002) que mostraba distintas formas de abordar las prácticas de



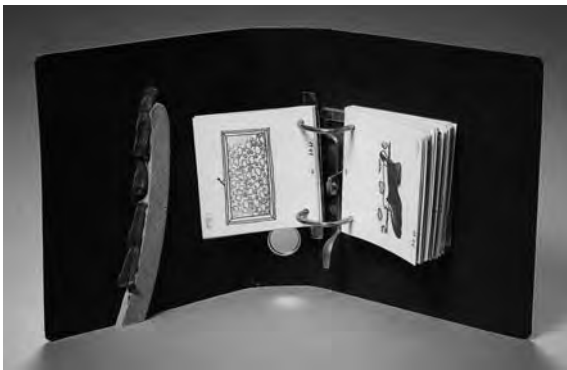
399. Christian Boltanski, *Passie/Passion*, 1996-197. Instalación en el De Pont Foundation for Contemporary Art. Tilburg.

archivo. Según se afirma en el prefacio, el propio título del proyecto *Interarchive* sugiere un espacio «entremedio» alrededor de su centro, bordeando al archivo y conectándolo con otros espacios. El espacio definido por aspectos locales y funcionales se concreta en el apartado «Aproximaciones»; el espacio dedicado a la información se encuentra en el apartado «Perspectivas»; y el espacio que media entre los distintos archivos y las prácticas de archivo genera un nuevo archivo en «Enlaces».

A destacar el apartado «Enlaces» con sesenta maneras distintas de abordar el archivo por parte de creadores contemporáneos. Partiendo del orden subjetivo en el que están dispuestos en el libro y de la serie de criterios apuntados en el texto, lo más importante es el entrecruzamiento

de referencias entre las prácticas individuales de artistas como Marysa Lewandowska, Neil Cummings, Franz Ackermann, Robert Fleck, Paul Willemsen, Peter Piller, Michael Diers, Sabine Dreher, Ulrike Kremer, Ken Lum, Chris Dercon, Olaf Nicolai y Paul Armand Gette, entre otros, de los que se enfatiza sus similitudes y diferencias dentro del sistema archivo.

Con posterioridad, Hal Foster en el artículo «An Archival Impulse» (art.cit, pp. 3-22) reafirma la presencia de este nuevo paradigma en el arte contemporáneo como «pulsión del archivo». Foster señala como bajo este impulso o pulsión no sólo cuenta la obra-archivo sino también la arquitectura-archivo (los kioscos de Hirschhorn o las plataformas de Gillick), aunque donde mejor encaja esta pulsión es en el contexto de la «información digital». De ahí la abrumadora presencia del mega-archivo de Internet y la red electrónica que evocan la retórica de la interactividad. No obstante, matiza Foster, las bases de datos aludidas no lo son en sentido estricto; son declaradamente materiales, más fragmentarias que fungibles y demandan más procesos de interpretación que procesadores mecánicos. Se podría hablar del «artista como archivista» y los ejemplos que Foster aporta son Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean y Stan Douglas que trabajan tanto dentro como fuera de la lógica del museo y del sistema institucional del arte: «Al respecto, sostiene Foster, la orientación del arte del archivo es a menudo más «institutiva» que «destruictiva», más «legislativa» que «transgresiva» (H. Foster, art.cit, p. 5). Y en todos los casos se podría explicar este impulso como el otro rostro de una ambición utópica y de un deseo de recobrar visiones fracasadas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana dentro de alternativas relaciones sociales. El impulso del archivo en su apuesta por «construir» más que «excavar» liberaría además al archivo de la cultura melancólica (lo contrario de lo que ocurriría con el impulso alegórico) que confunde lo histórico con lo traumático (H. Foster, art. cit., p. 22).



400. Dieter Roth, *Binder*, 1990.

401. On Kawara, *I Read*, 1966-1967.

Las exposiciones

Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art

1998-1999 (5 julio-30 agosto) (5 noviembre -31 enero 1999).

P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York; University of Washington Henry Art Gallery, Seattle.

Organización: Ingrid Schaffner y Matthias Winzen.

Artistas: Arman, Olaf Arndt/Rob Moonen, Richard Artschwager, Eugène Atget, Hannelore Baron, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Douglas Blau, Jennifer Bolande, Christian Boltanski, Karsten Bott, Marcel Broodthaers, David Bunn, Sophie Calle, Christo, Joseph Cornell, Meg Crans-ton, Hanne Darboven, David Deutsch, Marcel Duchamp, Hans Peter Feldmann, Fleischmann/Strauss, Fluxus Collective, Vera Frenkel, Jochen Gerz, Sabine GroB, Lynn Hershman, Stefan Hoderlein, On Kawara, Karen Kilim-nik, Peter Kogler, Louise Lawler, George Legrady, Piero Manzoni, Paul McCarthy, Annette Messenger, Reinhard Mucha, Wilhelm Mundt, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Jason Rhoades, Ed Ruscha, Joanne Silverthorne, SMS, Daniel Spoerri, Steinle/Rosefeldt, Thomas Virnich, Aby Warburg, Andy Warhol, Ute Weiss-Le-der, H.C. Westermann, Meter Wüthrich.

El diálogo entre artistas americanos y europeos del período comprendido desde los años sesenta hasta los noventa interesados por la cuestiones de la memoria, de la colección y del archivo fueron objeto de un proyecto curatorial titulado *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (1998-1999) que se presentó primero en Alemania (en Haus der Kunst de Munich, 1998) y con posterioridad en Estados Unidos, primero en Nueva York (P.S.1 Contemporary Art Center) y con posterioridad en Seattle (University of Washington, Henry Art Gallery).

Ingrid Schaffner, en uno de los textos del libro-catálogo (Ingrid Schaffner, «Digging back into

Deep Storage», en *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art, cat.exp.*, p. 10.) explica como la noción de almacenamiento tanto hace alusión a la memoria (cosas guardadas como recuerdos), como a la historia (cosas salvadas como información), sin olvidar lo virtual como una forma ideal de conservar y guardar esta misma cultura material. Y lejos de privilegiar una única noción de almacenamiento, la exposición puede leerse como un *assemblage* de objetos o cajas con los que se simulaban tres «lugares de almacenamiento»: el museo/depósito, el archivo/biblioteca y el estudio del artista.

Todo el mundo colecciona. Algo o nada. Una y otra vez. En ocasiones conscientemente y con una estrategia a largo término, otras sin premeditación. Pero ¿qué ocurre al objeto una vez es escogido, coleccionado, empaquetado, almacenado, depositado o indexicado? ¿Qué es lo más importante para el coleccionista, recordar, documentar el pasado o preservarlo para el futuro? ¿O se trata de ambas cosas a la vez? Y ¿cuál es la conexión entre la colección y el arte? ¿Cuál es la diferencia entre coleccionar arte o hacerlo con elementos científicos o cosas del mundo cotidiano? De ahí la naturaleza paradójica de coleccionar, naturaleza puesta de manifiesto en la muestra *Deep Storage*, un proyecto con cuarenta artistas, en su mayoría alemanes y norteamericanos que tenían en común, en palabras de Matthias Winzen («Collecting- so normal, so paradoxical», en *Deep Storage...*, *cat. exp.*, p. 22), el hecho de recuperar lo absurdo y olvidado en las acciones de coleccionar, salvar y archivar. Y tal como se podía ver en las obras de artistas como Arman, Richard Artschwager, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, David Bunn, Sophie Calle, Christo, Joseph Cornell, Hanne Darboven, Marcel Duchamp, Hans-Peter Feldmann, Vera Frenkel, Jochen Gerz, On Kawara, Louise Lawler, Paul McCarthy, Annette Messenger, Reinhard Mucha, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Jason Rhoades, Edward Ruscha, Daniel Spoerri o Andy Warhol, entre otros, el acto de coleccionar tanto podía ser visto como un in-



402. On Kawara, El estudio del artista y las *Date Paintings*, 1979.

tento de detener el vertiginoso paso del tiempo, como un acto defensivo para reducir el miedo al futuro o como una manera de enfrentarse a lo no predecible.

Entre las paradojas del coleccionar se podían distinguir una variedad de estrategias artísticas que en el discurso museográfico de la exposición se resumieron en cuatro metáforas espaciales: el archivo-colección, el estudio, la caja y el espacio virtual (*data space*). En el primer caso, las referencias temáticas a la memoria, a la historia y a la recolección personal se podían encontrar en obras e instalaciones cuyos materiales conformaban una colección o cuya estructura era similar a la del archivo (Claes Oldenburg sería el ejemplo más paradigmático). En el segundo caso, tal como quedaba reflejado en la instalación de Richard Artschwager, se buscaron analogías en-

tre el impulso artístico a coleccionar objetos dentro del archivo y las actividades que tienen su lugar metafórico en el estudio, un espacio de trabajo y de transformación que asumiría su condición de espacio-almacenamiento en dos sentidos: como habitación donde se almacenan ideas y materiales y, al mismo tiempo, como lugar con montones de bosquejos y objetos en espera de convertirse en obras de arte. El espacio semántico de la caja supondría una aproximación más escultural al hecho de archivar (los casos de Joseph Beuys, Piero Manzoni, Andy Warhol, Christo o Christian Boltanski serían ejemplares al respecto) y aludiría a una nueva relación con el tiempo, algo intangible y que sólo podemos imaginar. Otro de los ámbitos «metafóricos» de la exposición hacía referencia al almacenamiento electromagnético y digital y explicaba cómo las obras de Nam June Paik, George Legrady, Lynn Hershman y, en especial, Vera Frenkel aludían a temas como el lugar y el cuerpo, el rastro y el documento así como la falta de fiabilidad de la memoria. Y en todos los casos, el archivo se entendía como un continuo flujo de datos, sin geografía ni continente, sin restricciones temporales, siempre disponible aquí y ahora. La función de «intercambio» habría suplantado la de «almacenamiento», un cambio en la orientación que se concreta en la progresiva proliferación de proyectos en la red.

La exposición fue objeto de una amplia recepción crítica. Para Nicky Coutts, tanto la exposición como el catálogo que la acompañaba se planteaba las implicaciones de lo que podía significar el acto de «almacenar» (y paralelamente, el de archivar, coleccionar y acumular imágenes u objetos) como sedimento en la construcción de la historia con la paradoja que ello podía comportar, dado el carácter ahistórico de la acción de almacenar, funcionando como una historia todavía por contar, un hábito subconsciente o un capricho (N. Coutts, *Make, the magazine of women's art*, diciembre 1998-enero 1999, p. 31).

Voilà: Le Monde dans la tête

2000 (15 de junio - 29 de octubre)
Musée d'Art moderne de la Ville de París.

Organización: Suzanne Pagé, Béatrice Parent, Christian Boltanski y Bertrand Lavier.

Artistas: Georges Adéagbo, Chantal Akerman, Aquarium. Archives - C.D. Rom, Internet, Renée Green, Marysa Lewandowska & Neil Cummings, Armin Linke, Chris Marker, Bruce Mau, Jean-Michel Othoniel, Oladélé Ajiboyé Bamboyé, Matthew Barney, Bernd & Hilla Becher, Samuel Beckett/Marin Karmita, Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Claude Closky, Gérard Collin-Thiébaut, Hanne Darboven, Maria Eichhorn, Hans-Peter Feldmann, Robert Filliou, Peter Fischli & David Weiss, Gloria Friedmann, Paul-Armand Gette, Gilbert and George, Dominique Gonzalez-Foerster, Félix González-Torres, Douglas Gordon, Joseph Grigely, Johan Gimónprez, Raymond Hains, Huang Yong Ping, Douglas Huebler, H/U/M/B/O/T, Fabrice Hybert, Pierre Joseph, On Kawara, Seydou Keita, Matthieu Laurette, Bertrand Lavier, Jac Leirner, Zoe Leonard, Claude Lévêque, Gilles Mahe, Jonas Mekas, Annette Messager, Jean-Luc Moulène, Marko Peljhan, Dan Perjovschi, Jeff Preiss, Les Ready Made appartiennent a tout le monde, Gerhard Richter, Liisa Roberts, Dieter Roth, Jacques Robaud, Anri Sala, August Sander, Sarkis, Nebojsa Seric Soba, Tatiana Trouvé, Andy Warhol.

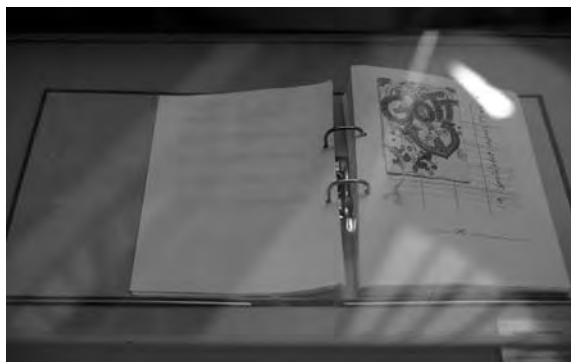
Coincidiendo con los actos conmemorativos de fin del siglo XX, Suzanne Pagé y Béatrice Parent, conservadoras del Musée National de la Ville de París concibieron, con la colaboración de los artistas Christian Boltanski y Bertrand Lavier, una exposición titulada *Voilà: Le Monde dans la tête* que examinaba el tema del archivo en el arte contemporáneo a través de obras y artistas que privilegiaban cuestiones como la memoria y el registro del tiempo y que en relación al contexto del museo se planteaban cuestiones como ¿qué guardar?

En el dominio del arte, según Suzanne Pagé, muchos pensaban que tras el entusiasmo de la modernidad, un gran número de manifestaciones artísticas contemporáneas pecaban de «nulas» o simplemente «divertidas». Las sociedades contemporáneas todavía podían desarrollar una especie de «culto de la memoria» que podría resu-

mirse en el célebre lema que promulgó el novelista francés Georges Pérec que expresó su concepción de la literatura como un acto de memoria y un modo de dar sentido a los recuerdos del autor. Lo cual explicaría el subtítulo de la muestra, «Le monde dans la tête», en alusión a Robert Filliou y su lema de inventariar el mundo a partir de «uno» para todo y para todos. Porque lo importante no era la información en sí misma, sino cómo ésta podía ser ordenada, almacenada y transformada. El archivo que aquí se presenta es pues el que desplaza lo personal con el fin de crear una imagen del mundo definida como extensa e inmanejable (A. Wilson, «Order versus Chaos», *Art Monthly*, 2000, pp. 1-5).

De ahí que los trabajos artísticos de una sesentena de artistas se interesaran tanto en los procesos mentales de memorización como en los procesos de organización y de archivo (ficheros, listas, inventarios, C-D Rom). Una memoria viva, desde una situación de presente, sin falsa nostalgia, pero tampoco sin tecno-futurismo naif, más bien como un fragmento de humanidad: «Compulsiones enciclopédicas, frágiles trazos biográficos, sabios sistemas de recogida, desordenados o metódicos: se trata de designar, nombrar, consignar, listar, clasificar, perseverar, dar acceso a la vida. (S. Pagé, «Voilà», en *Voilà. Le monde dans la tête*, cat.exp., 2000, p. 3).

En la exposición se podían ver obras como las 108 fotografías de *Les hommes du XXe siècle* (1910-1949) de August Sander, *La Variable Piece* nº 70 (1971) de Douglas Huebler (otra tentativa utópica de registrar la humanidad), las 101 fotografías de la obra *100 years* (2000), de Hans Peter Feldmann, fotografías de un siglo a través de actores familiares que le aportan un rostro íntimo, *Les abonnés du téléphone* (2000) de Christian Boltanski, la proposición de On Kawara, *On Million Years-past*, y *One milion de years-future* (2000), las *Reykjavick Slides* (1973-1975 y 1990-1993) de Dieter Roth, las series de diapositivas *Visible World* (*Sichtbare Welt*, 1986-2000), una colección de 2800 diapositivas de imágenes de paisajes de todas partes del mundo de los suizos Fischli & Weiss (*Sichtbare Welt*, 1986-2000) y los apilamientos de car-



403. Hanne Darboven, *Life, Living*, 1997-98.



404. Gerhard Richter, *Atlas 36*.



405. Hans-Peter Feldmann, *Porträt*, 1994.

teles de Félix González-Torres, *Untitled Detach by gun* de 1990, obras que aluden a un museo como un espacio de intercambios donde un conjunto de compulsiones enciclopédicas, trazos biográficos, archivos e inventarios metódicos u obsesionales se presentan sin ningún tipo de jerarquía ni dogmatismo. No estamos lejos de Georges Pérec y de su lema: «Je me souviens» y de ahí el claro sesgo enciclopédico de la exposición y la elección de unos trabajos que destacan por sus procesos de clasificación llevados hasta el último término de sus posibilidades, en ocasiones incluso hasta el punto del absurdo. Lo cual explicaría también la inclusión de las *Time Capsule n° 214* de 1974, un ejemplo de la sistemática pasión por guardar y archivar lo banal y cotidiano por parte de Andy Warhol que nunca se habían catalogado en vida del artista y cuya existencia sólo dependía de la manía y compulsión adquisitiva de coleccionar cosas según el criterio de cantidad (de hecho entre 1974 y 1987 Warhol llenó 610 cajas cerradas y selladas y datadas, es decir, alrededor de cuarenta al año que nunca llegó a abrir en vida). Como sostiene Andrew Wilson, las *Time Capsules* entendidas a modo de autorretrato alternativo comportan elementos mucho más definitorios del trabajo de Warhol que sus pinturas: narrativas de impersonalidad, distancia, plenitud y vacío, repetición, obsesión, glamour, cotidianidad y muerte (A. Wilson, *art.cit.*, p. 1.)

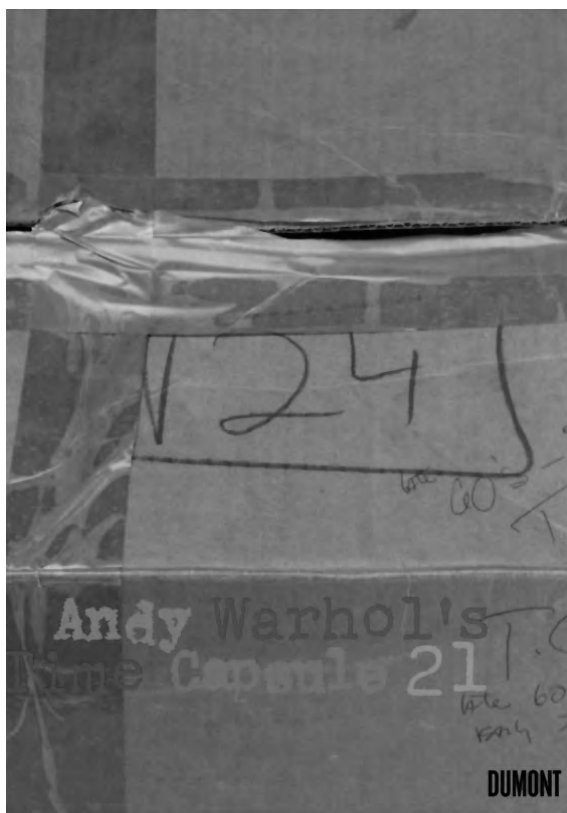
Quizás en este sentido, una de las obras más reveladoras de la exposición fue la de Bertrand Lavier titulada *Bertrand Lavier présente la peinture des Martins 1900-2000* (1984-2000) en la que el artista llenó por completo una de las salas expositivas del Musée d'Art moderne de la Ville de París con trabajos de cincuenta y seis artistas que compartían uno de los apellidos más usuales en Francia, Martin, desde Agnes Martin, Etienne Martin, Michael Graig-Martin hasta un buen número de desconocidos Martins. El artista habría trabajado a la manera de un DJ, moviéndose a gusto en técnicas como el reciclaje, el collage y una gran diversidad de soportes que en su heterogeneidad iban de lo más perenne a materiales nobles como el bronce, la pintura al óleo, las instalaciones, los videos o los CD Rom.

El archivo, la compilación, la colección, la clasificación, la enumeración, el registro, la acumulación se presentaron como los distintos métodos con los que los artistas presentes en *Voilà* buscaban preservar la realidad, pero tal como parecía deducirse de la intención de los organizadores, el fin último no era tanto anclarla en el presente como, a partir de una dimensión derridiana del archivo, proyectarla en un futuro incierto.

Yann Toma en la revista *Cimaise* («De l'aspirine pour mieux tenir le coup: Sur l'exposition «Voilà», le monde dans la tête», septembre-octubre 2000, pp. 89-94) vio la exposición, en su replanteamiento de la memoria, como un claro síntoma de su tiempo. De ahí el objetivo de los comisarios, los artistas Christian Boltanski y Ber-



406. Hans-Peter Feldmann, *Voyeur 2*, 1997.



407. Andy Warhol, *Time capsules*, 1974-1987.

trand Lavier que, conscientes de la necesidad de recuperar la memoria como un hecho cultural y como necesidad de vencer al olvido, seleccionaron a unos determinados artistas (desde la obra *One million years (past and future)* de On Kawara a las *Time Capsules* de Andy Warhol pasando por las *Reykjavik Slides* de Dieter Roth) para constatar las diferentes vías por las que la memoria actúa en nuestra sociedad. Según Y. Toma, sería en la repetición singular en donde aparecería la alteralidad: «El otro está implicado en la exposición. No puede ser de otro modo». Y concluye: «Lejos de ser una conmemoración nostálgica, esta exposición es un flujo de cuestionamientos sobre el mundo y sobre lo que lo habita y una demostración por la que el artista puede ser «actor» de la sociedad al tiempo que puede contribuir a transformarla».

Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists

2005 (15 octubre -2 enero 2006).

Vancouver Art Gallery, Vancouver (Canadá).

Organización: Grant Arnold, Daina Augaitis, Bruce Grenville, Monika Szewczyk,

Artistas: Roy Arden, Kim Kennedy Austin, Bernd & Hilla Becher, Hai Bo, Christian Boltanski, Eric Cameron, Sarah Charlesworth, Kate Craig, Paul de Guzmán, Eugenio Dittborn, Geoffrey Farmer, Hans-Peter Feldmann, Gerald Ferguson, Ellen Gallagher, Hardley Maxwell, Douglas Huebler, Carole Itter, Emily Jacir, Garry Nelly Kennedy, Roy Kiyooka, Robyn Laba, Micah Lexier, The Long March Project, Kyla Mallett, Eric Metcalfe, Morris/Trasov Archive (Michael Morris and Vincent Trasov), Muntadas, Al Neil, N.E. Thing Co., Michael Euyung Oh, Denise Oleksijczuk, Heather Passmore, Ed Ruscha, Jayce Salloum, Mary Scout, Steven Shearer, Jeffrey Spalding, Irene Whittome, Nelly Word y Jin-me Yoon.

En un mundo de sobredosis de información, se plantearon los responsables de la muestra *Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists*, que el

proceso de organizar, ensamblar y ordenar materiales desempeña un creciente papel vital en todos los aspectos de la sociedad. Es en este sentido que la exposición, con cuarenta y cuatro artistas del panorama internacional (Canadá, Estados Unidos, Asia, Europa y Extremo Oriente), examina cómo los artistas encuentran vías creativas para generar significado a través de los procesos de colección y clasificación. ¿Cómo clasificar materiales que resisten a la clasificación? ¿Cómo determinar lo que es significativo y relevante?

El resultado adoptó una gran variedad de formatos desde las bases de datos electrónicas, palabras e imágenes, *ready mades* y pinturas a través de los que los artistas revelaban elementos no visibles del proceso de trabajo artístico mostrando



408. Andrea Fraser, *Information Room*, Kuntshalle, Berna, 1998.

409. Catálogo de la exposición *Interactive*, 2002.



410. Vista parcial del archivo en la exposición *Interactive*.

la manera de emplear, transformar o desafiar los distintos procesos de «ordenación» como base de toda actividad artística.

Entre los artistas presentes en la exposición destacó la obra de Antoni Muntadas, *The File Room* (1994), un archivo electrónico de materiales censurados en los que Muntadas examina la historia de la censura al tiempo que propone instrumentos de discusión. Compuesta de obras compila-

das a lo largo de un período de diez años, *The File Room* sirve como un archivo con capacidad de reconocer acciones de censura en relación a acontecimientos sociales, movimientos políticos, creencias religiosas, condiciones económicas, expresiones culturales e identidades personales. *The File Room* se presentó también como un sistema abierto y una escultura «social» que potenciaba la interacción del público, invitando a los espectadores a participar en una «performance política». Otro ejemplo de artista como archivista, intérprete y organizador de las infinitas dosis de información y productor que proporciona la sociedad actual fue la obra del artista de Vancouver Geoffrey Farmer, que en la instalación «site-specific» *The Hunchback Kit* (2000) mostró una colección de sesenta objetos procedentes de la cultura popular, cada uno de los cuales aludía directamente a la novela de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831). Con ello animaba a los espectadores a contemplar tal acumulación de objetos no sólo para descubrir objetos relacionados con el carácter ficcional de la novela sino también para conectarse con los miedos y deseos de cada uno de ellos.

Cronología

1998: ***Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 5 julio-30 agosto Henry Art Gallery, Seattle, 5 noviembre 1998-31 enero 1999 (Ingrid Schaffner y Matthias Winzen). **1999:** *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Kunstraum der Universität Lüneburg (Hans Peter Feldmann y Hans Ulrich Obrist). **2000:** ***Voilà. Le monde dans la tête*, Musée d'Art moderne de la Ville de París, 15 de junio - 29 de octubre (Suzanne Pagé, Béatrice Parent, Christian Boltanski y Bertrand Lavier). **2005:** ***Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists*, Vancouver Art Gallery, 115 octubre 2005-2

enero 2006 (Grant Arnold, Daina Augaitis, Bruce Grenville, Monika Szewczyk). **2008:** *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, Nueva York, 18 enero-4 mayo (O. Enwezor)

Bibliografía

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.
DE CERTEAU, Michel, «L'espace de l'archive ou la perversion du temps», en *Traverses. Revue du Centre de Création Industrielle* (Centre Georges Pompidou), enero 1986, pp. 4-6.
SEKULA, Allan, «Reading an Archive»,

en Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, Nueva York, Cambridge, Mass., y Londres, The New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, 1987.

– «The Body and the Archive», *October*, invierno 1986, n° 39, pp. 3-64.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, París, Galilée, 1995 (*Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997)

BUCHLOH, Benjamin, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October*, primavera 1999, n° 88, p. 117-145 («El Atlas de G. Richter: el archivo anómico», en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, Barcelona, Macba, 1999)

- KRAUSS, Rosalind, *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames and Hudson, 2000.
- TOMA, Yann, «De l'aspirine pour mieux tenir le coup: Sur l'exposition «Voilà», le monde dans la tête», *Cimaise*, septiembre-octubre 2000, n°s 266-267, pp. 89-94).
- WILSON, Andrew, «Order versus chaos», *Art Monthly*, octubre 2000, n° 240, pp. 1-5).
- STEEDMAN, Carolyn, «Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust», *The American Historical Review*, octubre 2001, n° 4, pp. 1159-1180.
- AA.VV., «Following the Archival Turn: Photography, the Museum, and the Archive», *Visual Resources* (número especial), 2002, n° 2, 101-181.
- FOSTER, Hal, «Archives of Modern Art», *October*, invierno 2002, n° 99, pp. 81-95.
- KUJUNDZIC, Dragan, «Archigraphia: On the Future of Testimony and the Archive to Come», *Discourse*, invierno 2002, vol. 25.
- Von BISMARCK, FELDMANN, Hans-Peter, OBRIST, Hans-Ulrich, STOLLER, Diethelm, WUGGENIG, Ulf., *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2002.
- COMAY, Rebecca (ed), *Lost in the Archives*, Toronto, The Alphabet City Media, Inc, 2002.
- HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.
- AA.VV., «Les artistes contemporaines et l'archiv. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l'ère de la numerisation», *Actas Simposio*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- BELL, David F., «Infinite Archives», *SubStance*, 2004, n° 3, pp. 148-161.
- ERNST, Wolfgang, «The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time», *Open. Cahier on Art and Public Domain* (número especial: (No) Memory. Storing and Recalling in contemporary art and culture), 2004, n° 7, pp. 46-53.
- FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *October*, otoño 2004, n° 110, pp.3-22.
- MEREWETHER, Charles, *The Archive*, Documents on Contemporary Art, Londres y Massachusetts, Whitechapel y The MIT Press, 2006.
- RUBIRA, Sergio y HERRÁEZ, Beatriz, *Registros imposibles. El Mal de Archivo*, XII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid, 2006.
- SPIEKER, Sven, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2008.
- GUASCH, Anna Maria, *El giro del archivo en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo (en prensa).

46 Los modelos globales

Siguiendo a Thomas McEville, se pueden distinguir diferentes fases de la identidad que darían lugar a distintas maneras de entender el arte y cultura en el último siglo (T. McEville, *De la ruptura al «cul de sac»*, Madrid 2007). La primera corresponde al período premoderno o precolonial en que la cuestión de la identidad es algo dado, incuestionable para la intervención de otras realidades culturales, fase que enlaza con el edénico mito del origen y se corresponde con las sociedades y manifestaciones artísticas llamadas «tradicionales». A ésta sigue el período moderno o colonial, en el que la idea de la identidad cultural se convierte en una estrategia usada por los colonizadores para, al mismo tiempo, afianzar su propio poder y garantizar la autoconfianza del colonizado. Una tercera fase, dentro del período colonial, corresponde a episodios de «resistencia» por parte del individuo colonizado que redirige su atención hacia el restablecimiento de su propia identidad abandonada. En la cuarta fase, la del discurso multicultural, los artistas aceptan, tras el reconocimiento de las diferencias, la hibridación, el mestizaje y una impureza anticipadora de la ulterior cultura global. Y finalmente, en el quinto estadio, en el de lo global, la cuestión es cómo las nuevas y múltiples identidades «locales» coexisten dentro la expansión transnacional del nuevo mapa cognitivo global del capitalismo multinacional.

En el proceso de desterritorialización propio de los últimos años de la década de los ochenta y principios de los noventa, marcados por la caída del muro de Berlín, la emergencia en Europa de nuevos estados nacidos en el marco geopolítico generado tras la desaparición de la Unión Soviética y por el declive de las políticas conservadoras norteamericanas del gobierno Reagan, se impuso una prioritaria necesidad de reubicar

el arte de las culturas colonizadas, de las minorías emergentes y de las áreas periféricas. Y esta reubicación supuso ante todo reconocer en el marco de lo «políticamente correcto» la existencia del «otro múltiple», su capacidad transgresora y su alteralidad.

Quizás lo más interesante es constatar que la llamada posmodernidad no eurocéntrica, acostumbrada a convivir en sociedades plurales y multiculturales y sobre todo liberada de los grandes relatos del primer mundo como el marxismo, el psicoanálisis o el estructuralismo, supone un nuevo estadio de la «identidad múltiple» en el que se parte de la base de que no sólo cada forma cultural es significativa en sí misma sino que el proyecto de ponerlas juntas sin la sensación de pérdida es mejor que tenerlas separadas. Este es un proyecto que va más allá de nacionalismos folclóricos y que tampoco acepta un neutro y monolítico internacionalismo como una especie de fenómeno «heroico» que invita a abandonar la



411. Pepón Osorio, *The Bed*, 1987.



412. Jimmie Durham, *I Forgot What I Was Going to Say*, 1992 (detalle).

identidad local para que cada cultura asuma un modelo occidental y utópico del mundo.

A estas premisas corresponde lo que se conoce como «Nuevo Internacionalismo» que refleja la pluralización de relaciones políticas, económicas y culturales internacionales así como las contradicciones y conflictos que emergen de este proceso de pluralización. Este «Nuevo Internacionalismo» se nos aparece, con todas sus ventajas y sus peligros, como la nueva fórmula que puede garantizar un mundo lleno de armonía e integración cultural. Gracias al «Nuevo Internacionalismo», es decir, al uso de las «lenguas francas» del internacionalismo (minimal, conceptual), la marginalidad cultural, como sostiene Jean Fischer, ya no sería un problema de invisibilidad, aunque sí de exceso de visibilidad en términos de leer la diferencia cultural como algo fácilmente mercantizable (J. Fischer, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, 1994, p. 32).

En un momento dominado por la pluralización de las relaciones políticas, económicas y culturales internacionales, así como por las contradicciones y los conflictos que han aparecido en el proceso de esta pluralización, la fórmula del «Nue-

vo Internacionalismo» es la que mejor puede garantizar al artista diaspórico, periférico o emigrado a las metrópolis su condición de «vivir en los bordes», es decir, de vivir en lugares transicionales donde, como apunta Homi Bhabha se imponen los conceptos de «más allá» (*beyond*) y «entre» (*in-between*), entendiendo por más allá una zona de «tránsito» donde se entrecruzan pasado y presente, diferencia e identidad, fuera y adentro, un espacio en último término intersticial, híbrido y liminal. Permaneciendo en el borde, nos dice Bhabha, el emigrante es invitado a intervenir activamente en la transmisión de la herencia cultural o «tradición» mucho más que a aceptar «pasivamente» sus venerables ancestros (H. Bhabha, «Beyond the Pale. Art in the Age of Multicultural Translation», 1993 *Biennial Whitney*, cat. exp., 1993, pp. 62-63).

Esta necesidad de equilibrar la identidad propia con las nuevas demandas globales no impide, como afirma T. McEvelley (*De la ruptura al «cul de sac»*, 2007, p.195) que artistas de América Latina, Japón, India, China, Corea, creando estilos que simultáneamente respetan las identidades locales, llamen a las puertas del sistema artístico occidental, buscando las ventajas que ofrece: el acceso a una amplia audiencia, la entrada a un discurso vivo y activo, más allá de la historia del arte y del museo.

En esta historia de identidades culturales sin duda resta un último estadio, el estadio de lo global, que ya no es el espacio del «del más allá» ni tampoco el espacio dialógico del uno y del otro. Ahora, como reconoce Coco Fusco, la identidad racial ya no concierne sólo a lo negro, lo latino, lo asiático, lo afroamericano sino también a lo blanco («ignorar la etnicidad blanca es redoblar su hegemonía y evitar todo juicio crítico en la construcción del «otro»). Se trataría más bien, al decir de Michael Hardt y Antonio Negri, del espacio de un renacido «Imperio», un renovado concepto de imperio que nada tiene que ver con el concepto «colonial» de Imperio como algo que coloniza imaginaciones o que funciona a nivel psicológico para el oprimido. Un «Imperio» que emerge como un nuevo «orden global», como

una nueva forma de soberanía. ¿A qué se llama «Imperio»?», se preguntan los autores ante el irresistible e irreversible proceso de globalización, de corporativismo transnacional, del capitalismo multinacional en el ámbito de los intercambios económicos y culturales, para a renglón seguido responder: por «Imperio» se entiende una nueva forma global de soberanía compuesta de múltiples organismos nacionales y supranacionales que invitan a la descentralización y desterritorialización en el marco de la economía global. Ya no hay centro territorial de poder, aludiendo al hecho de que el imperio sólo está allí donde esté acumulado capital colectivo, en Singapur, en Wall Street, en Harvard o en la región más recóndita de África Negra, y, por consiguiente, tampoco hay límites o barreras fijas en la nueva cartografía del «no lugar»: «Pensamos que no hay lugar –afirman Negri y Hardt– de centralización del Imperio, que es preciso hablar de un «no lugar», a modo de metáfora de los múltiples e indiferenciados lugares. No decimos que Washington no sea importante. Washington posee la bomba, Nueva York, el dólar, Los Ángeles, el lenguaje y la forma de comunicación. Pero los lugares del mando lo atraviesan todo, allí donde hay jerarquías y nuevas formas de explotación» (M. Hardt y A. Negri, *Empire*, 2000).

Este nuevo espacio metafóricamente «sin fronteras» que puede parecer la consolidación de la agenda utópica de la «aldea global» que nos proponía en los años sesenta Marshall McLuhan estaría dominado, como reconoce Frederic Jameson, por un concepto comunicacional que alternativamente enmascara y transmite significados culturales y económicos: «Tenemos el convencimiento de que en la actualidad existe un más denso y extensivo circuito de redes de comunicaciones alrededor del mundo, redes que son resultado de importantes innovaciones en las nuevas tecnologías de comunicaciones de toda clase y que nos hacen cobrar conciencia de que en el contexto de la globalización lo que cuenta es la importación y exportación de culturas, lo cual supone de entrada una cierta redistribución iguali-

taria superadora de la antigua dicotomía y oposición, todavía muy presente en el estadio puramente multiculturalista entre culturas colonizadoras y colonizadas (F. Jameson, «Notes on Globalization as a Philosophical Issue», en F. Jameson y M. Miyosji (eds.), *The Cultures of Globalization*, 1998, pp.55-58).

En el ámbito de lo cultural, Néstor García Canclini concibe, por su parte, la cultura global como un proceso de continuo proceso de «hibridación» en el que los contactos y los préstamos generados en el marco de la globalización son positivos en la medida que animan la proliferación de nuevas culturas dando argumentos a favor de las más utópicas visiones de nuestro tiempo, en vistas de conformar un inmenso festival «intercultural» y global sin centro o, al menos, ningún modo cultural dominante (N. García Canclini, *Culturas híbridas*, 2001).

En este marco es donde hay que entender la proliferación, en especial a partir de la segunda mitad de la década de los años noventa, de bienales periféricas entendidas como iniciativas que crean su propia versión de la diversidad cultural frente a los gustos metropolitanos y como las vías por las que las culturas locales tienen la posibilidad de proponer sus propios gustos locales, y no sólo en su vecindad sino alrededor del mundo. Esto es lo que explica, en parte, el extraordinario crecimiento de las bienales en los últimos quince años: esta necesidad de «oficializar» desde la periferia el canon del arte innovador buscando un diálogo entre las fuerzas homogeneizadoras de la globalización y la identidad y el contexto propio. Todo dentro de una «red» compuesta de una multitud de «nudos de comunicación» o, si se prefiere, de centros artísticos y culturales que se pueden comunicar entre sí en cualquier momento de una manera no jerárquica.

La creación de bienales en lugares hace unos años impensables para «el mundo del arte» como Dakar, Johannesburgo, Taipei (Taiwán), Tirana (Albania), Cetinje (Montenegro), Estambul, Sevilla, por no hablar del fenómeno de las bienales asiáticas –la de Kwangju y Busan en Corea del Sur,

la de Shanghai, o la de Guangzhou en China— que tienen en común el hecho de pertenecer a lugares no dotados de infraestructuras museísticas clásicas ni de los elevados presupuestos de los grandes certámenes, permite a los márgenes volver a hablar y, lo más significativo, hablar sobre sí mismos, abandonando los sistemas centrales de control, el viejo modelo de centro, estableciendo diversos vínculos entre diversas posiciones no euroamericanas, pero sobre todo visualizando a nivel local algunos de los grandes problemas globales.

Las grandes exposiciones internacionales como la 49 Bienal de Venecia, *Plateau of Humankind* o *Platea dell'Umanità* comisariada por Harald Szeemann en 2001 y la Documenta 11 de Kassel de 2002 de Okwui Enwezor fueron también sensibles a los nuevos cambios geopolíticos y geoestéticos generados en el contexto global. De hecho la Documenta fue solo la quinta y última plataforma que a diferencia de las anteriores realizadas en diversas partes del planeta (Viena, Nueva Delhi, isla de Santa Lucía y Lagos) tomó el formato

de «exposición», aunque recogió los debates generados en el proceso de su gestación: la democracia, la justicia tradicional, la experiencia con la verdad, la criollización y los procesos económicos y urbanísticos de la urbe global

Ésta y otras experiencias curatoriales como *Poetic Justice for an Ideal Globalized World* (VIII Istanbul Biennale, 2003), *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age* (Minneapolis, Turín, Houston, 2004) o *Lo desacomodador. Escenas fantasmas en la sociedad global* (2ª Bienal de Sevilla, 2006) nos sitúan ante un replanteamiento de los conceptos de identidad y diferencia que suponen una relación cada vez más tensa entre el estado-nación y los nuevos estados posnacionales: «Lo que está emergiendo, sostiene Arjun Appadurai son poderosas formas alternativas de organización del tráfico de recursos, imágenes e ideas, formas que o bien desafían al estado-nación de una manera activa o bien son alternativas antagónicas pacíficas constituyentes de lealtades políticas a gran escala» (A. Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, 2001, p. 177).

El futuro estaría en lo «intercultural» superador de la antigua dicotomía identidad/diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo «étnico», y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local (sinónimo de sitio o lugar) más como relacional y contextual que como escalar o espacial. De un modo distinto al multiculturalista el cual se distanciaría a sí mismo del otro a través de una privilegiada universalidad, el interculturalista, al menos en sus manifestaciones más idealizadas, borraría las distinciones defendiendo ante todo una universalidad compartida: «En el espacio vacío del encuentro intercultural, que es como un «punto cero» de un «primer contacto» entre la existencia humana esencial, desaparecen las «etnicidades» de los diferentes participantes a favor de sus identidades humanas universales, de sus creatividades y potencialidades» (A. Appadurai, *op. cit.*, p. 179).



413. Simparch,
Free Basin, 2001-
2002.

414. Meschac
Gaba, *Museum of
Contemporary
African Art*, 2001.

Las exposiciones

1993 Biennial Exhibition

1993 (4 marzo-20 junio)

Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Organización: Elisabeth Sussman, Thelma Golden, John G. Hanhardt y Lisa Philips.

Artistas: Janine Antoni, Ida Applebroog, Charles Atlas, Matthew Barney, Sadie Benning, Camilla Billops & James Hatch, Roddy Bogawa, Chris Burden, Peter Cain, Sophie Calle & Grez Shephard, Peter Campus, Christine Chang, Shu Lea Cheang, Maureen Connor, DANCENOISE, Kulie Dash, Cheryl Dunye, Jimmie Durham, Jeanne C. Finley, Holly Fischer, Andrea Fraser, Kip Fullbeck, Miguel Gandert, Ernie Gehr, Robert Gober, Nan Goldin, Marga Gómez, Guillermo Gómez-Peña & Coco Fusco, Jean-Pierre Gorin, Renée Green, Michael Joaquin Grey & Randolph Huff, Gulf Crisis TV Project, Barbara Hammer, Gary Hill, George Holiday, William Jones, Mike Kelley, John Kelley, Karen Kilimnik, Byron Kim, Elisabeth LeCompte/The Wooster Group, Spike Lee, Zoe Leonard, Leone & Macdonald, Simon Leung, Glenn Ligon, James Luna, Robbie McCauley, Suzanne McClelland, Daniel J. Martínez, Donald Moffett, Christopher Münch, Not Channel Zero, Pepón Osorio, Raymond Pettibon, Jack Pierson, Lari Pittman, Lourdes Portillo, Mark Rappaport, Charles Ray, Jonathan Robinson, Alison Saar, Allan Sekula, Peter Sellars, Cindy Sherman, Gary Simmons, Lorna Simpson, Kiki Smith, Kiki Smith & David Wojnarowicz, Nancy Spero, Janice Tanaka, Julie Taymor, Francesc Torres, Trinh T. Minh-ha, Willie Varela, Bill Viola, Mac Wellman, Marco Williams, Pat Ward Williams, Sue Williams, Fred Wilson, Kevin Wolf, Bruce Yonemoto, Norman Yonemoto & Timothy Martin.

La 1993 Biennial Exhibition pasará a la historia como la bienal que, en pleno arraigo de la ideología multicultural de lo «políticamente correcto» y también en un momento histórico atenazado por el trauma del SIDA, abrió las puertas al «Otro», entendiendo por «Otro» el arte de lo que David A. Ross en el prefacio del catálogo «Know Thy Self (Know your Place)» denominó la representación de la identidad y de la comunidad: «Como un museo de arte americano, queremos inscribir la idea de lo comu-

nitario en nuestro nombre. No hay otra sola cuestión más relevante en este momento que las defendidas por artistas implicados con cuestiones de identidad y comunidad (...) Los artistas insisten: ¡conócete a ti mismo, es necesario a todas luces! Ellos definen y desafían los límites que excluyen y exploran las zonas que delimitan lo geopolítico, lo psicosocial y las políticas del cuerpo» (D.A. Ross, «Know Thy Self (Know your Place)», *1993 Biennial Exhibition*, cat-exp., 1993, p. 8)

Ello explicaría la presencia de artistas «periféricos» como Guillermo López-Peña, Coco Fusco, Pepón Osorio, Lourdes Portillo, Daniel Martínez, Jimmie Durham o de colectivos alejados del mundo del arte como Gulf Crisis TV Project o Not Channel Zero o incluso de videoaficionados como George Holiday al lado de los consagrados o llamados en aquellos momentos «wasp» como Matthew Barney, Chris Burden, Robert Gober, Nan Goldin, Renée Green, Gary Hill, Mike Kelley, Zoe Leonard, Allan Sekula, Kiki Smith, Nancy Spero o Bill Viola. Pero, lo más importante, justificaría la inclusión de temáticas relacionadas con la nación y la nacionalidad, con el esencialismo étnico, con la diversidad cultural o con las políticas de identidad.

En este sentido, resultó especialmente sintomático de la particular *zeitgeist* del momento el texto con el que el teórico cultural hindú afincado en Estados Unidos Homi K. Bhabha realizó su particular aportación al catálogo de la muestra, el titulado «Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation». En éste no sólo se abría a lo social e histórico, sino a las cuestiones de género, raza y clase social (al discurso de las «minorías» de chicanos y afroamericanos en USA). En este texto Bhabha llega a la conclusión de que el momento presente no lo define el prefijo «post», sino el «beyond» (más allá): «El «beyond» no es ni un nuevo horizonte ni despedida del pasado. Principios y finales pueden ser los mitos sustentadores de los años intermedios; pero en el fin de siglo nos encontramos en un momento de trán-



415. Asymptote, Flux 3.0, 2002.

sito en que espacio y tiempo producen complejas figuras de diferencia e identidad, inclusión y exclusión». «Hay un sentido de desorientación, de perturbación de dirección en el más allá. Y es así como llegamos a las nociones de raza, sexo, generación, geopolítico local, orientación sexual que habitan el mundo «post» moderno. Lo que es verdaderamente innovador desde el punto de vista teórico y lo que es también políticamente crucial es la necesidad de pensar más allá de narrativas de origen para concentrarse en los procesos producidos en la articulación de las diferencias. Y son precisamente estos espacios «in between» los que proporcionan un terreno apropiado para elaborar estrategias de *selfhood* y representaciones comunales que inician nuevos signos de diferencia cultural, así como de colaboración y contestación.» (H. Bhabha, «Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation», 1993 *Biennial Exhibition*, cat. exp., 1993, pp. 61-62).

En este texto, el autor propone distintas vías por las que el «uno» (el pálido, el blanco hegemónico occidental) se encuentra y acaba confundiendo con el «otro» (el minoritario supeditado): «El acto de intercambio entre culturas se hace efectivo a través de la exacerbación de lo que culturalmente es inconmensurable o ex-

traño, lo cual permite una comprensión del «otro», así como una misteriosa alienación de nuestra propia prioridad cultural». En el mencionado texto Bhabha adelanta algunas de las tesis presentes en *The Location of Culture* (2004) en el que plantea de manera muy lúcida la noción de «vivir en los bordes», vivir en lugares transicionales donde se imponen los conceptos de «más allá» (*beyond*) y «entre» (*in-between*); «el más allá no es un horizonte, que deja atrás al pasado sino una zona de tránsito, una «travesía», un *in-between* donde se entrecruzan pasado y presente, diferencia e identidad, fuera y adentro, inclusión y exclusión: un espacio intersticial, híbrido, liminal más allá de las definiciones binarias (como nativo/extranjero o maestro/esclavo: «Más allá del blanco, más allá de la modernidad, más allá de las nociones de clase y género, más allá de las narrativas de origen nos encontramos con la articulación de las diferencias con los espacios «in-between» («Beyond the Pale: art in the Age of Multicultural Transition», 1993, pp. 62-63).

Y son precisamente estos espacios «in-between» los que nos proporcionan el terreno favorable para las estrategias de autoprotección –singular o comunitarias– que inician nuevos signos de identidad. Permaneciendo en el «borde», nos dice Bhabha, el emigrante es invitado a intervenir activamente en la transmisión de la herencia cultural o «tradición» (tanto del hogar como de la tierra de acogida) mucho más que a aceptar «pasivamente» sus venerables ancestros. Este emigrante puede cuestionar, volver a poner de moda o movilizar ideas recibidas. Y es así, continúa afirmando Bhabha, como el conocimiento heredado puede ser reinscrito con nuevos significados. Bhabha llama a esta acción reinstaurar/reinventar el pasado: «el pasado-presente se convierte en parte de la necesidad, no de la nostalgia del vivir».

Trade Routes II Biennal Johannesburg

1997-1998 octubre 1997-enero 1998

Lugar: Johannesburg y Ciudad del Cabo

Organización: Okwui Enwezor

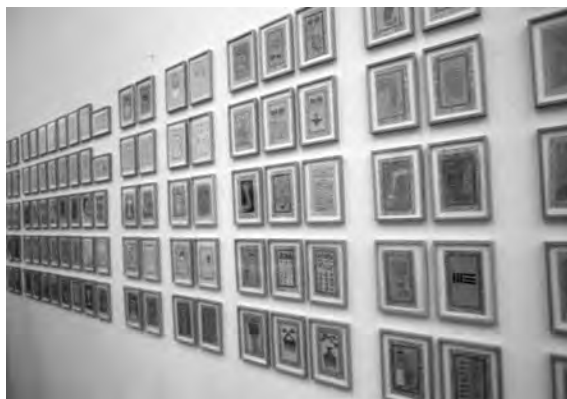
Artistas: Georges Adéagbo, Ghada Amer, Oladélé Ajiboyé Bamboyé, Tania Bruguera, Eugenio Dittborn, Stan Douglas, Olafur Eliasson, Touhami Ennadre, Coco Fusco, Kendall Geers, Félix González-Torres, Renée Green, Wenda Gu, Kay Hassan, Pierre Huygue, Isaac Julien, Seydou Keita, Joachim Koester, Igor & Svetlana Kopystiansky, Los Carpinteros, Ken Lum, Steve McQueen, Santu Mofokeng, Zwelethu Mthethwa, Shirin Neshat, Olu Oguibe, António Ole, Pepón Osorio, Gabriel Orozco, Ernesto Pujol, Eulàlia Valldosera, Sergio Vega, Moshekwa Langa, David Medalla, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Andreas Gursky, Huang Yong Ping, Fiona Tan, William Kentridge, entre otros.

Como afirmó Okwui Enwezor en el catálogo, la bienal fue diseñada para examinar «la historia de la globalización» explorando cómo los imperativos económicos de los últimos quinientos años habían producido fusiones culturales y disyunciones flexibles. Este deseo de conferir significado crítico a aquellos modos de contestación, análisis e interpretación con los que los artistas contemporáneos se enfrentaban a cuestiones de colonización, migración y tecnología, no procedió de una exposición ni de un teórico del «mainstream», sino de una «bienal periférica» y de un teórico poscolonial. Y ahí debe situarse el significado de la II Bienal de Johannesburgo *Trade Routes: History and Geography* (la primera había tenido lugar en 1995 con el título de *Africus* y había sido comisariada por Christopher Till y Lorna Ferguson) cuyo proyecto discursivo no se coció sin embargo en Johannesburgo, sino en Nueva York en múltiples reuniones en apartamentos y bares de Brooklyn y Manhattan.

En 1997 ya no existía el apartheid (no existía como fórmula racial, pero sí económica) y Mandela no estaba en prisión. Y Enwezor, conocedor de lo cuestionada que fue la labor de Jean Hubert Martin en *Magiciens de la terre* (1989), no sólo contempló una abundante presencia de ar-

tistas africanos, asiáticos y sudamericanos sino que prescindió de las «listas del Tercer Mundo», es decir, de artistas con etiquetas nacionales –los artistas no representaban naciones dando por supuesto, como afirma Jen Budney (*Atlántica*, invierno 1998, n° 19, pp. 2-39) que los artistas africanos no eran unos artistas ingenuos que vivían al margen, aislados, sino que se producía un constante intercambio de ideas y bienes de consumo con el resto del mundo. Lo cual explicaría la naturaleza del título: «rutas comerciales».

Okwui Enwezor no se presentó sólo con estas listas abiertas de artistas, sino con un discurso teórico bien arropado entre otros por conceptos tanto extraídos de la etnografía, como el de «zonas de contacto» citadas de James Clifford en *The Predicament of Culture* (1988), como de los discursos posmodernos de la diferencia, en especial derivados de las tesis de Foucault. La Bienal de Johannesburgo dejó de ser un manifiesto únicamente visual para propiciar la «producción de conocimiento» y sobre todo para hacer en efecto posibles las «zonas de contacto» entre artistas, intelectuales, situaciones sociales y políticas para buscar alternativas a las tensiones entre lo local y lo global. ¿Cuál era el «cutting edge» de una bienal en la que participaron algunos de los más destacados creadores metropolitanos y periféricos a finales de los años noventa?, se preguntaba Enwezor. Y la respuesta era: «el grado en que los artistas



416. Frédéric Bruly Bouabré, *Poids akan à peser l'or*, 1989-1990.

plantean cuestiones duraderas»: «Los artistas –afirmó Enwezor– deben ser vistos como operando en elevados niveles de investigación en los procesos filosóficos, políticos, fenomenológicos y sociales de nuestro tiempo (...) Ellos hablan de cultura en una época en que la cultura es una noción cuestionada, y de historia en un momento en que la historia no está sometida a un argumento de autoridad. Ellos tejen complejas y turbadoras narrativas políticas en medio de un contexto de caos y de destrucción» (Okwui Enwezor, «Introduction Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World», en *Trade Routes. History and Geography*, cat. exp. 1997, pp. 7-8).

Y la pregunta que queda en el aire es ¿se establecieron realmente las *Rutas comerciales* entre África y el resto del mundo en una bienal que favoreció en todo momento al «espectador» internacional y que primó las «situaciones individuales» más allá de los aspectos nacionales? Y ¿a costa de qué?, ¿quizás de los propios artistas del lugar, de la propia especificidad del lugar? Quizás en este sentido, la mejor respuesta a la pregunta ¿cómo conciliar la «autenticidad original» sin renunciar al discurso cosmopolita? proviene del artista y teórico nigeriano Olu Oguibe establecido en Nueva York y presente en Johannesburgo. Olu Oguibe utilizando el conceptual como una *lingua franca* –otros artistas utilizan la *lingua franca* del minimalismo y derivados– no renunció a la narratividad, a la metáfora, al simbolismo: y así toda su producción, como afirma Okwui Enwezor («Entre dos mundos». Posmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental», *Atlántica*, invierno 1995-1996, n. 12), está cargada con la memoria de la pérdida de la alienación, el abandono, la violencia de la representación, que se proyectan sobre el «otro indeseable». La herida que acarrea el exilio está siempre en la obra de Oguibe, vulnerable y conmovedora y sus ideas sobre exilio y emigración también son válidas para ciudadanos de muchos países europeos como gitanos, turcos, bosnios: obras en definitiva que subrayan el nunca resuelto y ambiguo estatus de lo marginado, al

margen de toda referencia folclórica o excesivamente localizada.

La estrategia de Olu Oguibe junto con la de otros artistas africanos afincados o no en las metrópolis como Bidjocka, Ike Ude o William Kentridge resulta ejemplar al respecto: en vez de fomentar los conceptos de tradición, autenticidad y originalidad, trabajan en pos de un desplazamiento y descentramiento del centro o de la historia. Y sus imágenes se pueden calificar de diaspóricas. Es decir, intertextuales o intervisuales con posibilidad de múltiples asociaciones visuales e intelectuales tanto dentro como más allá de la producción de la imagen (C. Becker, «The Second Johannesburg Biennale», *Art Journal*, verano 1998, pp. 86-100).

Documenta 11 - Platform 5: Ausstellung/Exhibition

2002, 8 junio-15 septiembre.
Kassel.

Organización: Okwui Enwezor.

Artistas: Georges Adéagbo, Ravi Agarwal, Eija-Liisa Ahtila, Chantal Akerman, Gaston A. Ancelovici, Fareed Armaly, Michael Ashkin, Asymptote, Kutlug Ataman, The Atlas Group, Julie Bargmann y Stacy Levy, Artur Barrio, Bernd & Hilla Becher, Zarina Bhimji, Black Audio Film Collective, John Bock, Eke Bonk, Frédéric Bruly Bouabré, Louise Bourgeois, Pavel Braila, Stanley Brown, Tania Bruguera, Luis Camnitzer, James Coleman, Constant, Hanne Darboven, Destiny Deacon, Stan Douglas, Cecilia Edefalk, William Eggleston, Maria Eichhorn, Touhami Ennadre, Cerith Wyn Evans, Feng Mengbo, Chohreh Feyzjdjou, Yona Friedman, Meschac Gaba, Giuseppe Gabellone, Carlos Garaicoa, Kendell Geers, Isa Genzken, Jef Geys, David Goldblatt, Leon Golub, Dominique Gonzalez-Foerster, Renée Green, Victor Grippo, Le Groupe Amos, Jens Haaning, Mona Hatoum, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Graigie Horsfield, Huit Facettes, Pierre Huygue, Igloolik Isuma Productions, Sanja Ivekovic, Alfredo Jaar, Joan Jonas, Isaac Julien, Amar Kanwar, On Kawara, William Kentridge, Johan van der Keuken, Bodys Isek Kingelez, Ben Kinmont, Igor & Svetlana Kopystiansky, Ivan Kozaric, Andreja Kuluncic, Glenn Ligon, Ken Lum, Mark Manders, Fabian Marcaccio, Steve McQueen, Cildo Meireles, Jonas

Mekas, Annette Messenger, Ryuji Miyamoto, Santu Mofokeng, Multiplicity, Juan Muñoz, Shirin Neshat, Gabriel Orozco, Olumuyiwa Olamide Osifuye, Ulrike Ottinger, Ouattara Watts, Park Fiction, Manfred Pernice, Raymond Pettibon, Adrian Piper, Lisl Ponger, Pere Portabella, Raqs Media Collective, Alejandra Riera & Dona Peitrescu, Dieter Roth, Doris Salcedo, Seifollah Samadian, Gilles Sausier, Allan Sekula, Yinka Shonibare, Andreas Siekmann, Simparch, Lorna Simpson, Eyal Sivan, David Small, Fiona Tan, Pascale Marthine Tayou, Jean-Marie Teno, Trinh T. Minh-ha, TSUNAMI.NET, Joëlle Tuerlinckx, Luc Tuymans, Nomed & Gediminas Urbonas, Jeff Wall, Nari Ward, Yang Fudong,

A nadie seguramente le resultará extraña la afirmación de que el «mundo del arte» con todos los agentes implicados (el creador, el contemplador, la academia, la crítica, el coleccionismo, el mercado) se cuece en la ciudad alemana de Kassel cada cinco años, y ello desde 1955. Kassel no es Nueva York, ni Venecia, Kassel no tiene aeropuerto, ni feria alguna importante (por ejemplo no es ni Basel, ni Frankfurt, ni Colonia), pero lo cierto es que la pregunta tan difícil de contestar para un neófito y en algunos casos para un profesional, de ¿por dónde va el arte contemporáneo? ¿cuáles son sus estrategias, sus temperaturas, sus claves? ¿qué es lo que cuentan sus artistas? encuentra casi todas sus respuestas en Kassel y en el proyecto conceptual, teórico y artístico de sus comisarios.

En realidad tendríamos que decir que Okwui Enwezor, más que presentarse como un curador al uso, lo hizo como un «teórico cultural», es decir, como un pensador que partiendo del potencial visual de la obra de arte buscó proyectar sobre ellas una pluralidad de voces, de esferas públicas muy relacionadas con la transculturalidad, la desterritorialización, la hibridación, la criollización, el desplazamiento; con los efectos de la globalización, con la diáspora y con conceptos entresacados de sus particulares figuras de autoridad o de «culto»: Giorgio Agamben y su concepto de aterritorialidad que supone la abolición de las nociones de autonomía; Hardt y Negri y

su concepto de soberanía global; Jacques Rancière cuando define lo político en relación con lo «singular» y lo «universal», lo «local» y lo «global»; y Arjun Appadurai para el que el desplazamiento permanente de personas, imágenes y productos transforma el planeta en un vasto espacio en el que la antigua dicotomía local/global ha sido desafiada por nuevos tipos de flujos de gente y tecnologías.

O. Enwezor se valió de la Documenta para manifestar su particular «comentario» al significado y función del arte en un mundo global, postcolonial e interconectado, un mundo dominado por el «fin de la historia», por el sueño de la «híbridez cultural» desde una propuesta de desterritorialización, es decir en una nivelación democratizadora que incluía una importante participación de las minorías raciales, y de artistas al margen del sistema de galerías e instituciones. Para materializar sus ideas, Enwezor trabajó simultáneamente en distintas líneas de trabajo: la del archivo, la documental, la política, la antropológico-etnográfica y la del cine de exposición. A destacar la «línea etnográfica» en sintonía con la alteralidad y la necesidad de «referenciabilidad», con el consiguiente desplazamiento del arte hacia la antropología y hacia la geografía entendida como un subgénero de la historia del arte. La antropología aporta un trabajo contextual (es decir, no autónomo) que llevó a muchos artistas a concebir proyectos etnográficos como «trabajos de campo» inscritos en lo cotidiano, en lo sincrónico, en lo horizontal y basados, en la mayoría de los casos, en la observación participante, aunque sin renunciar a lo interpretativo y a la búsqueda de lo alegórico o lo simbólico. ¿Y qué aportaba la geografía? Un interés por el lugar, por lugares no tanto físicos como identitarios: el lugar como un campo de conocimiento, una zona de intercambio cultural o de debate cultural, un «lugar discursivo» que nos lleva además a una nueva modalidad de artista: el artista no como hacedor o productor de objetos sino como «progenitor de significados».



417. Georges Adéagbo, *Le socialisme Afrique*, 2002.

Este giro etnográfico podía verse en el trabajo videográfico de la cineasta y feminista Chantal Akerman que en la video-instalación con 19 monitores *From the Other Side*, aborda el tema del destierro y la inmigración no a nivel abstracto, sino en la frontera mejicano-norteamericana (Arizona) haciendo referencia a la situación de crisis de centenares de mejicanos que intentan emigrar a USA, y que incluso de noche son detenidos y tratados como «prisioneros de guerra», o incluso muertos por «rancheros» con rifles al hombro y *magnum* en mano que deciden aplicar impunemente sus propias leyes. Sostiene la artista: «Intento hacer instalaciones basadas en las noticias que leo en los periódicos. Esta vez me situé en Arizona y estudié las leyes he-

chas por los rancheros (totalmente armados e investidos de una «misión especial») en total impunidad con sus rifles para detener a los inmigrantes ilegales en la frontera de Méjico (...). Los rancheros se ven a sí mismos como el último bastión contra la invasión mejicana. Algunos incluso creen que los mejicanos quieren tomar Arizona (....) Y ello bajo una temperatura de 45 grados, con una vegetación muy seca, rocas, piedras, con pocos lugares en los que ocultarse del sol (...). La mística del desierto con los espacios abiertos, de una naturaleza inmensa y a veces terrible, donde los hombres están solos frente a la inmensidad, donde la noche cae violentamente después de un terrible día soleado, con los colores de las montañas y de las rocas casi enrojecidos».

Como sostenía la prensa alemana tras la inauguración: «Recorrer la muestra permite ver el mundo tanto desde el centro occidental como desde la periferia africana, latinoamericana o asiática, entre otros ejes, no un mundo «objetivo» o «imparcial», sino un mundo recorrido de subjetividades: la de cada artista en particular. Como decía Carlos Basualdo: «Siempre hay una dimensión que excede la pura información. Y esto es lo propiamente estético».

How Latitudes become Forms. Art in a Global Age

2004, febrero-mayo 2003

Walker Art Center. Minneapolis

(Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Turín, junio-septiembre 2003 y Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, julio-septiembre 2004).

Organización: Philippe Vergne

Artistas: Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Hüseyin Bahri Alptekin, Can Altay, Kaoru Arima, Atelier Bow-Wow, Cabelo, Franklin Cassaro, Santiago Cucullu, Anita Dube, Esra Ersen, Sheela Gowda, Zon Ito, Cameron Jamie, Gülsün Karamustafa, Moshekwa Langa, Marepe, Hiroyuki Oki, Tsuyoshi Ozawa, Raqs Media Collective, Robin Rhode, Usha Seejarim, Ranjani Shettar, Song Dong, Tabaimo, Wang Jian Wei, Yin Xiuzhen, Zhao Liang.

A raíz de la Documenta de Kassel se impuso el concepto de «thirdness» dando por supuesto que el término «tercero» nada tiene que ver con una estética geográficamente localizada en el «Tercer Mundo». Su significado tendría más relación con el «Tercer Cine», un tipo de discurso que explora e intenta descubrir cómo las prácticas culturales fruto de una emancipación cultural y política tienen que ver con estrategias estéticas. Y en este sentido resulta adecuada relación con el «Tercer Cine», un tipo de cine que no se limita a un significado geográfico sino que se extiende a través de otras disciplinas, como las artes performativas y las artes visuales.

Este concepto de «thiriness» (esta cultura basada en la hibridación) se pudo ver en el proyecto curatorial *How Latitudes become Forms. Art in a Global Age* que planteaba abiertamente la cuestión de lo «global versus lo local» en los debates artísticos y culturales y que cuestionaba la «autoridad del museo». Todo un «remake» del título con el que Harald Szeemann revolucionó el mundo de las exposiciones en la muestra *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*, celebrada en Berna en 1969 que puede considerarse un modelo, un punto de partida, al marcar el momento cuando el curador se convirtió en un «autor» y al agrupar en un momento todavía muy primerizo el trabajo de un grupo de artistas implicados en la noción de «proceso» (forma de un arte multiformal, no rígido) y «obra hecha en función del lugar».

Pero lo importante no era tanto el proceso y la actitud, sino la «latitud» y el lugar en el que cada artista proyectaba su «localidad» dentro de la reconocida globalidad. Y es así como en esta exposición todos los artistas procedentes de diferentes latitudes (tan importantes eran los artistas del Japón, de Turquía, de Los Ángeles, de Brasil, como los de la India) se inscribían en la «escena global» sin renunciar a los «contextos locales» o a la «producción de localidad» sin renunciar tampoco a unas estrategias de crítica, resistencia y transgresión contra el «hegemónico poder del Imperio» ¿Cómo no reaccionar a la presión del

nuevo poder de la globalización, en lo que llamaríamos nuevas formas de activismo político frente a los nuevos problemas generados por el capitalismo global?.

Las obras del artista japonés Tabaimo (*Japanese Zebra Crossing* (Paso de cebras japonés, 1999) pertenecen a estas consideraciones. Un conjunto de viñetas profusamente coloreadas y naives proceden a una deconstrucción de los sistemas de vida japoneses. La crítica se basa en una manipulación de los estereotipos japoneses (baños públicos, salario de los hombres), y se dirige hacia el nacionalismo y su relación a un período de crisis económica y en general a un período de crisis de valores (trabajo, patriarquía) que altera la jerárquica construcción de la sociedad japonesa.



418. Yinka Shonibare, *Gallantry*, 2002.

Similar dosis de tensión se encuentra en las obras del turco Gülsün Karamustafa y de la india Sheela Gowda. En su instalación *Mystic Transport* (Transporte místico, 1992) Gülsün Karamustafa poetiza la problemática de la desterritorialización al pensar en la urbanización y en recientes desarrollos capitalistas. Las cestas con ropas de colores aluden a las poblaciones nómadas. Y en todos los casos las sábanas de colores aluden a la presencia de «cuerpos». Sheela Gowda, en *And Tell Him of My Pain* (Háblale de mi dolor, 1998-2001), contrapone a la arquitectura del cubo blanco una línea de dibujo de cuerda que ya nada tiene que ver con un gesto perteneciente a la abstracción (*action painting*) sino con un gesto antropomorfizado (todo trabajado con materiales tradicionales y herramientas –utensilios– tradicionales que aluden a las tradiciones indias). La exigencia de información y realismo se revela en el film del artista chino Wang Jian Wei, *Living Elsewhere* (Vivir en cualquier lugar, 1999-2000), que documenta un fallido desarrollo urbanístico en los suburbios de Beijing.

La paradoja de este mundo globalizado en el que estamos sumergidos es que muchos artistas intentan más que nunca «reinventar» o establecer su «diferencia» dentro de estos galopantes procesos de «homogeneización». Otro comportamiento que se deriva de la emergencia de la «localidad» en un mundo global, que se apropia ideas relacionadas con la pedagogía, la sociología, la antropología, el urbanismo y las humanidades en general. Es un fenómeno muy interesante que lleva a los artistas a que no se vean a sí mismos como creadores de «objetos para la contemplación», sino más bien como «instigadores» de procesos en los cuales la audiencia es el centro, el protagonista activo (Philippe Vergne, «Globalisation from the Rear: «Would you care to dance, Mr. Malevich?», *How Latitudes Become Forms*, cat. exp., 2004, p. 25).

De ahí la necesidad por parte de los artistas de relocalizar prácticas más allá del modelo domi-

nante, hacia un «investimento estético» de lo modesto y lo frágil, así como la noción del día a día, de lo cotidiano. Esta idea de «modestia» la podemos aplicar a las obras de artistas como el sudaficano Usha Seejarim (*Sequence City*, 2002) y el chino Sond Dong (*Water Diary*, 1995 hasta el presente) y en todos los casos formaliza desde la periferia una actitud de oposición a los trabajos «altos valores». El trabajar desde lo sencillo puede considerarse una doble afirmación: estética pero también política de una manera no-monumental y no-demostrativa. Lo cual podría ser definido como la producción de «significado» y «contenido» desde «atrás» (desde la cola), desde una posición de un revitalizado «underground», fuera del «mainstream».

Las obras de Zon Ito (*Scrap Works of Scum*, Pedazos de trabajos de espuma, 1999) son muy paradigmáticas al respecto. Se trata de libros de artista y lo más interesante son las páginas: todas hechas desde la manualidad y la artesanía, todo en la búsqueda de una «no inocente» inocencia y una deliberada «actitud de adolescente». Este impulso de «ralentizar» las cosas en lugar de lanzarlas a un futuro mejor es sólo un aspecto de este amplio espectro de estrategias que buscan reconsiderar las prácticas críticas ya no desde «el más allá», el «arriba», «el dentro» sino desde la puerta trasera (en inglés «rear»).

Cronología

1993: ****Biennial Exhibition**, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 4 marzo-20 junio (Elisabeth Sussman, Thelma Golden, John G. Hanhardt y Lisa Philips). **1997:** ****Trade Routes II** Bienal Johannesburg, Johannesburgo y Cape Town, octubre 1997-enero 1998 (Okwui Enwezor). **2002:** ****Documenta11 Platform 5: Ausstellung/Exhibition**, Kassel, 8 junio-15 septiembre (Okwui Enwezor). **2003:** ****How Latitudes become Forms. Art in a Global Age**, Walker Art Center, Minneapolis, febrero-mayo 2003; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Turín, junio-septiembre 2003 y Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, julio-septiembre 2004 (Philippe Vergne). **2007:** *Lo Desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global*, Biacs 2, CAAC, Monasterio de la Cartuja, Reales Atarazanas, Sevilla, (Okwui Enwezor).

Bibliografía

- FISCHER, Jean, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres, Kala Press, 1994.
- KALINOVSKA, Melina (ed), *New Histories*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1996.
- WILSON, Rob y DISSANAYAKE, Wimal (eds), *Global Local. Cultural Production and the International Imaginary*, Durnham y Londres, Duke University Press, 1996.
- WEIBEL, Peter. *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Ostfildern, Dumont, 1997.
- AA.VV., «Liminalities: discussions on the global and the local» (número especial), *Art Journal*, invierno 1998, n° 4, pp. 28-49.
- AMOR, Monica, «Whose World? A Note on the Paradoxes of Global Aesthetics», *Art Journal*, invierno 1998, n° 57, pp. 28-32.
- BECKER, Carol, «The Second Johannesburg Biennale», *Art Journal*, verano 1998, n° 2, pp. 86-100.
- CULLUM, Jerry, «Vernacular art in the age of globalisation: a few first random notes», *Art Papers*, enero-febrero 1998, n° 22, pp. 10-15.
- HIKSON, Kathryn, «Business as usual? Art World postnationals in a new nation state: the 1997 Johannesburg Biennale», *New Art Examiner*, marzo 1998, n° 25, pp. 26-31.
- WEISS, Rachel, «The Second Johannesburg Biennial: The quest for Globalism», *Art Nexus*, enero-marzo 1998, n° 27, pp. 74-78.
- JAMESON, Frederic y MIYOSJI, M (eds), *The Cultures of Globalisation*, Durham y Londres, Duke University Press, 1998.
- HYLTON, Richard, «Global v Local», *Art Monthly*, octubre 1999, n° 230, pp. 7-10.
- MOSQUERA, Gerardo, «Infinite Islands: regarding art, globalisation, and cultures II», *Art Nexus*, noviembre 1998-enero 1999, n° 30, pp. 80-84.
- ARAEEN, Rasheed, «A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics», *Third Text*, primavera 2000, n° 50, pp. 3-20.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, *Empire*, Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 2000.
- APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Trilce y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FENTON, Julia A., «WorldChurning: Globalism and the return of the local. circa 2001», *Art Papers*, mayo-junio 2001, n° 3, p. 11.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridadas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- WALSH, Maria, «Globalisation and multi-culturalism», *Art Monthly*, septiembre 2001, n° 249, pp. 52-53.
- CONGDON, Tim, «Globalisation and Its Discontents», *The New Criterion*, noviembre 2002, n° 21, pp. 81-85.
- GUASCH, Anna Maria, *Arte y globalización*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia 2004.
- GUASCH, Anna Maria, «Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local», *Artes. La Revista* (Universidad de Antioquía), enero-junio 2005, n° 9, pp. 3-14.
- MERCER, Kobena (ed), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005.
- GUASCH, Anna Maria, «Entre dos caídas. Del multiculturalismo a la mundialización del arte y la cultura (1989-2001)», *Revista de Occidente*, febrero 2007, n° 309, pp.
- McEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al «cul de sac»*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2007.

Índice de nombres

Las cifras que están en cursiva se refieren a las ilustraciones; las que están en redonda corresponden a la mención que se hace de las voces en el texto

- Abad, Francesc 216, 217, 217, 219-221
Abadie, Daniel 245
Abat, F. 215
Abate 319
Abramovic, Marina 280, 382, 428
Absalon 411
Abstraction-Création 29
Accardi, Carla 428
Acconci Studio 428
Acconci, Vito 197-201, 200, 211, 216, 275, 280, 283
Ackermann, Franz 440, 428
Acton, Arlo 56
Adami, V. 132, 133, 141, 248
Adams, A. 171
Adams, Dennis 382
Adams, John 280
Adams, Robert 53
Adamski 309
Adéagbo, Georges 411, 443, 455, 456, 458
Ader, Bas Jan 431
Adler Petersen, Lene 234
Adrian, Pic 124
Africano, Nicholas 297, 308
Agam, Iacov 111, 113-115, 113, 279, 288
Agamben, Giorgio 457
Agarwal, Ravi 456
Agostini, P. 83, 88
Aguilar, Laura 399
Aguilera Amate, Francisco 126
Aguilera Bernier, Luis 126, 127
Aguilera Cerni, Vicente 41, 42, 122-124, 128, 142, 144
Aguirre, Juan Antonio 257, 260-262, 262, 330, 337
Ahearn, John 304, 379
Ahtila, Eija-Liisa 415, 417, 456
Aiken, Doug 428, 431, 432
Aillaud, Gilles 133, 136, 136, 141, 249
Ajiboyé Bamboyé, Oladéle 443, 455
Akasegawa 64
Akerman, Chantal 415, 417, 443, 456, 458
Aláez, Ana Laura 421
Alaway, Eric 429
Albacete, A. 337, 338
Albalat 122
Alberola, J.-M. 319, 325-327, 326, 327
Albers, Josef 17, 38, 261, 362
Alberto 40
Albertson, James 293, 298
Alcolea, Carlos 329, 330, 336-338
Alcoy, Eduard 38, 39, 44
Alechinsky, Pierre 30, 132
Alejandra Riera & Dona Peitrescu 457
Aleu, Marc 37
Alexanco, José Luis 124, 257, 258, 261
Alfaro, Andreu 122, 124
Alfonzo, C. 369
Aliaga, Juan Vicente 415, 416, 420
Alighiero e Boetti, 443
Alison 48
Allora, Jennifer 430, 458
Alloway, Lawrence 48, 51, 53, 57, 86, 90, 91, 96, 152
Aloïse 33, 34
Alsleben, K. 287
Altay, Can 458
Altenbourg, R. 307
Althamer, Pawel 428, 433
Amat, Frederic 216
Ameller, C. 216
Amer, Ghada 455
Amestoy, Santos 339
Amicale des témoins 428
Ammann, Jean Christophe 235
Amón, Santiago 265
Amor, Monica 461
Amorós, Tonet 381
Ancelevici, Gaston A. 456
Anderson, Laurie 387, 388
Anderson, Simon 108
Andre, Carl 158, 160-163, 161, 166, 175, 191, 206, 209, 210
Andrews, Michael 131
Angulo Barturen, J. 138
Annesley, David 164, 266, 268
Anós, Mariano 261, 262
Anselmo, Giovanni 169, 176, 181, 186, 187
Antes del Arte, grupo 123
Anthony Gormley 269
Antin 210
Antoni, Janine 381, 282, 390, 453
Anuszkiewicz 116
Anzinger 331
Anzo 139, 257, 261, 262
Apfelbaum, Polly 380
Apollinaire, Guillaume 59, 108
Appadurai, Arjun 452, 457, 461
Appel, Karel 30, 32, 33, 43, 131, 137
Applebroog, Ida 390, 453
Aquarium 443
Araeen, Rasheed 461
Arakawa 64
Arata Isozaki Associates 428
Arcagrup 428
Arcangeli, Francesco 186
Archipenko, A. 19
Arden, Roy 411, 446
Ardenne, Paul 413, 420
Argimón, Daniel 39, 216
Arikha, Avigdor 254
Arima, Kaoru 458
Arkhipov, Vladimir 411
Armajani 210
Armaly, Fareed 456
Arman 441
Arman 60, 77, 78, 80, 82, 83, 88
Armand Gette, P. 230
Armengol, Rafael 142
Armleder, John 362, 363, 372
Armstrong, Elisabeth 108
Arnal, François 135, 136, 252, 253
Arnatt, K. 177, 204, 211
Arndt, Olaf 441
Arneson, Robert 56
Arnold, Grant 446, 447
Arp, J. 19, 57
Arrabal, Fernando 74
Arrechea 258
Arroyo, Eduardo 132, 133, 135, 135, 136, 136, 141, 142, 248
Art & Language 204, 204, 211, 212, 216

- Artaud, A. 62, 73, 176, 199
 Artigau, Francesc 139, 142, 144
 Artschwager, Richard 96, 158, 162,
 162, 164, 175, 301, 353, 364, 372,
 441, 442
 Ashbaugh, Dennis 300
 Ashbery, John 81
 Asher, Leonard 87, 178
 Ashkin, Michael 456
 Ashley, R. 107
 Ashton, Dore 90, 209
 Asins, Elena 124, 257, 261
 Askevold, David 210, 229, 230
 Asmus, Decker 131
 Asymptote 428, 454, 456
 Ataman, Kutlug 456
 Atelier Bow-Wow 458
 Atelier van Lieshout 413, 414, 415,
 416, 428
 Atget, Eugène 441
 Athila, Eij-Liisa 410
 Atlas, Charles 453
 Auerbach, Frank 131
 Augaitis, Daina 446, 447
 Auserón, Santiago 337
 Avanguardie 428
 Avedon, Richard 132
 Avgikos, Jan 390, 391
 Avia, Amalia 137
 Avvakumov, Yuri 428
 Ay-o 101
 Aycock, A. 205
 Ayllón, José 40, 41, 44, 45
 Azizov, Zeigam 428
- Baader 201
 Bach, Elvira 314, 314
 Bacon, Francis 131, 132, 132, 137,
 143, 146, 218
 Baher 258
 Bahri Alptekin, Hüseyin 458
 Bailey, William 243
 Baim, Richard 355
 Baj, Enrico 30, 88, 131, 132, 141
 Bajin, Kyosan 105
 Balcells, Eugènia 218, 219
 Baldessari, John 204, 211, 229, 229,
 230, 253, 428
 Balibar, Étienne 429
 Balla, G. 19
 Ballester, Jorge 142
 Balthus 254, 307, 310, 311
 Banham, Reyner 48, 50
- Baqué, Dominique, 434
 Barbadillo, Manuel 257, 258, 260-
 262, 261
 Barbara, Anna 428
 Barce, Ramón 101, 102
 Barceló, Miquel 330, 331, 333, 339,
 340
 Bargmann, Julie 456
 Barilli, Renato 181, 185, 186, 230,
 367, 368
 Barjola, Juan 137
 Barney, Matthew 381, 382, 390, 428,
 432, 443, 453
 Baron, Hannelore 441
 Barr, Alfred H. 20, 25
 Barrera, Jaume 342
 Barrie, R. 384
 Barrio, Artur 456
 Barry, Robert 206-208, 208, 209, 211
 Barth, Frances 300
 Barthélémy, Gérard 254, 255
 Barthes, Roland 134, 352
 Bartlett, Jennifer 297, 298, 369
 Bartolini, Ubaldo 323
 Baruchello, G. 88, 135
 Barzyk, Fred 281
 Baselitz, Georg 295, 307, 307, 308,
 311-313, 312, 339, 371
 Basquiat, Jean Michel 295, 295, 299,
 303, 318, 328, 389, 398
 Basterrechea, Néstor 123, 126
 Basualdo, Carlos 458
 Bataille, G. 199, 428
 Baudrillard, Jean 352, 357, 371, 378
 Baumgarten 236
 Bay, D. 230
 Bayer, H. 192, 423
 Bayrle, Thomas 428
 Bazaine, Jean 29
 Baziotès, William A. 20, 22, 24, 24,
 25, 38
 Bazon 232
 BBC 303
 Beal, Jack 243
 Beauffet, Jacques 253, 308
 Becher, B. A. 205
 Becher, Bernd & Hilla 438, 439, 441,
 443, 446, 456
 Bechtle 245
 Becker, Carol 456, 461
 Beckett, Samuel 144
 Beckett, Samuel/Marin Karmita 443
 Beckley, Bill 229, 230
 Beckmann, Max 258, 307, 313
- Beecroft, Vanesa 427
 Beeren, Wim 79, 304
 Beethoven 433
 Belcher, Alan 353
 Bell, David F. 448
 Bell, Larry 158, 164
 Bender, Gretchen 355
 Benedi 258
 Bengston, Billy Al 91
 Benito, Jordi 215-221
 Benjamin, Walter 367, 408
 Bennett, John 254
 Bennett, Tony 420
 Benning, Sadie 453
 Benstrup, Tobias 421
 Benton, Fletcher 117
 Bepler, Jonathan 432
 Berger, J. 383
 Berke, Deborah 420
 Berman, W. 56
 Berni 135, 258
 Besacier, H. 275
 Bester, W. 405
 Bethe-Selassié, Mickäel 404
 Bettencourt 135
 Beuys, Joseph 73, 100, 105, 107, 108,
 175, 177, 232-239, 233, 235, 237,
 279, 308, 311, 313, 363, 364, 368,
 371, 374, 375, 393, 394, 413, 437,
 441, 442
 Bhabha, Homi 450, 454
 Bhimji, Zarina 456
 Bialobroda, Anna 300
 Biasi, Alberto 115
 Biberstein, M. 375
 Bickerton, Ashley 353, 354, 358, 363,
 378, 382
 Bidjocka 456
 Bidjocka, Bili 398
 Biggs, Lewis 270, 271
 Bill, Max 29, 31, 118, 129, 362
 Billing, Johanna 435
 Billops, Camilla 453
 Bioulès, Vincent 251-253
 Birnbaum, Dara 280, 428
 Bischoff, Elmer 299
 Bishop, Claire 425, 434, 435
 Bissière, Roger 29
 Black Audio Film Collective 456
 Blade 303
 Bladen, Ronald 23, 164, 166
 Blais, J.-C. 325, 326, 331
 Blake, N. 369, 370
 Blake, Peter 48, 83, 88, 141

- Blanchard, Rémy 325, 326
 Blanco, Dionisio 138, 139
 Blanco, Paloma 420, 434
 Blast 303
 Blau, Douglas 441
 Bleckner, Ross 353, 355, 356, 371, 385, 386
 Blinky, Timothy 289
 Blistène, Bernard 367
 Blocher, Sylvie 413
 Block, René 71
 Blossum, V. 92, 95
 Blum, Irving 87
 BMPT 142, 205, 248-250
 Boarini, Vittorio 185-187
 Boatto, Alberto 183, 186
 Bober, Juan 102
 Boccioni 59
 Bochner, Mel 158, 204, 205
 Bock, John 428, 456
 Bodys Isek Kingelez 456
 Bodzianowski, Cezary 433
 Boeri, Stefano 425
 Boetti, Alghiero 181, 184, 186
 Boezem, Marinus 194
 Bofill, Ricardo 124
 Bogawa, Roddy 390, 453
 Bois, Yves-Alain 357
 Boisrond, François 325-327, 326, 331
 Boissier, Jean-Louis 289
 Boix, E. 139
 Boix, Manuel 142
 Bolande, Jennifer 441
 Bollinger, B. 172, 176, 178, 179
 Boltanski, Christian 226, 230, 279, 364, 424, 438, 439, 441, 442, 443, 445, 446, 447
 Bolumar 44
 Bolus, Michael 266, 268
 Bömmels, P. 309, 311
 Bond, Henry 427
 Bonet, Juan Manuel 40, 221, 259, 264, 329, 330, 333, 335-337
 Bonfiglio, Pietro 181, 185-187
 Bonillas, Iñaki 428
 Bonito Oliva, Achille 106, 107, 181, 186, 187, 316-320, 331, 363, 367, 399, 402
 Bonk, Ecke 428, 456
 Bonnard 254, 338
 Bontencou, L. 82
 Book, Ingrid 428
 Borges, J. L. 284
 Boriani, Davide 117, 118
 Borofsky, Jonathan 285, 298, 299, 299, 312, 318, 371, 372, 375
 Borrell, A. 264
 Bosch Cruañas, Luis 124
 Boshier, Derek 48, 136
 Bosshard, Lola 262
 Bossut, E. 364
 Bott, Karsten 441
 Boucherot, Marc 413
 Bourdieu, Pierre 133
 Bourgeois, Louise 168, 170, 382, 393, 408, 415, 417, 419, 428, 456
 Bourriaud, Nicolas 421, 422, 423, 425, 427, 434
 Boutoux, Thomas, 434
 Bowe, John 431
 Boyle, Familia 271
 Boys, B. 302
 Bozal, V. 141, 146, 330
 Braila, Pavel 456
 Brancusi 162, 163
 Braque, G. 19, 59
 Brauner, V. 32
 Brauntuch, Troy 351, 352
 Bravo 245
 Brea, José Luis 312, 333, 334, 337, 364, 365, 367
 Breackwell, Ian 331
 Brecht, George 55-57, 62, 85, 92, 95, 99, 100, 101, 103, 105, 107, 199, 232
 Breer, Robert 117, 118
 Bremer, Klaus 232
 Breton, André 17-19, 39
 Brey, Ricardo 374
 Brinch, Jes 427, 434
 Brioner 258
 Brisley, Stuart 218
 Brock 232
 Bronso, A. A. 379
 Broodthaers, Marcel 237, 238, 436, 438, 441
 Brooks, James 24
 Brossa, Joan 36, 215
 Broto, José Manuel 258, 263, 264, 337, 340
 Brouwn 210
 Brown, Joan 56, 298, 331
 Brown, Stanley 456
 Bruce Mau Design, 428
 Bruguera, Tania 455, 456
 Bruly Bouabré, Frédéric 411, 455, 456
 Brus, Günter 73, 198-200, 198, 200, 273
 Buchloh, Benjamin 362, 364, 397, 438, 439, 447
 Buchwald, Howard 299, 300
 Buckwater, Susan C. 92
 Budney, Jen 455
 Bufill, Juan 342
 Bulloch, Angela 426, 427, 428
 Bulnes, Patricio 337
 Bunn, David 441
 Burden, Chris 197-199, 199, 201, 453
 Bureau d'études 428
 Buren, Daniel 203, 205, 209, 226, 248-250, 250, 362, 397, 413
 Burgin, V. 177, 210, 211, 384
 Burgy, D. 211
 Buri, Samuel 135, 248, 254
 Burkard, Lene 382
 Burri, A. 43, 60
 Burroughs, W. S. 107
 Burton, Scott 178, 366
 Bury, Pol, 111, 113-115, 117, 118
 Bustamante, J. M. 364, 371, 375
 Büttner, W. 309, 314, 365
 Buzari, Pash 428
 Byars, James Lee 234, 237, 238, 372, 375
 Cabelo, Franklin Cassaro 458
 Cabrita Reis, P. 375
 Cadere, André 413
 Cadieux, Geneviève 282, 284
 Cage, John 23, 26, 55, 55, 56, 62, 63, 85, 99, 100, 101, 103, 106-108, 106, 232, 235, 258, 424
 Cahan, Amos 42
 Cain, Peter 453
 Calabrese, O. 367
 Calabuig, T. 221
 Calder, Alexander 19, 38, 111, 113, 114, 118
 Calle, Sophie 441, 453
 Calvesi, Maurizio 183, 185, 186, 319, 322, 323
 Calvo Serraller, Francisco 338, 339
 Calvo, Manuel 123
 Calzada, Rémi 302
 Calzadilla, Guillermo 430, 458
 Calzolari, Pier Paolo 210, 311, 374
 Cámara, Ery 405
 Cameron, Dan 96, 355, 357, 358, 399, 402-404
 Cameron, Eric 446
 Camnitzer, Luis 456
 Campano, M. A. 337, 338, 340
 Campus, Peter 281, 453

- Candel, F. 139
 Cane, Louis 252, 253, 259, 263
 Caneja 40
 Canelo, Luis 262
 Cannella, Pizzi 319
 Canogar, Daniel 44, 44, 339, 348, 349, 349
 Canogar, Rafael 39-41, 44, 45, 340
 Caprogrossi, Giuseppe 31
 Carbonell, Fernando 337
 Cardells, Joan 142
 Cardín, Alberto 263
 Cardini, G. 107
 Cardona Torrandell, Armand 39, 142, 144
 Carnap, Rudolf 203
 Caro, Anthony 163-165, 266-269, 267, 271
 Carpinteros, Los 455
 Carrà 362
 Carrazoni, Enrique 142
 Carrera, Ramón 138
 Carrillo, Jesús 420, 434
 Caspari 103
 Castellet, J. M. 139
 Castelli, Leo 25, 201
 Castro Arines, José de 45, 46
 Castro, Jota 421
 Castro, Segundo 127
 Castro, X. A. 331
 Català Roca, Francesc 37
 Cattelan, Maurizio 426, 427, 432
 Caufield, Peter 48
 Ceballos, Tomy 349
 Cela, Camilo José 41
 Celant, Germano 181, 182-187
 Celender 210
 Cemin, Saint Clair 386
 César 60, 78, 80, 82, 83
 Ceysson, Bernard 253, 308
 Cézanne 53, 235, 254, 264, 338, 340, Chacallis, L. 133
 Chadwick, Hellen 382
 Chadwick, Lynn 266
 Chagall, Marc 17, 19
 Chamberlain, B. 135
 Chamberlain, J. 60, 82, 83
 Chamberlain, Richard 55
 Chanco, J. 264
 Chandler, John 206
 Chang, Christine 390, 453
 Charlesworth, Sarah 353, 357, 358, 385, 388, 446
 Charlier, J. 226
 Chase, Louisa 300
 Chávez, Patricio 398
 Chevalier, Michel 288, 288
 Chevallier, F. 309
 Chia, Sandro 308, 311, 316, 318, 318, 320, 322, 339, 340
 Chiari, G. 103
 Chiggio, Ennio 115
 Child, Lucinda 280
 Chirino, Martín 41, 44, 44, 123
 Christiansen, Henning 233, 234, 236, 239
 Christo 78, 83, 83, 88, 107, 441, 442
 Chryssa, V. 82
 Chung, Jay 428
 Cirici, Alexandre 37, 39, 217, 220
 Cirlot, Juan Eduardo 36-38, 41, 42, 44
 Cirujeda, Santiago 428
 Clair, Jean 254, 255
 Clancy, Henry 429
 Claramonte, Jordi 420, 434
 Claret 44
 Clark, Larry 415, 419
 Clarke, John C. 242
 Claura, Michel 226
 Clavadetscher, Andrea 427
 Clegg & Guttmann 345, 346, 363, 371, 381
 Clemente, Francesco 308, 311, 316, 316, 318, 320, 321, 339, 397, 340
 Clifford, James 455
 Cliosstraat 428
 Close, Chuck 242-245, 244, 369
 Coates, Robert 20-22
 Cobo, Chema 330, 335
 Cobra 30, 32, 43, 73, 131
 Codina, Teresa 216
 Coe, Ralph T. 93
 Coe, Sue 388, 389
 COLAB 379
 Coleman, J. 375
 Collins, James 229, 230, 456
 Collins, Jess 93, 210
 Collins, Tricia 385
 Colombo, Gianni 117, 118
 Comay, Rebecca 448
 Combalía, Victoria 320, 331, 342
 Combas, Robert 325, 327, 327, 331
 Computer Art Society (CAS) 287
 Computer Technique Group 290
 Conceptual Español 217
 Conde, Manuel 40-42, 45, 143
 Congdon, Tim 461
 Congost, Carles 431
 Conner, B. 56
 Connor, Maureen 453
 Conrad, Tony 374
 Constant 30, 73
 Constant 456
 Contino, Lenny 300
 Cook 210
 Coopérative des Malassis 248, 255
 Coplans, John 86, 87, 93, 393
 Corazón, Alberto 216, 219, 220, 221
 Corberó 44
 Córdoba 123
 Corneille 30, 131
 Cornell, J. 57
 Cornell, Joseph 441
 Corner, P. 100, 103, 107
 Corral, María 129
 Corredor-Matheos, José 37, 139
 Cortés, José Miguel G. 101, 415, 416, 420
 Costa, Toni 115
 Cottingham, Robert 242, 245
 Courme, Brigitte 254
 Coutts, Nicky 442
 Cox, Stephen 271
 Cragg, Tony 267, 270, 270, 271, 271, 364
 Craig-Martin, Michael 177, 267, 270, 271
 Craig, Kate 446
 Cranston, Meg 441
 Crash 303
 Cremonini, L. 133
 Crepin, Joseph 34
 Crespo, Ángel 137, 138, 262
 Criado, Nacho 220, 221
 Crile, Susan 300
 Crimp, Douglas 352, 420
 Crónica de la Realidad 140
 Crosby, Theo 51
 Cross, M. 94
 Crouwel, Wim 304
 Crow, Thomas 357
 Cruz Díez, C. 115
 Cucchi, Enzo 308, 311, 316, 318, 320, 321, 339, 340, 397
 Cucullu, Santiago 458
 Cueco, H. 132, 133, 141, 142, 248
 Cuenca, Juan 121, 125, 127
 Cuixart, Modest 36, 37, 39, 41
 Cullum, Jerry 461
 Cumming, R. 230
 Cummings, Neil 440, 443

Cunningham, Merce 23, 55, 62, 85
 Cunyat, M. 215, 216
 Curnoe, Greg 210
 Curós 44
 Cutrone 331
 Cytter, Keren 431

D'Arcangelo, A. 95, 96
 D'O, Honoré 427
 D'Ors, Eugenio 329, 335, 367
 Dahn, W. 236, 309, 311, 314
 Dalí, Salvador 170, 245
 Dancenoise, 453
 Dapena, María 138, 139
 Darboven, H. 204
 Darboven, Hanne 441, 443, 444, 456
 Dash, Kulie 453
 Dau al Set 36, 37, 121, 260, 262
 Daucer, Martine 253
 Dave 303
 Davenport, I. 371
 David, L. 375
 David, Catherine 283, 381
 Davis 279
 Davis, Bard 293
 Davis, Stuart 38, 94
 Dawson, Verne 428
 De Andrea, John 242, 244, 244, 245
 De Baere, Bart 373
 De Certeau, Michel 408, 409, 410, 411, 412, 416, 420, 447
 De Chirico, Giorgio 19, 319, 362
 De Corral, María 415, 416, 420
 De Duve, T. 363
 De Guzmán, Paul 446
 De Keyser, R. 375
 De Kooning, Willem 22-26, 24, 31, 36, 43, 60, 85, 94, 131, 137, 154, 307, 311, 313
 De la Cruz, Sabino 138
 De la Hoz, Rafael 121
 De la Nuez, I. 404
 De Lap, Tony 164
 De Maria, Nicola 316, 318, 320
 De Maria, Walter 99, 164, 176, 177, 189, 191, 192, 194, 281
 De Mater O'Neill, María 405
 De Saint-Phalle, Niki 78, 82, 83
 De Stäel, Nicolas 29, 246
 Deacon, Destiny 456
 Deacon, Richard 267, 270, 271
 Dean, Tacita 428, 432, 440

Debord, G. E. 73
 Del Drago, Elena 435
 Del Renzio, T. 53
 Deleu, Luc 428
 Deleuze, Gilles 367, 408, 409 410, 415, 416, 420
 Delgado, Gerardo 258, 262, 264, 264, 265, 336, 340
 Deller, Jeremy 428, 433
 Demand, Thomas 431
 Demarco 258
 Demuth, Charles 38
 Denes, A. 204
 Denney, Alice 92, 95
 Der Blaue Reiter 36
 Der Rohe, Van 423
 Dercon, Chris 440
 Derrida, Jacques 438, 447, 448
 Descargues, Pierre 81
 Deschamps, Gérard 78
 Deutsch, David 431, 441
 Devade, Marc 251-253, 263
 Develing, Enno 166
 Dewasne, Jean 29, 126
 Deyrolle 126
 Dezeuze, Daniel 250-253
 Dhan, Walter 313
 Di Rosa, Hervé 325-327, 325, 327
 Di Rosa, Richard 325, 325
 Di Stasio, Stefano 319, 323
 Di Suvero, Mark 55, 60, 165
 Díaz, Gonzalo 404
 Díaz, Javier 348, 349, 349
 Díaz, Wilson 428
 Dibbets, Jan 181, 186, 192-195, 195, 205, 207, 209, 210, 281, 345
 Diebenkorn, Richard 299
 Diers, Michael 440
 Dietman, E. 107
 Dikeakos, Christos 210
 Diller 428
 Dimitrijeic, B. 363
 Dine, Jim 56-58, 60, 62, 67, 67, 68, 83, 86-88, 92, 93, 95, 96, 135, 248, 353
 Disler 318
 Dittborn, Eugenio 399, 446, 455
 Djordjadze, Thea 429
 Dobloug 236
 Dockx, Nico 428
 Doherty, Claire 435
 Doherty, W. 381
 Dokoupil, J. G. 309, 311, 314, 363, 371

Dolla, N. 252, 253
 Dolphy, Eric 74
 Domela, C. 126
 Domènech, P. 215
 Domoto 43
 Dong, Song 458
 Donnelly, Trisha 428, 432, 433
 Dorfles, G. 187
 Dorner, Alexander 423, 424
 Dorner, H. 375
 Douglas, S. 375
 Douglas, Stan 440, 455, 456
 Dove, Arthur G. 38
 Downey, Anthony 435
 Dragset, Ingar 428
 Dreher, Sabine 440
 Dreyfus, C. 107
 Droese 236
 Duarte, Pepe 128
 Duarte, Ángel 121, 125-129, 126
 Duarte, José 121, 124, 125, 138
 Dube, Anita 458
 Dubuffet, Jean 29-34, 31, 32, 36, 43, 57, 60, 131, 137, 303, 328
 Duchamp, M. 18, 19, 26, 52, 53, 55, 56, 59, 62, 64, 73, 78, 80, 81, 85, 88, 99, 101, 107, 108, 111, 113-115, 136, 141, 158, 159, 191, 198, 199, 201, 233, 250, 334, 338, 351, 353-356, 363, 364, 368, 371, 374, 375, 410, 423, 424, 428, 441
 Dufrêne, François 60, 77, 78, 80
 Dumas, Marlene 415, 418
 Dunning, J. 370
 Dunye, Cheryl 453
 Dupuy, J. 107
 Durant, Sam 440
 Durham, C. 369
 Durham, Jimmie 375, 390, 413, 414, 428, 450, 453
 Dwan, Virginia 189, 192, 206
 Eames, C. 53
 Eckert 363
 Eddy, D. 245
 Edefalk, Cecilia 456
 Eggleston, William 456
 Egido, M. 257, 261
 Eichhorn, Maria 443, 456
 El Paso 39-42, 44-46, 44, 45, 260, 262, 332
 El Pórtico 121
 Elden, Stuart 420

- Elggren, Leif 428
 Eliasson, Olafur 428, 432, 455
 Elmgreen, Michael 428
 Emilia 428
 Engelson, Carol 300
 Ennadre, 455, 456
 Ensor, J. 375
 Enwezor, Okwui 452, 455, 456, 457, 461
 Equipo 57 115, 121-129, 123, 126, 127, 128, 220
 Equipo Crónica 133, 135, 139, 140-142, 144-147, 144, 146, 248, 262, 336
 Equipo Realidad 141, 142, 147, 147, 148, 148
 Ernst, Jimmy 24
 Ernst, Max 17-19, 19
 Ernst, Wolfgang 436, 448
 Erró 132, 135, 133, 141, 248
 Ersen, Esra 458
 Escher 254
 Esclusa, Manel 348
 Escuela de Altamira 121
 Escuela de Vallecas 40
 Espacio 121, 123
 Espaliú, Pepe 334, 393, 394
 Estampa Popular 129, 137-140, 144
 Estes, Richard 242, 243, 243, 245, 246
 Estruga, Óscar 137
 Etienne-Martin 32
 Etkin, Suzan 386
 Eulàlia 222
 Euyung Oh, Michael 446
 Evans, Cerith Wyn 429, 431, 456
 Experimental holandés 30
 Export, Valie 415, 419
 Expósito, Marcelo 420, 434

 Federle, Helmut 362
 Feero, Robert 300
 Feininger, Lyonel 38
 Feito, Luis 40, 41, 44, 44, 45
 Feldmann, Hans-Peter 428, 439, 441, 443, 444, 445, 446, 447
 Felski, Rita, 420
 Fend, Peter 386, 428
 Fenton, Julia A. 461
 Ferguson, Bruce W. 390
 Ferguson, Gerald 446
 Ferguson, Lorna 455
 Ferlinghetti 74
 Fernández Alba, Antonio 41, 124
 Fernández del Amo, José Luis 44
 Fernández Robles, Luis 41
 Ferrant 44
 Ferrer, Esther 102, 107
 Ferrer, R. 178
 Ferrier, Jean-Louis 131
 Festa, T. 88
 Fetter, W. 287
 Fetting, Rainer 295, 309-311, 310, 314, 339
 Feyerabend, P. 311
 Feyzjdjou, Chohreh 456
 Filliou, Robert 73, 74, 100, 101, 105, 226, 232, 413, 443
 Fingerhut, A. 216, 218, 219
 Finkelpearl, Thomas 53
 Finley, Jeanne C. 453
 Fischer, Holly 453
 Fischer, Jean 450, 461
 Fischer, Konrad 226
 Fischer, Roland 347, 348
 Fischl, Eric 302, 302, 369
 Fischli & Weiss 411, 428, 431, 443
 Fischli, P. 371, 382
 Fisher, Scott 289, 290
 Fishkin, Vadim 428
 Fiuza, Didier 428
 Flanagan, Barry 176, 177, 177, 194, 210, 269-271, 281,
 Flaubert, Gustave 141
 Flavin, Dan 158, 158, 160-164, 164, 166
 Fleck, Robert 440
 Fleischmann/Strauss, 441
 Fleury, Lucien 248
 Fleury, Sylvie 382
 Fluxus Collective, 441
 Flynt, Henry 99, 101, 103
 Foldes 135
 Follett 55
 Fontana, B. 370

 Fontana, Lucio 30, 64
 Forakis, Peter 164
 Förg, Günter 362, 363, 371, 375
 Fortuyn/O'Brien 366
 Foster, Hal 420, 425, 426, 435, 436, 440, 448
 Foucault, Michel 383, 408, 409, 416, 434, 438, 447, 455
 Fraile, Alfonso 137
 Framis, Alicia 415, 417, 428
 Francés, Juana 40, 44, 45
 Francis, S. 23, 26, 31, 50, 66
 Franco, Carlos 329, 330
 François, Chaterine 337
 François, Michel 425
 Franke, Herber W. 288
 Frankenthaler, Helen 23, 26, 117, 152, 154, 155
 Franquesa, X. 216, 220, 264
 Fraser, Andrea 433, 446, 453
 Freixanes, J. 332
 Frenkel, Vera 441, 442
 Freud, Lucien 131
 Fried, Michael 94, 152, 153, 158, 159, 268
 Friedman, Roberta 284
 Friedman, Yona 425, 428, 456
 Friedmann, G. 364
 Friedmann, Gloria 443
 Fritsch, Katharina 382, 387, 388
 Fromanger 132
 Froment, Jean Louis 160
 Fry, Edward F. 159
 Fryling D. 369
 Fuchs, Rudi 308, 330
 Fudong, Yang 428, 457
 Fugedy 43
 Fullbeck, Kip 453
 Fulton, H. 177, 190
 Funcionalista 123
 Fury, Gran 419
 Fusco, Coco 450, 453, 455
 Futura 2000 295, 303, 304
 Future Systems 428

 Gaba, Meschac 452, 456
 Gabellone, Giuseppe 456
 Gabino, Amadeo 124
 Gablik, Suzi 380
 Gabo, N. 19
 Gäfgen, Wolfgang 133
 Galí, J. 216, 223, 257, 261
 Gallagher, Ellen 446

- Galliani, Omar 323
 Gandert, Miguel 453
 Gandía Casimiro, J. 147, 148
 Gandolfi, Paola 323
 Ganguly, Keya 420
 Garabedian, Charles 298
 Garaiocoa, Carlos 456
 García 44
 García Canclini, Néstor 451, 461
 García Ramos, Pedro A. 257, 261
 García Sevilla, Ferràn 215, 216, 218, 219, 222, 338
 García-Rossi, Horacio 114
 Gardner, Michael 420
 Garnett, Robert 393
 Garouste, Gérard 319
 Gash, Sebastià 44
 Gasiorowski 132
 Gassiot Talabot, Gérald 132-135, 142
 Gatch, L. 25
 Gaudibert, Pierre 133, 251
 Gauguin, P. 375
 Geers, Kendell 413, 455, 456
 Gehr, Ernie 453
 Gehry, Frank 280
 Geldzahler, Henry 86, 90, 153, 161
 General Idea 281, 353, 355, 378, 379
 Genovés, Juan 137, 140, 143
 Genzken, Isa 428, 456
 Gerber, G. 375
 Gerchman 136
 Gerdes 363
 Gerz, Jochen 230, 279, 381, 441
 Gette, Paul Armand 279, 440, 443
 Geys, Jef 456
 Gherban, A. 364
 Ghidoni, Matheo 428
 Giacometti, Alberto 19, 254, 297, 298, 375
 Gianelli, Ida 420
 Gibson, John 207
 Gide, André 59
 Giers, Walter 284
 Gil, J. 257, 261
 Gil, Manolo 122
 Gilardi, P. 181, 187
 Gilbert & George 177, 210, 274
 Gilbert and George, 443
 Gilholy, D. 56
 Gili, Marta 349
 Gillette, Frank 281
 Gillick, Liam 426, 427, 428, 429, 431, 432, 434, 435, 440
 Gimonprez, Johan 443
 Ginnever, Chuck 206
 Giorda, Patrice 319
 Giorno, John 428
 Giralt-Miracle, Daniel 124
 Girard, Xavier 327
 Giraud, Jacques 201
 Girona, M. 139
 Gironella 255
 Girouard 296
 Glarner, Fritz 38
 Glasgow, grupo de 325
 Glass, Ted 179
 Gleen, Constance W. 96
 Glegg & Guttman 382
 Glissant, Edouard 429
 Glueck, Grace 165, 192
 Glusberg, Jorge 210
 Gober, Robert 242, 245, 353, 357, 358, 358, 387, 388, 393, 394, 415, 453
 Goldberg, M. 22, 23
 Goldberg, Roselee 273
 Goldblatt, David 456
 Golden, Thelma 453, 461
 Goldin, Amy 296
 Goldin, Nan 381, 390, 414, 415, 418, 453
 Goldstein, Jack 351, 353, 353
 Goldstein, M. 107
 Goley, Mary Ann 304
 Golub Leon 133, 248, 298, 389
 Golub, Leon 428, 456
 Gómez de la Serna, Ramón 40
 Gómez de Liaño 258
 Gómez-Pena, G. 401
 Gómez-Peña, Guillermo 453
 Gómez, J. M. 221
 Gómez, Marga 453
 González Torres, Félix 382, 399
 Gonzalez-Foerster, Dominique 426, 427, 428, 431, 432, 433, 434, 443, 456
 González-Torres, Félix 413, 414, 422, 424, 443, 444, 455
 González, Ángel 146, 329, 330, 335, 337, 338
 González, Julio 45, 266
 González, M. 215
 Goode, J. 87, 91
 Gorchov, Ron 293
 Gordillo, Luis 257, 258, 260-262, 329, 330, 338
 Gordon, Douglas 426, 427, 431, 432, 443
 Gordon, Stuart 393
 Gorin, J. 126
 Gorin, Jean-Pierre 453
 Gorky, A. 24
 Görlich, U. 371
 Gormley, Antony 267, 269, 271
 Gotovac, Tomislav 428
 Gottlieb, Adolph 23-26, 24
 Gottlieb, R. 89
 Gowda, Sheela 458, 460
 Graham, Dan 192, 281, 283
 Graham, Rodney 428
 Graig-Martin, Michael 445
 Gran Fury 378, 379, 383
 Grand, T. 252, 253
 Grau, Xavier 259, 263, 264
 GRAV 114, 115
 Graves, Morris 25, 38
 Graves, Nancy 299, 300
 Graw, Isabelle 341
 Gray, David 164
 Greco, Alberto 101, 101, 146
 Green, Gregory 413
 Green, Renée 443, 453, 455, 456
 Greenaway, Peter 367
 Greenberg, Clement 20, 22, 23, 85, 90, 94, 117, 151-153, 155, 159, 160, 164, 203, 263, 268
 Grennan, Simon 427
 Grenville, Bruce 446, 447
 Gretenkort, Detlev 307
 Grey, Michael Joaquin 453
 Grigely, Joseph 428, 443
 Grippio, Victor 456
 Gris 59
 Grob, Sabine 441
 Grooms, Red 62, 66, 100
 Gropius 423
 Grosse, Katherina 411
 Grosvenor, Robert 158, 164, 166
 Grosz, George 313
 Gröting, Asta 381
 Grotowski 176, 183
 Group Material 354, 369, 370, 378, 379, 383, 386
 Groupe de recherche d'art visuel (GRAV) 114
 Groys, Borys 420
 Grup de Treball 217, 219, 219, 220, 222, 223
 Grupo de París 136
 Gruppo A 12, 428
 Gu, Wenda 455
 Guasch, Anna Maria 448, 461

- Guattari, Félix 408, 409, 410, 415, 416, 420, 431
 Gubern, S. 215, 216, 223
 Guerrero, José 338
 Guerrero, Raúl 398
 Guerrilla Girls 379, 380, 380, 382, 402
 Guerrilla Girls 419
 Guggenheim, Peggy 18-21, 19, 21, 25
 Guinan, Robert 248
 Guinovart, Josep 37, 139, 215
 Guisasaola, Félix 332
 Gulf Crisis TV Project 390, 453
 Gumpert, Lynn 420
 Gursky, A. 368
 Gursky, Andreas 455
 Guston, Philip 22, 89, 297, 298, 301, 307, 339, 340
 Gutai 63, 64, 273
 Gutkind, A. 50
 Guttuso, Renato 185
 Guzmán, Federico 334
- Haacke, Hans 117, 118, 190, 192, 193, 211, 353, 364, 384, 388, 389
 Haaning, Jens 427, 456
 Haber 210
 Hacker, D. 309
 Hadjimichalis, G. 375
 Hains, Raymond 60, 77, 78, 80, 82, 83, 88, 89, 443
 Häkansson, Henrik 428
 Halbreich, Kathy 387
 Hale, Mathew 428
 Hall, Stuart 428
 Halley, Peter 352-356, 358, 362, 363, 369, 371, 378, 386
 Hamilton Finlay, Ian 366, 371, 372
 Hamilton, Richard 48-53, 52, 141
 Hammer, Barbara 453
 Handardt, John G. 279, 280, 284, 453, 461
 Hannover 423
 Hanru, Hou 425, 434
 Hansen, Al 62, 100
 Hansen, Thorkild 126
 Hanson, Douane 242, 244, 245, 245
 Hardt, Michael 450, 451, 457, 461
 Hare, David 18
 Haring, Keith 293, 295, 299, 301-303, 301, 328, 331, 352, 369, 389
 Harris, Steven, 420
 Harrison, Charles 177
 Hartley, Marsden 38
- Hartung, H. 31, 32, 43
 Harvard Arnason, H. 26
 Hassan, Kay 455
 Hatch, James 453
 Hatoum, Mona 391-393, 391, 456
 Hausman, R. 59
 Hay, Alex 210
 Heartney, E. 390
 Hedén, Carina 428
 Hefferton, P. 87, 91
 Hegel 409
 Hegewisch, K. 174
 Hein, Jeppe 433
 Heisterkamp, Fritz 373
 Heizer, Michael 175, 177, 178, 189, 189, 190, 191, 194, 194, 281
 Held, Al 26, 152-154
 Heller, Ben 94, 152
 Helyer, Nigel 381
 Hempel, Lothar 427
 Henderson, Nigel 50, 52
 Hendrick, G. 107
 Hennessy, Richard 300
 Hennings, Humphrey 49
 Henri, A. 66, 67
 Hensen, A. 55
 Hepworth, Barbara 269
 Heras, Artur 142
 Herbin, A. 126
 Hernández Pijuan, Joan 38, 39, 44
 Hernández-Díez, José Antonio 399
 Herold, Georg 372-374, 373
 Herráez, Beatriz 448
 Herring, Ed 211
 Hershman, Lynn 441, 442
 Herun, G. 56
 Hess, Thomas B. 23, 25, 89, 117
 Hesse, Eva 168-170, 172, 176, 178, 179, 236, 382, 391, 392
 Hidalgo, Juan 101-103, 107
 Higgins, Dick 55, 62, 99, 100, 103, 105, 107, 108, 232
 Highmore, Ben 420
 Hijikata 64
 Hill, Christine 427
 Hill, Gary 279, 279, 280, 282, 284, 370, 374, 453
 Hillsmith, Fannie 20
 Hirakawa, Noritoshi 427
 Hirsch, Melvin 87
 Hirsch, Nikolaus 428
 Hirschhorn, Thomas 428, 430, 440, 456
 Hirshfield, Morris 38
- Hitch, Stewart 300
 Hixson, Kathryn 461
 Ho Chang, Yung 428
 Hoberman, Perry 355
 Hockney, David 48, 141, 248, 255, 338
 Hoderlein, Stefan 441
 Hödicke, K. H. 308, 308, 311, 331
 Hoehme, Gerhard 235
 Hoet, Jean 373, 399, 402
 Höfer, Candida 456
 Hofmann, Hans 17, 22-25
 Holes, A. 93
 Holiday, George 453
 Höller 413, 414, 425, 427
 Holler, Carsten 413, 425, 426, 427, 430, 431, 432
 Holliday, George 390
 Holmes, Brian 423
 Holmqvist, Karl 428
 Holroyd, G. 53
 Holt, Nancy 192
 Holzer, Jenny 354, 357, 358, 358, 364, 366, 378, 379, 379, 380, 382, 387-389, 387, 398, 402, 415, 418, 427
 Homi K. 453
 Hondo 137, 143, 144
 Hoover, Nam 280
 Hopper, Edward 38
 Hopps, Walter 87
 Horn, Rebecca 285, 397
 Horsfield, Graigie 456
 Hosiasson 43
 Houshiary, Shirazeh 267, 271
 Hoy Cheong, Wong 428
 Hsu, Tishan 386
 Hubaut, Joël 413
 Hudson, Andrew 165
 Hudson, Robert 56
 Huebler, Douglas 204-209, 208, 211, 443, 446
 Huff, Randolph 453
 Huffman, Kathy R. 281
 Hugo, Victor 447
 Hugonnier, Marine 428
 Huici, Fernando 335
 Huit Facettes, 456
 Hulten, K. G. 96
 Hulten, Pontus 115
 Hunt, Bryan 301
 Hunter, Sam 163
 Hutchinson, Peter 229, 230
 Huyghe, Pierre 426, 427, 428, 432, 455, 456

- Huyssen, Andreas 108, 436, 437, 448
 Hybert, Fabrice 381, 384, 443
 Hylton, Richard 461
- Ibarrola, Agustín 121, 125, 127, 128, 138, 139
 Ichiyanagi 64, 99, 103
 Igloolik Isuma Productions, 456
 Imai 43
 Immendorf, Jörg 234, 307, 307, 308, 311, 313, 313, 365
 Independent Group 48, 266
 Indiana, Robert 83, 88, 95, 379
 Initiative Haubrich-Forum, 428
 Institute without Boundaries, 428
 Ionesco 144
 Isaak, Anna 382
 Ito, Zon 458, 460
 Itter, Carole 446
 Ivekovic, Sanja 456
- Jaar, Alfredo 348, 364, 456
 Jacir, Emily 446
 Jacobsen, Egill 30, 111, 114, 115, 126
 Jaio, M. 394
 Jakobsen, Henrik Plenge 427
 James, G. 375
 Jameson, Frederic 451, 461
 Jamie, Cameron 458
 Janis, Sidney 25, 88, 89, 90
 Janus Magazine 428
 Jarden 210
 Jaudon, Valerie 296
 Jelstrup, Dore 382
 Jenkins, B. 108
 Jenkins, P. 23, 26, 43
 Jenney, Neil 179, 192, 293, 301, 308
 Jensen, Bill 300, 301
 Jeong, Koo 432
 Jepage, J. 251
 Jewell, Edward A. 19, 20
 Jia Wen, Loo 428
 Jian Wei, Wang 429, 458, 460
 Jiménez Losantos, Federico 263, 337
 Jiménez, Luis 401
 Joachimides, Christos M. 308-314, 317, 320, 371
 Joan, Ted 74
 Jochimsen, M. 230
 Jödicke, H. 311
 Jodorowsky 255
 Johannesson, Sture 428
- Johansen, John M. 428
 Johns, Jasper 23, 26, 56, 57, 59, 82, 83, 85, 91, 92, 95, 96, 151, 151, 369
 Johnson Sweeney, James 20
 Johnson, L. 66
 Johnson, Ray 93
 Johnstone, Stephen 408, 420, 435
 Jonas, Joan 456
 Jones, Allen 48, 141
 Jones, William 453
 Jorn, Asger 30, 73, 131, 132
 Joseph, Pierre 443
 Jouffroy, Alain 74, 81
 Journiac, Michel 197, 198-201, 274
 Jové, Àngel 215, 216, 219, 223
 Judd, Donald 158-163, 159, 161, 165, 166, 353
 Jules-Rosette, B. 405
 Julez, B. 287
 Julián, I. 218-220
 Julien, Isaac 428, 455, 456
 June Paik, Nam 441, 442
 Jung 363
 Jungmann, Jean-Paul 428
 Juva 33
- K.O.S. 379
 Kabakov, Ilya
 Kabakov, Ilya 375, 397, 415, 417, 427, 428
 Kacere, John C. 245, 245
 Kaden 331
 Kafka 144
 Kagel 236
 Kahn, Douglas 108
 Kalinovska, Melina 461
 Kaltenbach, S. 172, 175
 Kandinsky, W. 19, 36, 362
 Kane Kwei, Emmanuel 399
 Kanovitz, H. 242
 Kanwar, Amar 456
 Kapoor, Anish 267, 270, 271, 375
 Kaprow, Allan 55-57, 62-66, 63, 65, 66, 72, 85, 86, 100, 101, 105, 107, 199, 211, 273, 279
 Karamustafa, Gülsün 428, 460, 458
 Kardon, Janet 296
 Karmita, Marin/Samuel Beckett 443
 Karshan, Donald 211
 Katz, Alex 131, 132, 241-244, 369
 Kaufmann, M. 371
 Kaufner 198
- Kawagushi, Yoichiro 290
 Kawamata, T. 375
 Kawamata, Tadashi 411
 Kawara, On 204, 211, 216, 226, 227, 411, 440, 441, 442, 443, 446, 456
 Keita, Seydou 443, 455
 Kellein, Thomas 96
 Kelley, John 453
 Kelley, Mike 372, 381, 382, 383, 415, 420, 453
 Kelly, Ellsworth 26, 116, 117, 151-154, 152, 158, 362, 369
 Kemps, Niek 366, 367
 Kennedy Austin, Kim 446
 Kenneth, D. 56
 Kentridge, William 455, 456
 Kepes, Gyorgy 50
 Kerbrat, Jean 381
 Kermarrec, Joël 133
 Kessler, Jon 355, 372
 Kester, Grant H. 435
 Kidner, Michael 116
 Kiefer, Anselm 236, 307, 308, 311-313, 312, 318, 339, 340, 389
 Kienholz, Edward 56, 57, 59, 87, 175
 Kiesler 423
 Kiesler, Frederick 19, 20, 20
 Kilimnik, Karen 441, 453
 Kim, Byron 390, 453
 King, Philip 164, 266, 268, 268, 269
 Kinmont, Ben 456
 Kippenberger, Martin 382
 Kipps, Rodney 293
 Kirby, Michael 72
 Kirchner 340
 Kirkeby, Per 307, 313
 Kirkpatrick, Diane 50
 Kitaj, Ronald B. 48, 131, 141, 248, 249, 255
 Kiyooka, Roy 446
 Klasen, P. 132, 133, 135, 141, 248
 Klauke, K. 197, 200
 Klee, Paul 19, 29, 36
 Kleeman 245
 Klein, Yves 60, 77-83, 78, 79, 81, 88, 199, 232, 236, 273, 288, 313, 362, 392
 Kliaving, Serge 381
 Kline, Frank 22, 23, 23, 26, 64
 Klingelhöller 363
 Klotz, H. 284
 Kluge, Alexandre 428
 Klüser, B. 174
 Knoebel, Imi 236, 362, 364, 371

- Knowles, Alison 100, 100, 107
 Knowlton, K. C. 287
 Koberling, B. 309, 311
 Koester, Joachim 455
 Kogler, Peter 374
 Kogler, Peter 441
 Kohn, G. 22
 Kolbowski, S. 383, 384
 Kolding, Jacob 428
 Kolle, Regine 413
 Koller, Julius 428
 König, Kasper 207, 226, 227
 Koolhaas, Rem 424, 428
 Koons, Jeff 352-355, 357-359, 359, 362, 367, 368, 372, 378, 385, 386, 388, 427
 Köpcke 100
 Kopytiansky, Igor & Svetlana 455, 456
 Korine, Harmony 428
 Kosice, Gyula 428
 Kossoff, Leon 131
 Kosuth, Joseph 203, 204, 206-211, 207, 209, 216, 340, 353, 375
 Kounellis, Janis 176, 181, 183, 183, 311, 331, 371
 Kozaric, Ivan 456
 Kozloff, Joyce 293, 296
 Kozloff, Max 172
 Kozlov, Christine 206
 Kramer, Harry 117, 118
 Kramer, Hilton 89, 90, 165, 211, 297, 312
 Krancken 43
 Kraner, Hilton 89
 Krasner, L. 24
 Krauss, Rosalind 117, 268, 382, 448
 Kremeier, Ulrike 440
 Kricke, Norbert 235
 Kristeva, Julie 259
 Kroll, Lucien 428
 Kruger, Barbara 283, 348, 351, 353, 356-358, 364, 366, 378-380, 380, 382, 383, 388, 402, 41, 418
 Krystufek, Elke 428
 Kubisch, Christina 275
 Kubota, S. 280
 Kudo 105
 Kuehn, Gary 170, 176
 Kujundzic, Dragan 448
 Kuluncic, Andreja 456
 Kunitz, Stanley 90
 Kuntzel 280
 Kuoni, Carin 434
 Kupka 362
 Kuri, Gabriel 428
 Kuri, Y. 103
 Kusama, Yayoi 415
 Kushner, Robert 293, 296
 Kusolwong, Surasi 421
 Kyupi-Kyupi 421
 La Monte Young 99, 100, 103, 107, 232
 La Triple A 17
 Laba, Robyn 446
 Labra, José María de 123, 124
 Lacan, Jacques 383
 Lacatou, Anne 421
 Lachowicz, Rachel 392
 Lacy, Suzanne 380
 Lafont, Suzanne 282-284, 282, 375
 Lafontaine, Marie-Jo 280, 282
 Laib, T. 364
 Lais 39
 Lam, Wifredo 400
 Lamarche-Vadel, Bernard 325, 327
 Lamas, M. 332
 Lamazares, A. 332
 Lambert, Yvon 226
 Lambie, Jim 431
 Lamela, D. 205
 Land, Peter 427
 Lando, Edoardo 115
 Lane, L. 300
 Langa, Moshekwa 455, 458
 Langsner, J. 151
 Lanigan Schmidt, Thomas 299
 Lanskoj, Andre 29
 Lapicque, Ch. 29
 Latham, J. 83, 88, 177, 236
 Latil, Jean-Claude 248
 Latour, Bruno 425
 Laurens Mol, Pieter 367
 Laurette, Matthieu 443
 Lautréamont, conde de 199
 Lavier, Bertrand 279, 362, 364, 424, 428, 443, 445, 447
 Lawler, Louise 283, 348, 353, 358, 360, 369, 382, 441
 LCM/Fernando Romero, 429
 Le Brun, Christopher 319
 Le Corbusier 53
 Le Gac, Jean 229, 230
 Le Groupe Amos, 456
 Le Parc, Julio 29, 114-117
 Le Va, B. 178
 Le Witt, Sol 158-160, 159, 163, 164, 166, 175, 191, 203, 207, 209, 210
 Lea Cheang, Shu 453
 Leavitt, T. W. 192, 193
 Lebel, Jean Jacques 70, 72-75, 75, 105, 273
 Leccia, A. 364
 LeCompte, Elisabeth 453
 Lee, Spike 390, 453
 Lefebvre, Henri 410, 412, 420
 Léger, Fernand 17, 260
 Legrady, George 441, 442
 Leider, Philip 192
 Leirner, Jac 392, 443
 Leiro, F. 332
 Lemaitre 136
 Lemieux, Annette 368, 382, 385
 León, Carlos 259, 264
 Leonard, Zoe 443, 453
 Leone & Macdonald, 453
 Lernier, Jac 368
 Lertchaiprasert, Kamin 428
 Leslie, Alfred 66, 131, 243
 Leung, Simon 428, 429, 453
 Lévêque, Claude 201, 443
 Lévi-Strauss, Claude 399, 402
 Levine, Jack 38
 Levine, Sherrie 283, 351, 353, 355-357, 356, 358, 366, 383, 384, 387, 388
 Levy, Stacy 456
 Lewandowska, Marysa 440, 443
 Lexier, Micah 446
 Liang, Zhao 458
 Lichtenstein, Claude 420
 Lichtenstein, Roy 48, 58, 83, 86-88, 86, 92, 93, 95, 96, 117, 135, 245, 303, 369
 Lieb, Vered 300
 Light, Andrew 420
 Ligon, Glenn 396, 453, 456
 Linares, Judith 293
 Lind, Maria 425, 434, 435
 Lindner, Richard 229
 Lindström, B. 131
 Linke, Armin 428, 443
 Lipke, William C. 193
 Lippard, Lucy 88, 89, 117, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 204, 206, 209, 210, 212, 392
 Lissitzky, El 423
 Livingstone, Marco 96
 Llanes, Liliana 400
 Llena, A. 223

- Llimós, Robert 139, 216
 Llorens, Tomás 139, 140, 147, 336
 Lohaus, Bernd 237, 238
 Long, Richard 175, 177, 178, 181, 186, 190, 192-194, 209, 270, 281, 397
 Longo, Robert 283, 351, 351, 353, 356, 364, 388, 389
 Longobardi, Nino 320, 321, 331
 Lootz, Eva 264, 337
 López Cuenca, Rogelio 334
 López García, Antonio 137, 248, 254
 López Hernández, Francisco 137
 López Hernández, Julio 137
 López Pijuan, O. 216
 López, Yolanda 403
 Lord, Chip 279
 Loshe 362
 Lottini, Ottelo 319, 322
 Louis, Morris 26, 116, 152-156, 155, 158, 168, 362
 Lublin, Lea 288
 Lucariello, Saverio 413
 Lucas, Renata 433
 Lucas, Sarah 431
 Lueg 236
 Lugán, Luis 124
 Lum, Ken 415, 440, 455, 456
 Luna, James 453
 Lüpertz, Markus 295, 307, 307, 308, 310, 311, 313
 Luscher, I. 375
 Lüthi, Urs 197, 200
 Lye, Len 117, 118
- M/M 429
 Macel, Christine 413, 420
 Mach, D. 364
 Maciunas, George 72, 99, 100-105, 102, 104, 107, 108, 232, 232, 273
 Mack, Heinz 117, 118, 232, 236
 MacLow, Jackson 62, 99
 Madoz, Chema 349, 349
 Maeztu, Gustavo de 40
 Magazine, Janus 428
 Magnelli, A. 126
 Magritte 254
 Maharaj, Sarat 96
 Mahe, Gilles 443
 Maheo, Erwan 425
 Mahn, Inge 237, 238
 Maiakovsky 74
 Malaval, R. 132, 136, 142
- Malevich, K. 19, 158, 198, 199, 288, 300, 362
 Mallarmé, Stéphane 59, 199
 Mallett, Kyla 446
 Manders, Mark 456
 Manessier, A. 29
 Manetas, Miltos 427
 Mangold, Robert 152, 158, 160
 Manley, Edna 405
 Manlik, Florence 413
 Mann, S. 370
 Manrique 44
 Manzoni, Piero 441, 442
 Manzoni, Piero 81, 107, 197-199, 197, 273, 441, 442
 Marcaccio, Fabian 456
 Marcadé, B. 325
 March, Juan 42
 Marchán, Simón 126, 216, 218, 219, 221
 Marchand, J. J. 29
 Marchetti, Walter 101, 102
 Marclay, C. 369
 Marco, Tomás 101, 123
 Marcos, Miguel 333
 Marden, Brice 158, 160, 311
 Marepe 458
 Mari, Enzo 428
 Marí, R. 139
 Mariani, Carlo Maria 322, 322, 323
 Marin, John 38
 Marín, M. 41
 Marinetti, F. T. 107
 Marino di Teana, Francesco 126
 Mariño 258
 Marker, Chris 283, 443
 Marrone 319
 Marshall, Richard R. 297, 369
 Martí, M. 44, 139
 Martín Triana, José María 337
 Martín-Caro, José 137
 Martin, Agnes 152, 296, 445
 Martin, Etienne 445
 Martin, Hubert 187, 455
 Martin, Jean-Hubert 397, 402
 Martín, Josep Maria 349
 Martin, Stewart 435
 Martínez, Daniel J. 390, 453
 Martínez, Paco 102
 Martínez, R. 382
 Maryan 131
 Massironi, Manfredo 115
 Masson, A. 18
 Mathieu, Georges 29, 31, 32, 43, 64
- Matisse, Henri 20, 126, 264, 293, 296, 300, 308, 338, 340
 Matisse, Pierre 18
 Matta-Clark, Gordon 413
 Matta, Roberto 17, 18, 25, 307
 Matthews, Richard 53
 Matys, F. 375
 Matzko, Claudia 392
 Mau, Bruce 428, 443
 Maurige, J.-F. 326
 Mauss, Marcel 430
 Maxfield, Richard 99, 103
 Maxwell, Hardley 446
 Mazarguil, Roger 226
 McAgy, Douglas 93
 McBride, Rita 433
 McCarthy, Damon 429
 McCarthy, Paul 275, 382, 415, 420, 441
 McCauley, Robbie 453
 McClelland, Suzanne 453
 McCollum, Allan 353, 354, 359, 385
 McConnel 296
 McCracken, John 164
 McEvilly, Thomas 389, 399, 449, 450, 453, 461
 McHale, John 48, 51, 53
 McLaughlin, Sheila 384
 McLean, Bruce 177, 242, 245
 McLuhan, Marshall 451
 McQueen, Steve 429, 455, 456
 McShine, Kynaston 163-165, 211
 Medalla, David 192, 413, 455
 Medina, Ángel 137, 138
 Meireles, Cildo 455, 456
 Meissonier 246
 Meister, U. 374
 Mekas, Jonas 429, 443, 456
 Melcher, J. 56
 Mendieta, Ana 455
 Mengbo, Feng 456
 Menna, Filiberto 185-187, 230
 Mensa, Carlos 139, 142, 144
 MENTE 124
 Mercadé, Jordi 37
 Mercader, A. 217-220
 Mercer, Kobena 461
 Mercure, P. 103
 Merewether, Charles 448
 Merz 331
 Merz, Gerhard 371
 Merz, Mario 176, 176, 181, 186, 186, 218, 311, 397, 429
 Merz, Marisa 218, 374
 Mesa-Bains, Amalia 397

- Mesa, Alejandro 127
 Messenger, Annette 411, 415, 429, 441, 443, 456
 Mestre, Philippe 413
 Mestres Quadreny 258
 Metcalfe, Eric 446
 Metzel, Olaf 372, 381
 Metzger 100
 Metzger, Gustav 429
 Meyer, J. 375
 Meyer, Ursula 212
 Michael, A. 287
 Michaux, H. 31, 43
 Michavila, Joaquín 122, 123
 Middendorf, H. 309, 311, 314, 339
 Mignoni, Fernando 137, 143
 Mik, Aernout 415
 Mikhailov Boris, 415
 Milazzo, R. 385
 Milder, J. 66
 Millares, Federico 101, 102
 Millares, Manolo 39, 40-42, 44, 44, 45, 60, 332
 Miller, Arthur 91
 Miller, Dorothy C. 25, 38
 Miller, J. 369
 Miller, L. 107
 Miller, Susan 393
 Millet, Catherine 325
 Minemura, Ayumi 429
 Minh-ha, Trinh T. 453, 457
 Miralda, Antoni 215, 227-229, 228
 Miralles, J. 219
 Miralles, Pere 419
 Miró, Joan 19, 20, 41, 215, 300
 Mistry, Dhruva 271
 Mitchell 338
 Miyajima, Tatsuo 397
 Miyamoto, Ryuji 457
 Miyosji, M. 451, 461
 Moffett, Donald 453
 Mofokeng, Santu 455, 457
 Moholy-Nagy, Laszlo 17, 50, 204, 423, 424
 Molins, Miquel 340, 341
 Molnar, Vera 287
 Mompó, Manuel H. 122
 Mondrian, Piet 17, 19, 20, 113, 137, 261, 288, 298, 362
 Monet 300
 Moninot, Bernard 133
 "Monjalés" 44, 122
 Monk, Jonathan 429
 Monory, Jacques 132, 134, 135
 Montagne, R. 66
 Monte, James 178, 243
 Moonen, Rob 441
 Moore, Henry 266, 269
 Moorman, Charlotte 101, 107, 234
 Mor, Charles H. 220
 Morandi, Giorgio 41
 Morellet, François 114-116, 116
 Moreno Galván, J. M^a 40, 128, 137
 Moreno, María 137
 Moretti, Marco 428
 Morgan, Jessica 430, 433, 434
 Morgan, Stuart 311, 367
 Morimura, Yasumasa 374, 387, 387
 Morley, Malcolm 242-246, 243, 298, 311, 339, 340
 Morris, Kyle 25
 Morris, Robert 158-163, 165, 165, 166, 168, 169, 171, 173, 173, 175, 176, 178-192, 179, 191, 207, 364
 Morris, Sarah 431
 Morris/Trasov Archive 446
 Morrison, Grant 431
 Mortensen, Richard 29, 126, 127
 Moskowitz, Robert 83, 88, 298, 300, 301
 Mosquera, Gerardo 400, 461
 Mosset, Olivier 248-250, 250, 362
 Motherwell, Robert 20-25, 20, 24, 38, 56, 89, 264
 Moulène, Jean-Luc 443
 Movimiento de Arte Concreto 30
 Movimiento Nuclear 30
 Mthetwa, Zwelethu 455
 Mucha, R. 363, 371, 388
 Mucha, Reinhard 441
 Muehl, Otto 73, 105, 199, 273
 Müller, Grégoire 172, 173, 175
 Mullican, Matt 353, 358
 Multiplicity 429, 457
 Münch, Christopher 453
 Mundt, Wilhelm 441
 Muntadas, Antoni 215, 216, 218, 219-221, 282, 446, 447
 Muñoz, Juan 457
 Muñoz, Lucio 44, 339
 Murray, Elizabeth 300, 369
 Muxart, Jaume 37, 44
 Myers, John B. 23
 N, grupo 115
 Nacke, Frieder 287
 Nadin, Peter 386
 Nagy, Peter 131, 353, 386
 Name Diffusion 413
 Nancy, Jean Luc 430
 Nankervis, Adam 413
 Narkevicius, Deimantas 429
 Narotzky, Susana 44, 357
 Nauman, Bruce 169, 171, 172, 175, 176, 178, 179, 179, 197, 198, 283, 342, 370, 374, 413, 415, 417, 419
 Navarro Baldeweg, J. 337, 338
 Neel, Alice 131
 Nees, Georg 287
 Negri, Antonio 450, 451, 457, 461
 Neil, Al 446
 Nelly Kennedy, Garry 446
 Nesbit, Molly 425, 428, 429, 434
 Neshat, Shirin 455, 457
 New Generation 266, 268, 269, 271
 Newman, Barnett 24, 24, 26, 117, 151, 165, 177, 294, 298, 338, 362, 375
 Nicholson, Ben 19, 41
 Nicolai, Carsten 429
 Nicolai, Olaf 440
 Nicolás, Vidal de 138, 139
 Nicolin, Paola 435
 Niebla, J. 139
 Nietzsche 36, 409
 Nikos 135
 Nilsson, Lars 435
 Nitsch, Hermann 73, 105, 198, 199, 273, 273
 Noc 167, 303
 Nochlin, Linda 382, 391
 Noel, Georges 300
 Noguera, P. 219
 Noland, Kenneth 26, 116, 152-156, 152, 155, 158, 266, 268, 362, 368, 369, 372, 375
 Nomedas & Gediminas Urbonas, 457
 Nörgaard, Björn 233, 234, 236
 Norman, Nils 429
 Not Channel Zero, 453
 Novelli 136
 Ntshalintshali, Bonnie 399
 Nueva Generación 257, 260, 261, 262, 336
 Nuevo Espacialismo 137
 Nuevo, José Manuel 334
 Nuridsany, Michel 345
 Nyman, Michael 367

- O'Keeffe, Georgia 382
 Obrist, Hans Ulrich 423, 424, 425, 426, 428, 429, 432, 434, 435, 439, 447, 448
 Ocampo, Manuel 374
 Odenbach, Marcel 280, 284, 285, 364, 415
 Oehlen, Albert 309, 314, 365, 371
 Oehlen, Markus 309
 Oguibe, Olu 455, 456
 OH, grupo 102
 Oiticica, Hélio 392, 415, 419
 Okariz, Itziar 332
 Oki, Hiroyuki 458
 Olamide Osifuye, Olumuyiwa 457
 Oldenburg, Claes 55-58, 62, 67, 68, 83, 86, 88, 91-93, 91, 95, 96, 105, 107, 168, 168, 170, 177, 191, 353, 397, 441, 422
 Ole, António 455
 Oleksijczuk, Denise 446
 Olesen, Henrik 429
 Olitski, Jules 117, 152, 155, 156, 266, 268
 Olivares, Rosa 347-349
 Olivier, Olivier O. 248, 254, 255
 Olsen, Ch. 62
 Olsson, Olof 429
 Ondák, Roman 429, 433
 Onfray, Michel 381
 Ongaku 64
 Ono, Yoko 62, 64, 73, 99, 100, 107, 108, 429
 Opie, Catherine 413, 415, 417
 Oppenheim, Dennis 178, 189, 190-194, 190, 198, 199, 281
 Oppenheim, Meret 170, 382
 Orcajo, Ángel 137
 Orellana, Gastón 143
 Orlan 276
 Orozco, Gabriel 399, 404, 420, 427, 430, 455, 457
 Orozco, Pelay 121
 Ortega, Ana Teresa 348
 Ortega, José 138, 138, 139
 Ortuño, Pancho 259, 264, 337
 Osmolovski, Anatoli 429
 Osorio, Pepón 449, 453, 455
 Ossorio, H. A. 32, 33
 Oteiza, Jorge de 41, 121-123, 123, 126, 127, 127
 Othoniel, Jean-Michel 443
 Otterness, Tom 378, 379
 Otterson, Joel 355
 Ottinger, Ulrike 457
 Ouatarra, B. 405
 Oursler, T. 280
 Owens, Craig 351
 Ozawa, Tsuyoshi 458
 Ozenfant, A. 19
 Pablo, J. 218, 219
 Pablo, Luis de 258
 Pacquement, Alfred 96
 Pagé, Suzanne 293, 364, 443, 447
 Pagès, Bernard 250, 251, 253
 Pagès, Pere 262
 Paik, Nam June 72, 73, 99, 100, 101, 103, 105-107, 106, 108, 226, 232, 234, 236, 239, 278-280, 280, 281, 283-285, 364, 397
 Paladino, Mimo 308, 311, 316, 318, 320, 323, 331
 Palazuelo, Pablo 123
 Palazzoli, Daniela 184
 Palencia 40
 Palermo, Blinky 237, 239
 Panamarenko 237, 239
 Pane, Gina 197-201, 279, 415, 419
 Paneque, Guillermo 334
 Panerello 319
 Panero, Leopoldo María 337
 Panique International 74, 255
 Panofsky 263
 Paolini, Giulio 183, 186, 318
 Paolozzi, Eduardo 48, 50, 52, 53, 266, 266, 271
 Papastergiadis, Niklos 412
 Pape, Lygia 429
 Paraponaris, Hervé 413
 Parcerisas, Pilar 222, 223
 Pardo, Jorge 426, 427, 431
 Paredes Jardiel, José 137, 143
 Parent, Béatrice 443, 447
 Parent, Claude 429
 Paris, H. 56
 Park Fiction, 457
 Park, David 299
 Parker, R. 23, 26
 Parmentier, Michel 248-250, 249, 250
 Parpalló 122, 123
 Parr, Martin 415
 Parré, Michel 133, 141, 248, 255
 Parreno, Philippe 399, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 434
 Partz, Felix 379
 Pascali, G. 183
 Passmore, Heather 446
 Patiño, A. 332
 Patkin, Izhar 368
 Pattern and Decorative Artists 296
 Patterson, Ben 99, 100, 103, 107
 Payne, Oliver 429
 Pazos, Carles 215, 216, 219, 415, 420
 Pearlstein, Philip 241, 241, 242, 243, 369
 Pedrosa, A. 264
 Peitrescu, Dona & Alejandra Riera 457
 Peljhan, Marko 443
 Penk, A. R. 295, 307, 307, 308, 310, 311, 313
 Perdiolle, Hervé 327
 Pérec, Georges 443, 444
 Pérez Mínguez, Rafael 329, 329
 Pérez Villalta, Guillermo 329, 330, 336-338, 337
 Pericás, Antonio G. 123, 128
 Pericot, Jordi 124
 Permanenti 428
 Pernice, Manfred 429, 457
 Perreault, John 296
 Persjovschi, Dan 443
 Peterman, Dan 413
 Pettibon, Raymond 453, 457
 Pettibone, Richard 93
 Pevsner, A. 19
 Peyton, Elizabeth 429
 Phaophanit, Vong 399
 Philips, Lisa 453, 461
 Phillips, Peter 48, 83, 88
 Piacentini, L. 186
 Picasso, Pablo 19, 21, 59, 138, 146, 266, 307, 311, 338, 382
 Piene, Otto 232, 236
 Pieroth, Kirsten 429
 Pierre, José 177
 Pierson, Jack 453
 Pijuan, O. L. 219
 Piller, Peter 440
 Pincemin, J.-P. 252, 253
 Pine, Michael 53
 Pinot-Gallizio, G. 73
 Pinto de Almeida, B. 404
 Piper, Adrian 207, 457
 Piruca, Franco 317, 319, 323
 Pistoletto, Michelangelo 183, 185, 186, 381, 413, 429
 Pittman, Lari 390, 453
 Pivi, Paola 429, 431
 Plagens, Peter 209, 210
 Planasdurà, Enric 39, 44

- Planell 38, 44
 Platschek, H. 137
 Plaza, Julio 257, 261, 262
 Plessi, Fabrizio 283, 284
 Pleynet, Marcelin 258, 259, 263, 338, 339, 249
 Pluchart, François 197-201
 Poinot, J.-M. 174, 226
 Poli, Jacques 133
 Poliakov, Serge 29
 Polk Smith, Leon 23, 151
 Polke, Sigmar 232, 236, 239, 207, 308, 308, 311, 313, 318, 397
 Pollock, Griselda 382
 Pollock, J. 20-27, 24, 27, 31, 36, 38, 43, 49, 50, 63, 64, 117, 152, 154, 155, 168, 264, 293, 294, 296, 299, 300, 303, 313, 328
 Ponç, Joan 36, 215
 Pondik, R. 369
 Ponger, Lisl 457
 Ponsatí, J. 215, 216
 Poons, Larry 116, 152
 Popovici, Cirilo 44
 Popper, F. 287
 Porta, A. (Zush) 223
 Portabella, P. 218-220
 Portabella, Pere 457
 Portillo, Lourdes 453
 Potter, Sally 384
 Potts, D. 170
 Pousette-Dart, Richard 24, 25, 38
 Pousttchi, Bettina 429
 Power, Kevin 332, 339, 340
 Prada, J. M. 258
 Pradel, Jean-Louis 142, 254
 Prats, Joan 41
 Preiss, Jeff 443
 Prendergast, Maurice 38
 Preston, Stuart 91
 Price, Kenneth 56, 168, 171
 Prigov, D. 372
 Prince, Richard 351, 353, 356, 427
 Puig, Arnau 36
 Puig, August 37, 39
 Puigcerver, F. 216
 Pujol, C. 264
 Pujol, Ernesto 455
 Pumhösl, Florian 429
 Putzel, Howard 19, 20
 Qingyun, Ma 429
 Quejido, Enrique 337
 Quejido, Manolo 330, 336, 337
 Queralt, Rosa 340, 341
 Quintanilla, Isabel 137
 R, grupo 123
 Rabascall, J. 215
 Radek 429
 Ràfols-Casamada, A. 44, 139, 215
 Ragon, Michel 131, 132
 Rama, Edi 429
 Rammellzee 303, 304
 Ramos, Mel 91, 95, 95, 96
 Rancière, Jacques 429, 457
 Rancillac 135, 135
 Rappaport, Mark 453
 Raqs Media Collective 429, 457, 458
 Ratcliff, Carter 211
 Rath, A. 369
 Rauschenberg, Robert 23, 26, 48, 55, 57, 57, 60, 62, 79, 82, 83, 85, 85, 86, 91, 92, 95, 96, 134, 135, 158, 302, 369, 441
 Rawanchaikul, Navin 411
 Ray, Charles 382, 453
 Ray, Man 38, 73
 Raynaud 135
 Raysse, Martial 78, 83, 88, 132, 135, 191
 Read, Herbert 21, 49
 Reagan, Ronald 418
 Rebeyrolle, Paul 131, 132
 Recalcati, Antonio 133, 136, 136, 141, 142, 248, 289
 Reffin Smith, Brian 289
 Rehberg, Vivian 425
 Rehberger, Tobias 413, 414, 429
 Reich 423
 Reich, Steve 179
 Reinhardt, Ad 17, 20, 22, 24, 24, 25, 27, 27, 85, 116, 151, 153, 154, 203, 208, 294, 298, 300
 Relph, Nick 429
 René, Denise 111, 126
 Rennó, Rosangela 399
 Requichot 135
 Resnik, M. 22, 23
 Restany, Pierre 77-83, 89
 Reuter 236
 Reyes, Pedro 429
 Rhoades, Jason 427, 441
 Rhode, Robin 458
 Ribé, A. 216, 218, 219, 220
 Rice Pereira, Irene 38
 Richards, M. C. 62
 Richier, Germaine 32, 266
 Richter, Gerhard 141, 201, 232, 236, 239, 318, 345, 371, 438, 439, 443, 444, 447
 Rickey, George 112, 117-119
 Ridenhour, William 300
 Riera, Alejandra & Dona Peitrescu 457
 Riera, Amèlia 39
 Riley, Bridget 116, 362
 Rimanelli, David 390
 Ringgold, Faith 402
 Rinke, Klaus 198, 239
 Riopelle, J. P. 31, 32, 43
 Rivas, F. 264, 329, 335
 Rivera, Manuel 39-41, 44, 44, 45
 Rivers, L. 48, 96
 Robaud, Jacques 443
 Robbin, Tony 293, 296
 Robbins, David 429
 Roberts, John 420
 Roberts, Liisa 443
 Robins, Corinne 165
 Robinson, Jonathan 453
 Robinson, Walter 295
 Roche Rabell, Arnaldo 405
 Roche, François 429
 Rockenschaub, Gerwald 362
 Rodin 164
 Rodríguez Aguilera, Cesáreo 37, 124, 139, 144
 Rodríguez, Delfín 333
 Rollins & K.O.S., Tim 357, 369, 386, 398
 Rollins, Tim 354, 358, 378, 379
 Rollof, U. 375
 Roman, Philippe 254
 Romano, Salvatore 164
 Romero, Pedro G. 334
 Rönicke, Pia 429
 Ror 429
 Rose, Arthur R. 208, 209
 Rose, Barbara 94, 117, 158, 161, 162, 164, 165, 293-295, 299, 300, 339
 Rose, Herman 38
 Rosefeldt/Steinle 441
 Rosenbach, Ulrike 239, 280
 Rosenberg, Harold 17, 22-25, 90, 159, 165, 2212
 Rosenberg, Ralph 20, 203
 Rosenblum, Robert 154
 Rosenfield, Israel 428
 Rosenquit, James 58, 83, 86, 88, 91, 92, 95, 96, 135, 303

- Rosenthal, Norman 96, 308, 311, 371
 Rosenzweig, Phyllis 24
 Rosler, Martha 420, 429
 Ross, David 420
 Roszak, T. 289
 Rotella, M. 78, 80, 83, 88, 89
 Roth, Dieter 440, 443, 446, 457
 Rothenberg, Erika 374, 375
 Rothenberg, Susan 297, 298, 300, 301, 308, 311
 Rothko, Mark 22, 24-27, 24, 27, 38, 89, 246, 264, 294, 300, 313, 338, 362
 Rothschild, Eva 431
 Rouan, F. 142
 Rovira Brull 38
 Rovira, M. 216, 218, 220
 Rubio, Javier 258, 263, 264, 320, 321, 336
 Rubira, Sergio 448
 Rueda, Gerardo 124, 261
 Ruff, Thomas 348, 381
 Ruppertsberg, A. 205, 369
 Ruscha, Ed 87, 91, 96, 366, 371
 Ruscha, Edward 429, 441, 446
 Russolo, L. 107
 Ruthenberg, Reiner 239, 374
 Ruttle, R. 179
 Ryman, Robert 152, 158, 160, 176, 178, 311
- Saar, Alison 390, 453
 Sadr Haghighian, Natascha 429
 Sáez, Martín 137
 Sakoguchi, Ben 403
 Sala, Anri 429, 431, 432, 443
 Salcedo, Doris 399, 457
 Sales, F. 218, 219
 Salingardes 33
 Salle, David 294, 295, 299, 302, 318, 339, 369
 Salloum, Jayce 446
 Salomé 295, 309, 309, 311, 314, 339
 Salt, John 242, 245
 Samadian, Seifollah 457
 Samaras, Lucas 60
 Samba, Cheri 381
 Samuel Beckett/Marin Karmita 443
 Sánchez Camargo, Manuel 44
 Sánchez-Marín, Venancio 137, 143, 144
 Sander, August 443
 Sandler, Irving S. 58, 60, 154, 164, 241
- Sans, J. 216, 218
 Sans, Jérôme 421
 Sansegundo, Carlos 143
 Santos Torroella, Rafael 37
 Santos, Carlos 102, 216, 218, 219, 220
 Sanz, Eduardo 123
 Saraceno, Tomas 429
 Sarduy, Severo 367
 Saret, Alan 172, 176
 Sarkis 142, 443
 Sarmento, J. 331, 364
 Satie, E. 62, 107, 108
 Saul, Peter 56, 93, 132, 336
 Saura, Antonio 39-44, 44, 46, 46, 131, 132, 138
 Saussier, Gilles 457
 Saytour, Patrick 250-253, 364
 Schaerf, Eran 399
 Schaffner, Ingrid 441, 447
 Schapiro, Meyer 23, 26
 Schapiro, Miriam 293, 296
 Scharf, Kenny 301, 328, 352
 Scheede, Uwe 191
 Schifano, M. 83, 88
 Schinwald, Markus 429, 433
 Schlesinger, Mark 299, 300
 Schlingensief, Christoph 429
 Schlosser, A. 337
 Schmalix 331
 Schmidt, L. 369
 Schmit 232
 Schnabel, Julian 295, 299, 301, 302, 308, 311, 318, 339, 340, 369, 371
 Schnebel, D. 103
 Schneckenburger, Manfred 364, 373
 Schneeman, Carole 72, 73
 Schneemann, Carolee 429
 Schneider, Ira 281
 Schnyder, Jean Frédéric 411
 Schöffner, Nicolas 111, 112
 Schönberg 36
 Schonzeit 245
 Schregenberger, Thomas 420
 Schuff, Peter 352
 Schum, Gerry 194, 195, 232, 234, 281
 Schumacher, Eric 427
 Schütte, T. 375
 Schuyff, Peter 354, 358
 Schwarzkogler, Richard 198, 199, 199, 273
 Schwechler, Didier 302
 Schweizer, H. 375
- Schwitters, Kurt 57, 59, 375
 Scofido 428
 Scott, Andrea K. 391
 Scott, Tim 266, 268
 Scout, Mary 446
 Scurti, Franck 413
 Searle, Adrian 394
 Seejarim, Usha 458, 460
 Segal, George 58, 66, 83, 88, 93, 96, 242, 244, 271
 Seguí 258
 Sehgal, Tino 429, 432, 433
 Seitz, William C. 58, 59, 60, 111, 116, 117
 Sekula, Allan 429, 438, 453, 447, 457
 Seldys, Henry 87
 Sellars, Peter 453
 Selz, Dorothee 218-220, 227, 228
 Selz, Peter 56, 90, 95
 Sempere, Eusebio 44, 122-124, 258
 Serge III 74
 Seric Soba, Nebojsa 443
 Serota, Nicholas 420
 Serpan, I. 31, 43
 Serra, Richard 169, 172, 172, 174-178, 174, 210, 281, 364
 Serrano, Andrés 381
 Serrano, Juan 121, 125, 127, 128
 Serrano, Pablo 39, 40, 44, 45
 Serrano, S. 337, 338
 Sethaseree, Thasnai 429
 Sevilla 258
 Shan, Ben 38
 Shanzhuan, Wu 399
 Shapiro, J. 178
 Sharf, Kenny 328
 Sharp, Willoughby 193, 197
 Shaw, Jeffrey 282, 285
 Shaw, Jim 369, 374
 Shaw, R. 56
 Shearer, Linda 367
 Shearer, Steven 446
 Sheeler, Charles 38
 Shepard, Sam 281
 Shephard, Grez 453
 Sheringham, Michael 420
 Sherman, Cindy 348, 353, 357-359, 359, 370, 371, 381, 387, 388, 402, 415, 418, 453
 Shettar, Ranjani 458
 Shigara, Kazuo 63
 Shimabuku 429
 Shimamoto, Shozo 64
 Shinohara 64

- Shiraga 63, 64
 Shlaffly, Phyllis 388
 Shonibare, Yinka 457, 459
 Shwartz, Barbara 293
 Sidén, Ann-Sofi 415, 417
 Siegelaub, Seth 204, 206, 207, 209
 Siekmann, Andreas 457
 Sílex, grupo 38
 Silluvan, Catherine 433
 Silva, Elizabeth B. 420
 Silverman, Gilbert y Lila 108
 Silverman, Kaja 417
 Simmons, Gary 453
 Simmons, Laurie 348, 353, 388
 Simonetti 135
 Simoni, M. 375
 Simparch 452, 457
 Simpson, Lorna 368, 370, 390, 453, 457
 Singier, G. 29
 Sironi, M. 32, 362
 Sivan, Eyal 457
 Slominski, Andreas 429
 Smith, David 60, 164, 266-268, 267, 457
 Smith, Gordon M. 94
 Smith, John M. 420
 Smith, Kiki 381, 382, 390, 453
 Smith, Larry 197
 Smith, Owen 108
 Smith, P. 384
 Smith, Patti 429
 Smith, Richard 48
 Smith, Tony 166
 Smithson, Alison 50, 52
 Smithson, Peter 48, 50, 52
 Smithson, Robert 163, 189, 189, 190-194, 193, 209, 281
 SMS 441
 Snow, Michael 179, 283
 Snyder, Sean 429
 Sobrino, Francisco 114, 122-124
 Sohm, Hans 105
 Solà-Morales, Ignasi de 340, 341
 Solakov, Nedko 429
 Solana 40
 Solano, S. 364
 Solbes, Rafael 139-142, 145, 146
 Soldati, Anastasio 30
 Solnit, Rebecca 389
 Solomon, Alan 92, 95, 154
 Solomon, Holly 296
 Somoza, Francisco 137
 Sone, Yutaka 429
 Sonnier, Keith 168-170, 172, 173, 175, 176, 178, 179
 Sontag, Susan 95
 Soria, Salvador 44, 122
 Soto, Jesús Rafael 111, 113-116, 116
 Soulages, P. 32
 Sow, O. 375
 Spalding, Jeffrey 446
 Spector, Nancy 426, 434
 Sperandio, Christopher 427
 Spero, Nancy 382, 397, 429, 453
 Spieker, Sven 448
 Spoerri, Daniel 78, 78, 80, 83, 88, 100, 105, 115, 227, 227, 232, 234, 441
 Spur 141
 St. John Wilson, Colin 53
 Staiger 245
 Stainback, Charles 291
 Stamos, Theodoros 24, 25
 Stämpfli, P. 132, 133, 248
 Stankiewicz, Richard 55, 57, 60, 82
 Starling, Simon 413
 Steedman, Carolyn 448
 Steels, Luc 425, 429
 Stein, Joël 114
 Steina 278
 Steinbach, Haim 352, 353, 355-358, 356, 372, 375, 378
 Steinberg, Leo 90, 94
 Steir, Pat 369, 370, 375
 Stella, Frank 26, 85, 151-153, 151, 153, 161, 293, 296, 303, 328, 338, 339, 353, 362
 Stenberg, Jacques 255
 Stephan, G. 300
 Sterbak, Jana 381, 393, 393, 394
 Sterne, Hedda 24, 25
 Stevenson, H. 83, 88
 Stiles, Kristine 108
 Still, Clyfford 23-26, 24, 38, 298
 Stirling, James 53
 Stockhausen, K. 100, 101, 103
 Stockholder, J. 369
 Stortenbecker, Nikolaus 131
 Stout, Myron 151
 Struth, T. 368, 375
 Stüttgen 236
 Suárez, Antonio 40, 44, 45, 215
 Suárez, J. 264, 340
 Subirachs, J. M. 44, 139
 Sucre 44
 Sultan 339
 Superflex 429
 Supermoderno 429
 Supports-Surfaces 248, 250-253, 253, 259, 259, 263, 264, 326
 Sussman, Elisabeth 357, 390, 453, 461
 Sutherland, Graham 32, 49
 Suzuki 62
 Swenson, G. R. 86, 91
 Szafran, Sam 248, 254, 255
 Szeemann, Harald 105, 173, 174, 176, 177, 305, 211, 364, 365, 452, 459
 Szewczyk, Monika 446, 447
 T, grupo 115
 Taafe, Philip 352, 355, 358, 362, 369
 Tabaimo 458, 459
 Tabara 44
 Tacher, Margaret 418
 Tahüll 37, 38
 Takemitsu, T. 103
 Takis 115-118, 116
 Tala, Botala 399
 Tan, Fiona 455, 457
 Tanaka 64
 Tanaka, Janice 390, 453
 Tanganelli, Marcantonio 323
 Tanguy, Y. 18, 19
 Tannert, Volker 311, 314
 Tapié, Michel 30-32, 38, 39, 42, 43, 45, 64, 81, 121
 Tàpies, Antoni 36, 38, 39, 41, 43, 43, 64, 215-217, 338
 Tatafiore, E. 320, 331
 Tatlin 158
 Taylor, Paul 354
 Taymor, Julie 453
 Tayou, Pascale Marthine 457
 Tazzi, Pier Luigi 373
 Teixidor, Jordi 123, 124, 215, 257, 259, 261, 264
 Télèmaque, Hervé 132, 133, 135, 142
 Téllez, Javier 429
 Templeton, Ed 421
 Tena, Gonzalo 259, 263, 264
 Teno, Jean-Marie 457
 Terricabras, Lluís 38
 Tharrats, Juan José 36, 37, 39, 41, 43, 44
 The Atlas Group 456
 The Club 22, 23
 The Irascibles 24
 The Ten 17
 The Wooster Group 453

- Theimer, Ivan 254, 255
 Thiebaud, Wayne 83, 87, 88, 91, 93-95, 94
 Thies 331
 Thing Co. Ltd. 209
 Thomas, Ph. 374
 Thomas, Rachael 426, 431, 434
 Thomas, Rover 411
 Thompson, R. 66
 Thorne, Joan 299, 300
 Thrall Soby, James 20
 Till, Christopher 455
 Tillim, Sidney 90, 241, 242
 Tillman, Lynne 384
 Tilson, Joe 48, 141
 Tinguely, Jean 72, 77-80, 77, 78, 80, 82, 88, 107, 113-115, 114, 117, 118, 232
 Tiravanija, Rirkrit 399, 411, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 434
 Tisserand, Gérard 136, 141, 248
 Titus-Carmel, Gérard 133
 Tobey, Mark 25, 31, 36, 38, 43
 Tobier, Lincoln 428, 429
 Todó, F. 139
 Toledo, Juan Antonio 139, 140, 142
 Toma, Yann 445, 446, 448
 Tomasello, L. 115
 Tomlin, B. W. 25
 Tommaso Marinetti, Filippo 59
 Torini, Niele 248
 Torner, Gustavo 124, 261
 Toroni, Niele 249, 250, 250, 255
 Torrado, Llorenç 229
 Torrego, E. 221
 Torres, Francesc 216, 218-221, 279, 381, 453
 Torres, Rigoberto 399
 Tous, Rafael 223
 Toussaint, Laurence 39
 Toxic 303
 Trapiello, Andrés 337
 Tremblay, D. 364
 Tremlett, David 177, 229
 Trengove, Kerry 274, 275
 Trepát 44
 Trimarco, A. 187
 Trini, Tomaso 175, 176, 187
 Trockel, Rosemarie 372, 382, 415, 429
 Troncy, Eric 414, 420, 435
 Trouvé, Tatiana 443
 Trova, Ernest 93
 tsunamii.net 457
 Tucker, Marcia 178, 179, 293
 Tucker, William 164, 266, 268, 269, 269, 271
 Tudor, D. 62, 236
 Tuerlinckx, Joëlle 457
 Tunga 381
 Turkle, Sherry 387
 Turkle, Tyler 386
 Turnbull, William 51, 266
 Turunen, Pekka 411
 Tusek, M. 375
 Tuttle, R. 176, 178
 Tuymans, Luc 457
 Twombly, C. 303, 311, 328, 339
 Tworkov, Jack 22
 Tyler, Zora 137
 Tzaig, Uri 413
 Tzara, T. 53, 108
 Ubac, R. 32
 Ude, Ike 456
 Uecker 236
 Uemae, Chiyu 64
 Uglycute 429
 Ullrich, Dietmar 131
 Ulrichs, Timm 218
 Ultvedt, P. O. 83, 88
 Uriburu, Nicolas 413, 414
 Uslé, J. 375
 Utrilla, Ll. 215, 216, 218, 219
 Vaccari, F. 230
 Vaisman, Meyer 353, 354
 Valcárcel Medina, Isidoro 415, 419
 Valdés, Manolo 139-142, 145, 146
 Valensi, A. 252, 253
 Valldosera, Eulàlia 455
 Vallés, J. 216
 Vallés, Romà 37, 39, 44
 Vallverdú, F. 139
 Van Assche, C. 283
 Van der Keuken, Johan 456
 Van der Linden, Barbara 425
 Van Doesburg, Theo 21, 29
 Van Elk, Ger181, 186, 229
 Van Gogh 52
 Van Huffel, Christophe 428
 Van Lieshout, Joep 414
 Van Veelen, Ijsbrand 366
 Vanderlinen, Barbara 425
 Vanobe, Kenji 427
 Varda, Agnès 429
 Varela, Willie 453
 Vargas, Eugenia 399
 Vasarely, Victor 29, 111, 111, 113-116, 126, 261
 Vassal, Jean-Philippe 421
 Vasulka, Woody 278, 279
 Vautier, Ben 74, 99-101, 99, 100, 104-108, 106, 226, 275, 328
 Vázquez Montalbán, Manuel 148
 Vázquez, X. 332
 Vega, Sergio 455
 Veilhan, Xavier 427
 Vela 44
 Veneman, Peer 367
 Venet, Bernard 204, 207
 Vento, José 137, 143
 Vercruysse, J. 364
 Vergne, Philippe 458, 460, 461
 Verhaeren, E. 308
 Vescovo, M. 319, 322
 Viallat, Claude 142, 251-253, 251
 Vicente, Eugenio de 22, 101
 Victoria, Salvador 124
 Vidal, Carlos 400
 Vidokle, Anton 429
 Vieta, Mayte 215, 341
 Vila Casas 37, 39, 43, 44
 Viladecans, J. P. 215, 216
 Villaespesa, Mar 420
 Villeglé, Jacques 77, 78, 80, 81, 413, 414, 429
 Villèlia 44
 Vilmouth, J.-L. 364
 Viner, Frank L. 170, 176
 Viner, L. 170
 Viola, Bill 44, 279, 280, 282, 371, 374, 393, 453
 Viola, M. 41, 44, 44
 Viollet, C. 326
 Virnich, Thomas 441
 Visch, Henk 367
 Vitone, Luca 429
 Vlugt, Harald 365, 366, 370
 Voelcker, John 51-53
 Vogel, P. 205
 Von Bismarck 448
 Von Brandenburg, Ulla 433
 Von Graevenitz, Gerhard 117, 118
 Von Hausswolff, Carl Michael 428
 Von Schlegell, David 164
 Von Webern, Berg 36
 Von Wiese, Stephan 236, 237
 Voss 135

- Vostell, Wolf 70-73, 70, 71, 99, 100, 103, 105, 107, 218, 219, 232, 278, 281
- Wagemans, Fred 304
- Wahler, Marc-Olivier 422
- Waisman, Meyer 382
- Walker Tomlin, Bradley 24, 38
- Wall, Jeff 283, 284, 364, 371, 382, 384, 388, 457
- Wallerstein, Immanuel 429, 430
- Wallis, Brian 53
- Walsh, Maria, 461
- Warburg, Aby 441
- Ward Williams, Pat 453
- Ward, Nari 457
- Warhol, Andy 48, 58, 83, 86-89, 88, 89, 92-96, 92, 135, 158, 244, 245, 302, 311, 331, 351-353, 356, 363, 368, 371, 382, 388, 441, 442, 443, 444, 445, 446
- Wasserman, Emily 179
- Watkins, Jonathan 411, 420
- Watts, Ouattara 457
- Watts, R. 92, 95, 108, 226
- Wearing, Gilliam 415, 417, 418, 427
- Weber, Max 28
- Wegman, William 229, 293, 298
- Weibel, Peter 461
- Weiermair, P. 365
- Weinberger, J. 66
- Weiner, Lawrence 203, 204, 206-209, 208, 211, 429
- Weisbeck, Markus 428
- Weiss-Leder, Ute 441
- Weiss, D. 371, 382
- Weiss, David 428, 431, 443
- Weiss, Evelyn 96
- Weiss, Rachel 461
- Weizman, Eyal 429
- Welch, Roger 229, 230
- Wellman, Mac 453
- Wenzel, Jacob 367
- Werner, Michael 307
- Wesley, John 92, 95
- Wessel 43
- Wesselmann, Tom 83, 86, 86, 88, 91, 92, 94-95, 94
- West, F. 372
- West, Franz 429
- Westeerdhal, Eduardo 124
- Westermann, H.C. 298, 441
- Wetterwald, Elisabeth 415
- White, Norman 290
- White, Pae 429
- Whiten, Colett 381
- Whiteread, Rachel 372, 382, 392
- Whitman, Robert 62, 62
- Whitman, W. 308
- Whittome, Irene 446
- Wiermaier, Peter 399, 402
- Wilding, A. 271
- Wiley, W. T. 56
- Wilke, Hannah 415, 419
- Willats, Steven 429
- Willemsen, Paul 440
- Williams, Emmett 74, 99, 100, 103, 107, 232
- Williams, Marco 453
- Williams, Sue 390, 453
- Willis, Thornton 300
- Wilson, Andrew 443, 444, 448
- Wilson, Bob 281
- Wilson, Fred 390
- Wilson, Ian 204, 207
- Wilson, Rob 461
- Wilson, William S. 242
- Winzen, Matthias 441, 447
- Withman, R. 66
- Witkin, Isaac 164, 266, 268, 269
- Wodiczko, Krzysztof 385, 415, 419
- Wojnarowicz, David 389, 405, 415, 419, 453
- Wolf, Kevin 453
- Wolfgang, Alfred Otto 29
- Wölfl, Adolf 34
- Wolheim, Richard 158
- Wols 31, 32, 36, 43, 235, 307
véase también Wolfgang, Alfred Otto
- Wood, Catherine 433, 434
- Wood, R. 87
- Woodham, Derek 269
- Woodrow, Bill 267, 271, 364, 372
- Word, Nelly 446
- Wright, Edward 51
- Wurm, Erwin 432
- Wüthrich, Meter 441
- Xenakis 258
- Xifra, J. 215, 227
- Xiuzhen, Yin 458
- Yamasaki, Tsuruko 64
- Yanko, Tamas 428
- Ybarro Jr, Mario 433
- Yi, Ding 411
- Yonemoto, Bruce 453
- Yonemoto, Norman 453
- Yong Ping, Huang 443, 455
- Yoon, Jin-me 446
- Yoshida, Toshio 64
- Yoshihara, Jiro 64
- Yoshimura 64
- Young, Carey 429
- Youshien, Wang 399
- Yturralde, José María 123, 124, 257, 258, 258, 261
- Yvaral, Jean-Pierre 114, 287, 287
- Yvars, J. F. 142
- Zacharopoulos, Denys 373
- Zait, Noa 411
- ZAJ 73, 100-102, 100, 216
- Zakanitch, Robert S. 296, 318
- Zarynthia 429
- Zebra 131
- Zeimert, Christian 255
- Zelevansky, Lynn 391, 392
- Zephyr 303
- Zero, grupo 115, 232, 235, 236
- Zimmer 309
- Zittel, Andrea 415, 417, 429
- Zóbel, Fernando 124
- Zoberning, Heimo 362
- Zontal, Jorge 379
- Zorio, Gilberto 169, 172, 176, 181, 186, 187
- Zucker, Joe 301
- Zush 223
- Zwilling, Rhonda 295