

MINIMALISMO, POSMINIMALISMO Y CONCEPTUALISMO / 60' - 70'

INAUGURACION: SABADO 6 DE JULIO - 12 HS

Fundación PROA

PROA

PRESS KIT

Departamento de Prensa

[+54 11] 4104 1044 / 43

prensa@proa.org

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929

La Boca, Ciudad de Buenos Aires

[+54 11] 4104 1000/1 info@proa.org

www.proa.org



Para acceder a imágenes en
alta resolución, ingresar a
<http://bit.ly/PROAMINIMAL>

Bruce Nauman

My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically, 1967

(Mi apellido exagerado verticalmente catorce veces)

Tubos de neón suspendidos en marco de tubos de vidrio transparente, 160 x 84 x 5 cm

Glenstone Museum, Potomac, Maryland

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

Foto: Tim Nighswander/Imaging4art.com



 **Tenaris**





PRESENTACION

MINIMALISMO, POSMINIMALISMO Y CONCEPTUALISMO / 60' - 70'

Organización: **Fundación Proa**

Curaduría: **Katharine J. Wright**

Artistas: **Dan Flavin, Dan Graham, Sol LeWitt, Bruce Nauman y Fred Sandback**

Con la colaboración de la **Embajada de Estados Unidos en Argentina**

Prestadores: **Glenstone Museum (Potomac, Maryland), David Zwirner (Nueva York), Paula Cooper Gallery (Nueva York), Galería Cayón (Madrid/Minorca/Manila) y Electronic Arts Intermix (Nueva York)**

Auspician: **Ternium - Tenaris - Organización Techint**

Acompañan: **Saint Felicien - Imperial**

El sábado 6 de julio se inaugura en las salas de Fundación Proa la exhibición **Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60' - 70'**. Con la curaduría de **Katharine J. Wright**, la muestra tiene como objetivo exponer los inicios y fundamentos del arte minimalista, posminimalista y conceptual, tendencias artísticas que revolucionaron las narrativas contemporáneas.

Una exhaustiva propuesta curatorial reúne al grupo de artistas fundadores de los movimientos con sus obras tempranas.

Los renombrados - **Dan Flavin** con sus piezas de tubos fluorescentes, **Sol LeWitt** con sus propuestas conceptuales en sus Wall drawings, objetos y diseños, **Fred Sandback** con sus sutiles piezas que delimitan el espacio y **Bruce Nauman** con su obra de Neón y videos - todos ellos presentados con sus piezas tempranas, dan cuenta de la intensidad e influencia de estos movimientos en el arte contemporáneo.

La muestra presentará en el mes de agosto una instalación de **Dan Graham** en el espacio público, especialmente diseñado para Proa, convirtiéndose en la primera obra de este artista en nuestro país. Un notable acontecimiento que explora las posibilidades de intervenir y transformar el espacio.

Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo son conceptos usados en varias disciplinas artísticas que invadieron los espacios de la arquitectura, de las artes visuales, de la música, etc. Conocer sus orígenes y apreciar sus primeras obras permite entender los motivos de la rebelión en el contexto de la época. La idea del concepto sobre la materialidad de las obras, la austeridad, el silencio, la contemplación, son algunas de las propuestas que conforman este universo estético.

Proa desarrolla un exhaustivo programa de actividades en el marco de la muestra: conciertos, performance, video proyecciones, seminarios y cursos a distancia son algunos de los intensos y prolíficos programas que se están diseñando.

Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60' - 70' reúne obras de valor histórico y la muestra se convierte en una pieza de estudio para conocer los movimientos del arte del siglo XX, como es tradición en Proa.

Las obras provienen de Glenstone Museum (Potomac, Maryland), David Zwirner (Nueva York), Paula Cooper Gallery (Nueva York), Galería Cayón (Madrid/Minorca/Manila) y Electronic Arts Intermix (Nueva York)

La muestra cuenta con el patrocinio de la **Embajada de los Estados Unidos en Argentina** y el auspicio de **Ternium, Tenaris, Organización Techint**.

Podrá visitarse hasta fines de octubre de 2019, de martes a domingo de 11 a 19 hs en Fundación Proa.

-

TEXTO CURATORIAL

(Selección)

Razonamiento espacial: la revolución artística norteamericana de las décadas de 1960 y 1970

por Katharine J. Wright

Traducido por Jaime Arrambide

Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. [...] Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido para lograr ver la cosa en sí.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Horacio Vázquez Rial (trad.), Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

[...]

“Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60’ - 70” se centra en las figuras claves de la escena del arte en Estados Unidos durante su periodo creativo indiscutidamente más fecundo: las décadas de 1960 y 1970. Con obras icónicas de cinco artistas trascendentes —Sol LeWitt, Dan Flavin, Fred Sandback, Dan Graham y Bruce Nauman—, esta exhibición introduce al público argentino en los movimientos del minimalismo, el conceptualismo y el posminimalismo. Si bien las obras que llevan esas rúbricas pueden variar ampliamente en su forma e intención —por ejemplo, pueden ser un cubo de acero, un documento firmado o, incluso, un video borroso—, todas comparten principios vitales, por eso merecen ser consideradas en su conjunto. En consecuencia, este ensayo no solo contextualiza las obras de arte exhibidas, sino que también analiza ampliamente los ricos nexos compartidos por los movimientos minimalista, conceptual y posminimalista. Al hacerlo, se propone echar luz sobre una de las preocupaciones dominantes en las décadas de 1960 y 1970 y, de hecho, también en nuestros días: ¿dónde termina el arte y empieza la vida?

El mito del minimalismo

El artista y escritor David Batchelor arranca su tratado de 1997 sobre el arte minimalista con un osado pronunciamiento: “Hay un problema con el arte minimalista: nunca existió”.¹ A decir verdad, el movimiento al que actualmente nos referimos como “minimalismo” tuvo tantas permutaciones y fue expresado por tantos practicantes distintos que en aquel entonces era muy cuestionable sostener que se trataba de una práctica cohesiva. Aunque a lo largo de la historia los críticos han sido acusados de tomarse libertades con las designaciones pos facto, el apelativo de “arte minimalista” fue particularmente resistido. Si bien la estética minimalista empezó a surgir en la arquitectura y literatura modernistas muy tempranamente, en la década de 1940 —recordemos el famoso y agudo comentario de 1947 de Ludwig Mies van der Rohe, “menos es más”—, la conexión fundacional con las bellas artes no se estableció sino hasta 1965, cuando el filósofo Richard Wollheim publicó un ensayo con el adecuado título de “Arte minimalista” en la revista *Arts Magazine*. El texto de Wollheim se enfocaba en obras con “contenido artístico mínimo” y analizaba todo, desde los *readymade* de Marcel Duchamp hasta los bastidores negros de Ad Reinhardt, y advertía una compartida ausencia de la mano de la artista en cada producto creativo final. Al conectar el minimalismo con la neutralidad autoral, Wollheim detectó un concepto nodal del arte minimalista tal como lo conocemos hoy. Lamentablemente, lo que Wollheim no logró es aplicar esa lógica a alguna de las que finalmente serían las figuras canónicas de ese movimiento, ya que omitió a Richard Serra, Robert Morris, Donald Judd, Dan

Flavin o Sol LeWitt.

Ni siquiera el término “minimalista” fue del todo ratificado posteriormente. Como reflejo de la diversidad del arte en sí, entre los críticos de la década de 1960 proliferó toda una panoplia de términos alternativos, como “arte ABC”, “arte reductivo”, “arte cool”, “arte de rechazo”, “anti-ilusionismo”, “arte de lo real”, y “arte literalista”. Poco sorprende que, a pesar de la supuesta simplicidad de esas obras, los académicos hayan tenido problemas para llegar a un consenso sobre lo que era específicamente el arte minimalista. La única característica que parecía definir al “movimiento” era que, justamente, tenía pocas características definidas. En el mejor de los casos, la mayoría de los críticos llegaban a acordar que, a diferencia de la mayoría de los movimientos de la historia del arte norteamericano, el arte minimalista era tridimensional, aunque no exactamente “escultórico” en un sentido tradicional. En consecuencia, las obras que caían en el campo del minimalismo tendían a compartir una sensibilidad afectiva —en contraposición con una estética taxonómica—, que los hacía menos reconocibles por sus propiedades materiales (aunque los materiales industriales solían ser un fuerte indicio) que por la presencia que imponían en las galerías y las reacciones que generaban en los espectadores⁶.

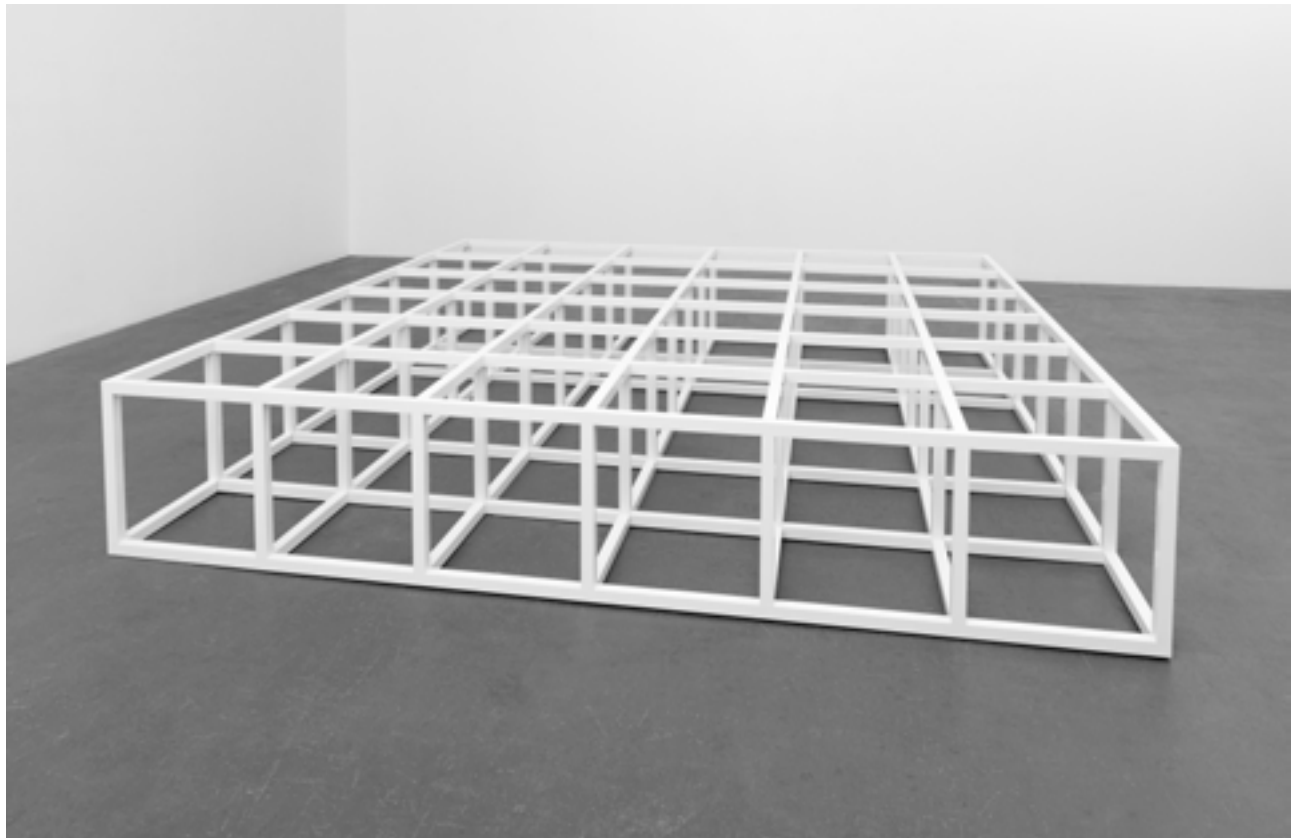
[...]

Blandiendo la pluma como una espada, estos artistas buscaron remediar lo que veían como un grosero malentendido terminológico: la denominación de “minimalista”. En una entrevista de 1969, Fred Sandback explicaba: “El arte minimalista no es más que un término, que para mí es inapropiado. Podría hablarse igualmente de arte maximalista y daría lo mismo. Involucra luz, espacio, hechos”. Flavin se ofendió con esa etiqueta por las imputaciones simplistas que entrañaba, denunciando que

los estereotipos de arte y artistas minimalistas de la crítica del arte han penetrado tan extensamente en todo el país que una mujer absurdamente diletante del Medio Oeste ha intentado aconsejarme que una exposición mía sería más apropiadamente “minimalista” si hubiese restringido mi uso del color a un solo tono, el amarillo, en vez de usar dos.⁸

[...]

Tal vez, LeWitt era el que más razones tenía, entre sus pares, para ser exigente con la descripción y la recepción de su obra. Aunque sus “estructuras” eran afines a las esculturas minimalistas y solían



Sol LeWitt
Modular Floor Structure,
1966/1968
(Estructura de piso modular)
Acero esmaltado, 58 x 328,5 x
328 cm
Legado de Sol LeWitt; Cortesía
Paula Cooper Gallery, Nueva York
© 2019 The LeWitt Estate / Artists
Rights Society (ARS), New York
Fotografía: Steven Probert

ser amontonadas junto a ellas en las galerías y en las reseñas críticas, LeWitt veía su obra como algo ideológicamente muy distinto. El 1967, dejó en claro sus alianzas intelectuales al publicar su icónico ensayo “Párrafos sobre arte conceptual” en la edición de verano de Artforum, donde básicamente consolida su rol de progenitor del movimiento de arte conceptual. Con la concisión que los caracterizaba, allí LeWitt delinea los que se convertirían en los principios fundamentales del arte conceptual:

En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, implica que toda la planificación y las decisiones fueron tomadas de antemano, y que la ejecución es un asunto mecánico. La idea se transforma en una máquina que hace arte.¹⁰

Para LeWitt, hacer arte tenía que ver con decisiones, no acciones. El rol del artista conceptual era desarrollar e implementar sistemas que, básicamente, se explicaban por sí mismos y eran enteramente autosustentables. En consecuencia, tanto LeWitt como sus contemporáneos del arte conceptual —como Joseph Kosuth o Lawrence Weiner—, hacían hincapié en el lenguaje por encima de la forma, y ganaron reputación por un arte marcado por la lógica, el proceso y la desmaterialización.

En tiempos en que en Estados Unidos el arte moderno recién estaba ampliando su atractivo para el gran público, impulsado por un boom del mercado del arte que dependía de la producción de pinturas, esculturas y objetos artísticos, la relativa indiferencia del conceptualismo por las manifestaciones físicas del arte era especialmente revolucionaria. LeWitt lo explica en términos prácticos:

El aspecto de la obra no es demasiado importante. Si tiene forma física, algún aspecto tiene que tener. Sin importar la forma que finalmente tome, debe empezar con una idea. Lo que concierne al artista es el proceso de concepción y realización.¹¹

Para transmitir adecuadamente la inconsecuencia de la objetualidad de una obra, los artistas conceptuales se apoyaron en la economía de recursos y dimensionalidad. Sus obras de arte, por lo tanto, eran tan directas y simples como fuese posible, y muchas veces cobraban la forma de diagramas, fotos o documentos, en vez de esculturas.

Ese marco mental les permitió a LeWitt y otros artistas conceptuales establecer una conexión más directa e intelectual que nunca con su público. Si un objeto, un dibujo o un texto dado en una galería no era más que un transmisor, un recordatorio físico de los cálculos creativos del artista, entonces el espectador estaba en libertad de enfocarse en la idea subyacente. Si la idea en sí era la más fiel representación de la intención del artista, entonces la recepción del público daba cuenta de una comunicación íntima sin precedente entre el artista y el espectador. Robert Barry, por ejemplo, restó importancia a la naturaleza crítica de esa relación, al proponer, en 1969, su “pieza telepática”, asegurando que pasaría el tiempo completo que durara la exhibición transmitiendo pensamientos “no aplicables al lenguaje o la imagen”, directamente a las mentes de quienes visitaran su muestra.

Al trazar esas preocupaciones centrales, empiezan a aparecer ciertas analogías entre el minimalismo y el conceptualismo que dilucidan ese desfasaje entre las categorías históricas del arte que hacía difícil que los críticos aislaran las asociaciones sin que los artistas manifestaran sus adhesiones. En líneas generales, el locus del arte de posguerra en Estados Unidos hizo una rápida transición de lo visual a lo mental, poniendo más énfasis en la intelectualidad del artista que en su habilidad artesanal. mentales, físicas o fenomenológicas.

[...]

Hacia principios de la década de 1970, surgió una nueva forma de arte de vanguardia, a la par del minimalismo y el conceptualismo, pero similar en su búsqueda de explicitar varios escenarios intra e interpersonales. Aunque el crítico e historiador del arte Robert Pincus-Witten en algún momento nombró a ese movimiento “posminimalismo” —aseguraba que era una respuesta a la tendencia del minimalismo a los sistemas cerrados y las formas geométricas—, sus raíces compartidas con el minimalismo y el arte conceptual era evidentes. Ansiosos por extirpar hasta el formalismo latente de las obras minimalistas y conceptuales, los posminimalistas dismantelaron todo vestigio de barrera entre el artista y la vida real, e hicieron obras con elementos familiares y cotidianos, como cera, fieltro

y sogá. El cuerpo mismo del artista se convirtió entonces en una herramienta creativa crucial. Vito Acconci, Bruce Nauman y otros posminimalistas exploraron la viabilidad artística de las acciones cotidianas (caminar, masticar, tocar música), y se usaron a sí mismos como materia prima, lo que implicaba al espectador como potencial voyeurista en ese proceso. Esos artistas aprovecharon los avances tecnológicos del video y la fotografía —medio que garantizaba una familiaridad e intimidad instantáneas con el público—, y pergeñaron las obras más afectivas que nunca.
[...]

Los cinco artistas presentes en esta exhibición emplearon nuevas tecnologías y establecieron nuevos sistemas para despojar el arte hasta dejarlo en su esencia. Al hacerlo, llegaron a una conclusión contraintuitiva: al establecerles límites a sus obras —ya fuesen físicas, conceptuales o perceptuales—, abrieron el arte contemporáneo a una panoplia de posibilidades. Hoy traemos ese arte a la Argentina, con la esperanza de que esas posibilidades sigan creciendo hacia el futuro. Como dijo Fred Sandback: “En vez de decir que hice algo nuevo, diré que hice algo más”.¹⁴

—

¹ Bachelor, David, *Minimalism*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1997, p. 6.

² Tal vez el ejemplo más relevante del “exceso” de los apelativos críticos en la historia del arte de Estados Unidos sea la designación de la así llamada “Escuela Ashcan”, movimiento pictórico de la década de 1910. Originalmente, el nombre fue acuñado para denigrar la paleta “sucía” y la temática burda de pintores como Robert Henri y George Luks, pero luego llegó a aplicarse tan extensivamente que perdió por completo su significado. Sin embargo, muchos de los pintores ashcan originales terminaron adoptando el apelativo y se alinearon más estrechamente con los fovistas (cuyo nombre también proviene de una reseña crítica), mientras que los minimalistas nunca terminaron de aceptar del todo el término.

³ Wollheim, Richard, “Arte Minimalista”, *Art Magazine* 39, 4, enero de 1965, pp. 26-32.

⁴ Tal vez se debió a que Wollheim se enfocó en los pintores modernistas más que en los escultores contemporáneos que actualmente se han convertido en sinónimo del movimiento.

⁵ Ver, por ejemplo, Rose, Barbara, “ABC Art”, publicado originalmente en *Art in America* 53, 5, octubre-noviembre de 1965. Pueden encontrarse otros numerosos escritos históricos en Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1968.

⁶ Joselit, David, *American Art Since 1945*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 107.

⁷ “1969 interview by Jörg Hausmann”, Fred Sandback Archive, <https://www.fredsandbackarchive.org/texts-1969-hausman> a fecha 15 de junio de 2019, publicado originalmente en alemán como “Fred Sandback: Licht, Raum, Tatsachen”, *Neue Rhein Zeitung*, 4 de julio de 1969.

⁸ Flavin, citado in Govan, Michael et al., *The Complete Lights*, Connecticut, Yale University Press, 2004, p. 56; originalmente Dan Flavin: three installations in fluorescent light, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum y Kunsthalle Köln, 1973, p. 83.

⁹ Con humor, LeWitt arranca su ensayo subestimando la importancia de que los artistas escriban sobre su obra: “El editor me ha escrito para decirme que prefiere evitar ‘la idea de que el artista es una especie de simio que tiene que ser explicado por el crítico civilizado’. Debería ser una buena noticia, tanto para los artistas como para los monos”. LeWitt, Sol, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum* 5, 10, verano de 1967, pp. 79-84. Publicado en este volumen en las páginas xxxxx

¹⁰ Ídem., p. 79. [El énfasis es mío].

¹¹ Ídem. En 1996, LeWitt habló de su confianza en el cubo como forma adecuada para el arte conceptual: “La característica más interesante del cubo es que es relativamente poco interesante. Comparado con cualquier otra forma tridimensional, el cubo carece de cualquier fuerza agresiva, no implica movimiento, y es menos emotivo. Por lo tanto, es la mejor forma a usar como unidad básica de cualquier función más elaborada, un dispositivo gramatical del cual puede proceder la obra. Como es estándar y universalmente reconocible, no requiere de ninguna intención del espectador. Se entiende de manera inmediata que el cubo representa al cubo, una figura geométrica que es incontestablemente ella misma. El uso del cubo obvia la necesidad de inventar otra forma y es utilizable para la invención”. LeWitt, Sol, “The Cube”, *Art in America* 54, 4, julio-agosto de 1966.

¹² Barry propuso su obra para una exhibición de vanguardia de arte conceptual organizada por Seth Siegelau para la Simon Fraser University de Vancouver, Canadá. La naturaleza de la obra solo fue revelada al público —al menos a quienes no recibieron sus mensajes telepáticos— después de terminada la exhibición, a través de un anuncio en el catálogo. Para más datos sobre esta y muchas otras propuestas y exhibiciones de arte conceptual, ver Coelewijn, Leontine y Martinetti, Sara (eds.), *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016; Alberro, Alexander y Stimson, Blake (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

¹³ Ver Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966–1986*, Ann Arbor, UMI Press, 1987.

¹⁴ Sandback, citado en Fred Sandback, Nueva York, Zwirner & Wirth, 2004, p. 36.

SOBRE LA CURADORA KATHARINE J. WRIGHT



Katharine J. Wright es una académica y curadora independiente que vive en Nueva York. Recibió su licenciatura en Historia del Arte y Estudios de Arte en Williams College y su Doctorado en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en el Institut of Fine Arts de la New York University. Siguiendo una carrera como profesional de museos, ha trabajado en varias instituciones, como el Whitney Museum of American Art, el Museum of Modern Art (MoMA), la Morgan Library y el Museum of Fine Arts de Boston. Más recientemente, ocupó el cargo de Andrew W. Mellon, como investigadora curatorial y especialista en colecciones en el Departamento de Arte Moderno y Contemporáneo del Metropolitan Museum of Art. Como curadora independiente, ha curado exposiciones sobre Félix González-Torres, Marta Chilindron y George Lois, entre otros artistas contemporáneos. Se especializa en el estudio del arte estadounidense anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial, con un interés particular en la investigación de medios alternativos, arte público y fotografía. Su libro, "Your Art Here: Infiltration Art, Advertisements and The American Periodical", será publicado próximamente.



DAN FLAVIN

Foto pág anterior
Dan Flavin al lado de *Pink out of a corner*
(to Jasper Johns), 1963, Green Gallery,
Nueva York, 1964

Daniel “Dan” Nicholas Flavin Jr. (1933-1996) fue uno de los más importantes escultores y creadores de instalaciones del minimalismo, un pionero que convirtió los tubos fluorescentes en un material artístico viable. Nació en Jamaica, Nueva York, en 1933, y fue criado en una familia católica practicante. Hizo cinco años de seminario en Brooklyn, entre 1947 y 1952, antes de descartar el sacerdocio y enlistarse junto con David, su hermano gemelo, en la Fuerza Aérea. Flavin empezó a estudiar arte por correspondencia durante la Guerra de Corea y luego concurre brevemente a la Hans Hofmann School of Fine Arts en Nueva York en 1956. Más tarde, estudiaría Historia del Arte en la New School for Social Research, y pintura y dibujo en Columbia University. Acaso la parte más importante de su formación fue, empero, su trabajo como ascensorista y guardia de seguridad en el Museum of Modern Art de Nueva York durante los años sesenta. Ahí conoció a su primera esposa, la artista e historiadora del arte Sonja Severdija, así como a la crítica Lucy Lippard y al artista minimalista Sol LeWitt. Todos ellos serían figuras influyentes a lo largo de su carrera.



Dan Flavin
The diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi), 1963
La diagonal del 25 de Mayo (a Constantin Brancusi)
Estructuras de luces fluorescentes con tubos amarillos
Col. Dia center for the Arts

Flavin, como la mayoría de sus contemporáneos, empezó como pintor y dibujante dentro del expresionismo abstracto. Sin embargo, en el verano de 1961 tuvo la idea de incorporar bombitas de luz en sus obras. A los pocos meses, empezó a hacer lo que él llamaba “íconos”: pinturas monocromáticas a las que sumaba luces incandescentes y fluorescentes. Para 1963, su interés se había volcado de lleno al potencial visual, conceptual y compositivo de las luces fluorescentes. Su primer trabajo con bombitas de luz, *May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* [25 de mayo de 1963 (para Constantin Brancusi)], era un solo tubo de luz dorada, colgado en diagonal sobre la pared. Flavin seguiría trabajando con composiciones diagonales, lo cual delataba ya un interés por las permutaciones que sería definitorio para su obra y, en general, para todo el minimalismo. Tal como Donald Judd, Richard Serra y otros colegas, Flavin se sentía a gusto con las construcciones técnicas y el potencial iterativo de los materiales industriales. Los tubos fluorescentes solo se fabricaban en medidas predeterminadas: longitudes de 60, 120, 180 y 240 centímetros, aproximadamente, y los colores rosa, rojo, verde, azul, amarillo, ultravioleta y cuatro tipos de blanco. Así fue que empezó a explorar las diferencias fenomenológicas que producían la variación de tonos y escala.

A pesar de ser considerado uno de los escultores más destacados del minimalismo, Flavin se oponía a los términos “minimalismo” y “escultura”. Decía que sus obras no eran ni reductivas ni tradicionales, sino que más bien se trataba de intervenciones espaciales que debían ser entendidas como “situaciones” o “propuestas”. Más adelante, escribiría que “se puede trastocar y jugar con el espacio de una sala mediante la composición cuidadosa y meticulosa de la iluminación”. Acumulando y manipulando concienzudamente simples bombillas de luz, Flavin creaba obras que inundaban, segmentaban y distorsionaban las galerías en las que eran exhibidas.



Para 1968, su trabajo había comenzado a interactuar más explícitamente con el ambiente. Creaba complejas instalaciones que atravesaban las puertas, ocupaban los rincones y formaban largas delimitaciones como si fueran una reja. A principios de los setenta, pasó a trabajar con tubos circulares que apilaba en columnas o en filas, como si se tratara de los botones iluminados de un ascensor en un rascacielos. En los noventa, las obras adquirieron una escala monumental. Su obra *Untitled (to Tracy, to celebrate the love of a lifetime)* [Sin título (para Tracy, para celebrar el amor de toda una vida)], 1991, abarcaba toda la pasarela circular del museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. El artista y su segunda mujer, Tracy Harris, usaron la rampa iluminada como pasillo para la procesión nupcial de su matrimonio, que se celebró en plena exhibición de la obra.

Aunque las obras de Flavin —como casi todas las obras de los artistas minimalistas y conceptuales— no acusaran trazo alguno de la mano del artista, eran un reflejo de su propia vida. A diferencia de sus contemporáneos, tenía una manera muy personal de titular sus obras, con dedicatorias a sus seres queridos, a sus colegas, amigos, agentes, a causas políticas, figuras históricas y hasta a su perro. Tomadas en conjunto, estas dedicatorias son un testimonio singular de las distintas pasiones e influencias que marcaron su carrera.

Flavin fue un artista de gran éxito a lo largo de toda su corta vida. Hizo varias exhibiciones personales en galerías de vanguardia en Nueva York, como la galería Judson (1961) y Green (1964). Sus obras fueron incluidas en exhibiciones canónicas del minimalismo, como *Black, White and Grey* (Negro, blanco y gris) (1964) en el Wadsworth Atheneum de Hartford; *Primary Structures* (Estructuras primarias) (1966) en el Jewish Museum de Nueva York; *Documenta 4* (1968) en Kassel, Alemania; y *Minimal Art* (Arte minimalista) (1968) en el Gemeentemuseum de La Haya. Su primer retrospectiva importante fue exhibida en la National Gallery de Canadá, en Ottawa, en 1969. Después llegarían otras en el Art Museum de Saint Louis de Misuri (1973), en el Kunsthalle de Basilea (1975) y en el Stedelijk Museum de Ámsterdam (1986), así como en otras sedes alrededor del mundo. En 1983, Dia Art Foundation creó el Dan Flavin Art Institute en Bridgehampton, en Nueva York: una instalación permanente de nueve obras creadas específicamente para el edificio de un viejo cuartel de bomberos.

Dan Flavin murió el 29 de noviembre de 1996 en Riverhead, Long Island, luego de complicaciones derivadas de la diabetes.

—

Dan Flavin
Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 1, 1964
[Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 1]
Tubos fluorescentes de luz rosa y azul, 244 cm
Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner,
Nueva York
© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society
(ARS), New York

“Con luz diurna o luz de tubo”. Un boceto autobiográfico

(Fragmentos)

por Dan Flavin

Traducido por Jaime Arrambide

[...]

Mi departamento de cuatro ambientes se había encogido hasta convertirse en un armario alrededor de mi cabeza. En ese lugar había demasiadas cosas atadas a emociones viejas. Tenía que abandonarlo. Mi nueva esposa Sonja y yo sumamos nuestros ingresos para alquilar un loft más grande en Williamsburg, Brooklyn, donde pude empezar a convertir esas pequeñas celebraciones en algo más ambicioso: una obra más inteligente y personal. Mientras caminaba con mi uniforme de guardia por los pasillos del American Museum of Natural History, de Nueva York, iba llenando mis bolsillos con apuntes para un arte de luz eléctrica. “Flavin, no te pagamos para que seas artista”, me advertía mi superior a cargo. Tenía razón, y renuncié.

Esos apuntes empezaron a cobrar una forma y estructura hacia el otoño. Mi esposa y yo nos quedamos extasiados al ver luz y pintura juntas sobre la pared. Así que durante los tres años que siguieron, me aboqué a trabajar en una serie de “íconos” de luz eléctrica. Algunos amigos que hasta entonces simpatizaban con mi obra se alejaron ante ese sencillo despliegue de luz eléctrica sobre un cuadrado pintado de la construcción. “Perdiste tu pequeña magia”, me advirtieron. Sí, a cambio de algo más ambicioso: una obra difícil y directa en brillante reposo.

A esa altura, en algún lugar de mi mente tenía silenciosos pensamientos rebeldes sobre contraponer una pintura simplemente física a esas sueltas, vacías y recargadas fantasías táctiles desparramadas sobre metros y metros de lienzo de pato (mi amigo Victor Caglioti tildaba esos cuadros de “sueños sobre el pincel”) que abrumaba y sofocaba la inventiva de sus practicantes-víctimas, una generación de artistas en declive que yo veía en las prósperas galerías comerciales. (Para evitar confusiones, aclaro que las polémicas artísticas nunca me impulsaron a iniciar una obra. La mayoría de las veces, mi cabeza simplemente estaba concentrada en lo que haría a continuación).

El arte nuevo que captaba mi atención —como el sencillamente objetivo juego de pintura sobre los objetos de Jasper Jones, el juego de barras verticales a gran escala de Barnett Newman o el expansivo juego frontal de múltiples barras consecutivas de bastidor-lápiz-pintura de Frank Stella—, no me revelaban ninguna pista sobre cómo seguir. Tenía que arrancar de ese cuadrado en blanco y casi sin rasgos propios, para que se convirtiera en mi emblema estándar y, al mismo tiempo, variable: el “ícono”.

En la primavera de 1963, sentí que mi nueva obra estaba lo suficientemente fundamentada como para discontinuarla. Agarré un diagrama reciente y declaré “la diagonal del éxtasis personal” (“la diagonal del 25 de mayo de 1963”), un tubo fluorescente común de 2,5 metros de largo en cualquiera de los colores comerciales disponibles. Al principio, elegí el dorado.

El tubo radiante y la sombra que proyectaba su soporte parecían lo suficientemente irónicos como para bastarse solos. No tuve necesidad de componer esa lámpara en el espacio: se implantó sola, directamente, dinámicamente, dramáticamente en la pared de mi taller, como una imagen gaseosa boyante e implacable que con su brillo traicionaba su presencia física hasta aproximarse a la invisibilidad.

(Puse el tubo en una posición de 45 grados respecto de la horizontal porque me pareció una situación apropiada de equilibrio dinámico, pero cualquier otra posición habría sido igualmente cautivadora).

En ese momento, se me ocurrió comparar la nueva “diagonal” con la obra maestra del pasado, “*The endless column*” (Columna del infinito), de Brancusi. Aquella “columna” era una consecuencia formal regular de segmentos igualmente numerosos de madera cortada superpuestas, una escultura tallada a mano (en su concepción). “La diagonal”, con su manifiesta simplicidad formal, era apenas una línea luminosa dimensional o distendida en un aparato estándar de fabricación industrial.



Constantin Brancusi
The endless column, 1918
(Columna del infinito)



Dan Flavin
Untitled for Charlotte and Jim Brooks 1 and 2, 1964 [Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 1] y *Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 2*, 1964 [Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 2]
Sala 4, Fundación Proa.

La naturaleza visual de ambas estructuras era elemental y uniforme. Pero ambas buscaban exceder sus obvias y visibles limitaciones de longitud y su aparente falta de expresividad—visualmente—, espiritualmente. The Endless Column tenía evidentes alusiones que remitían a símbolos remotos. Era como un arcaico tótem mitológico que había seguido creciendo, impulsado hacia los cielos. The Diagonal of May 25, por su parte, en la posible extensión de su diseminación como franja de luz común o rebanada brillante sobre la pared, tenía el potencial de convertirse en un fetiche tecnológico moderno, pero ¿quién podía estar seguro de cómo sería entendida?

Emmanuel Kant explicaba en su Crítica del juicio que “lo sublime ha de encontrarse en un objeto sin forma, ya que por él o a través de él se representa el infinito”. Parece estar hablándonos a estas dos estructuras.

Con el tiempo, llegué a estas conclusiones sobre lo que había encontrado en la luz fluorescente y sobre lo que podría hacerse plásticamente con ella:

Ahora la totalidad del espacio de un interior y sus partes —paredes, piso y cielorraso—, podían albergar esa franja de luz, pero no restringirían su acto de luz, salvo como su envoltorio. Inhibidos de percibir sus límites hacia ambos extremos, basta mirar la luz para quedar fascinado. Si bien el tubo en sí tiene una longitud real de 2,5 metros, su sombra, proyectada por el soporte, no provoca otra ilusión que la de disolverse en los extremos. Esa sombra evanescente no puede realmente ser medida sin tener que resistirse a su efecto visual y romper su poesía.

Cuando advertí eso, supe que el espacio real de una habitación podía ser quebrado y modificado implantando ilusiones de luz real (luz eléctrica) en juntas estratégicas de la composición de esa habitación. Si uno coloca un tubo fluorescente de 2,5 metros sobre la vertical ascendente de un rincón, es posible destruir ese rincón con el brillo y la doble sombra. Un pedazo de pared puede ser visualmente desintegrado del conjunto en triángulos separados insertando una diagonal de luz de extremo a extremo de la pared, por ejemplo, del costado al piso.

Estas conclusiones de propuestas concretadas (en la galería Kaymar, durante marzo de 1964, y en la galería Green, durante noviembre y diciembre de 1964) me permitían jugar con la estructura que limitaba una habitación, pero todavía no con el volumen del espacio aéreo, que es mucho más extenso que la caja de la habitación.

Desde diciembre de 1964 intenté eso (en el Instituto de Arte Contemporáneo, de marzo a mayo de 1965, y de nuevo en la Universidad Estatal de Ohio, durante abril y mayo de 1965), restaurando el equilibrio de la imagen de la lámpara con su otro costado de su dualidad como objeto, en caída diagonal desde la pared hasta el piso en Filadelfia, o extendiéndolo horizontalmente hacia afuera de la arcada de ingreso a una sala, también en Filadelfia, y en Columbus colocando un patrón de lámparas como complemento al ascenso y descenso de un tramo de escalera, y dejando un único tubo corto de luz fluorescente fría como una barra visual horizontal atravesando la escalera.

¿Qué ha sido el arte para mí?

En el pasado, lo conocía (básicamente) como una secuencia de decisiones implícitas de combinar las tradiciones de la pintura y la escultura en arquitectura con actos de luz eléctrica que definen el espacio, y, más recientemente, como propuestas estructurales más progresistas, sobre esos vibrantes instrumentos que han logrado discernir entre los reconocimientos del pasado y los han convertido en espontáneos y, al mismo tiempo, insistentes patrones mentales que no pienso despreciar. De tanto en tanto, también quiero seguir lidiando con lámparas, al menos por el momento.

Fuente:

Este texto es la primera mitad de una conferencia presentada en el Brooklyn Museum of Art School, de Nueva York, el 18 de diciembre de 1964, y una versión revisada fue presentada en el Auditorio de la Escuela de Leyes de la Universidad Estatal de Ohio el 26 de abril de 1965. El texto fue aumentado para su publicación en la última semana de agosto de 1965 y las primeras semanas de septiembre de 1965.

OBRAS EN EXHIBICION



Dan Flavin

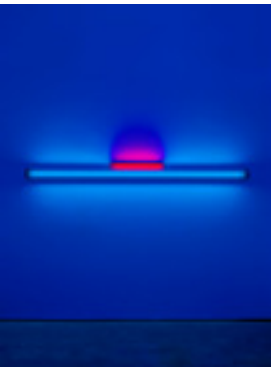
Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 1, 1964

[Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 1]

Tubos fluorescentes de luz rosa y azul, 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Dan Flavin

Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 2, 1964

[Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 2]

Tubos fluorescentes de luz roja y azul, 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Dan Flavin

Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 3, 1964

[Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 3]

Tubos fluorescentes de luz amarilla y azul, 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David

Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Dan Flavin

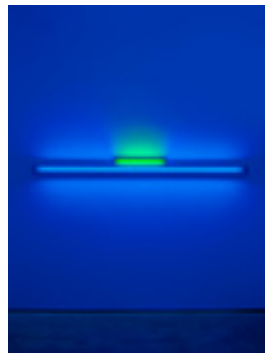
Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 4, 1964

[Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 4]

Tubos fluorescentes de luz azul, 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Dan Flavin

Untitled (for Charlotte and Jim Brooks) 5, 1964

[Sin título (para Charlotte y Jim Brooks) 5]

Tubos fluorescentes de luz verde y azul, 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Dan Flavin

Untitled (to dear, durable Sol from Stephen, Sonja and Dan) 2, 1969

[Sin título (al querido y eterno Sol de Stephen, Sonja y Dan) 2]

Tubos fluorescentes de luz blanca fría, 244 x 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Dan Flavin

Untitled (to Donna) 6, 1971

[Sin título (a Donna) 6]

Tubos fluorescentes de luz azul, rosa y amarilla, 244 x 244 cm

Legado de Dan Flavin; Cortesía David Zwirner, Nueva York

© 2019 Stephen Flavin / Artists Right Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

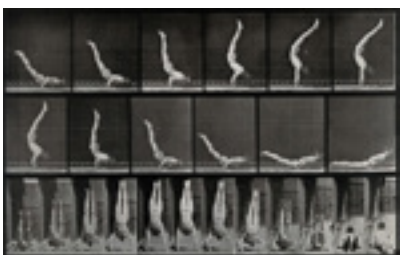


SOL LEWITT

Fotografía:
Retrato, Sol LeWitt, La Jolla, CA 1972

Solomon “Sol” LeWitt (1928-2007) es considerado el padre del arte conceptual y el arte minimalista. Dedicó su carrera a la creación de dibujos, pinturas y estructuras (el término que él daba a sus esculturas) que privilegiaban la idea por sobre la ejecución y la reducción por sobre la ornamentación. Quizás sea más conocido por sus wall drawings (dibujos sobre la pared): murales de gran escala que pueden ser pintados por cualquier persona a partir de una serie de instrucciones. Estas directivas, que oscilaban entre la sistematicidad y una vaguedad deliberada, son un ejemplo de la generosidad creativa de LeWitt, que concedía a los demás una agencia casi total sobre las manifestaciones de su propio arte. Para LeWitt, el trabajo más importante del artista plástico —así como el de los arquitectos, compositores o dramaturgos— no era tanto producir, sino dar origen a una obra. En su manifiesto de 1967, *Paragraphs on Conceptual Art* (Párrafos sobre arte conceptual), escribió: “La idea se transforma en una máquina que hace arte”.

Lewitt nació el 9 de septiembre de 1929 en Hartford, Connecticut, en una familia judía de inmigrantes rusos. Las clases de arte que tomó en el Ateneo Wadsworth cuando era chico lo llevaron a anotarse en la School of Visual Arts de Syracuse University, donde se graduó en Bellas Artes en 1949. Dos años más tarde, tuvo que ir a la Guerra de Corea como parte del Ejército. Ahí empezó a crear afiches para los Servicios Especiales. En 1953 se mudó a Nueva York y se anotó en la flamante Cartoonists and Illustrators School, hoy conocida como la School of Visual Arts, y fue pasando por varios trabajos que influirían decisivamente en su obra. Integró el equipo de producción de la revista *Seventeen* y de diseño gráfico del arquitecto Ieoh Ming Pei. A principios de los sesenta, cuando trabajaba en recepción y ventas del Museum of Modern Art de Nueva York, conoció a la crítica Lucy Lippard y a los artistas Dan Flavin y Robert Rauschenberg, que también se convertirían en figuras clave de los movimientos conceptual y minimalista.



Eadweard Muybridge
Un hombre parado sobre sus manos desde una posición acostada, 1887. Colotipo.

En esos años, el hallazgo fortuito de los estudios secuenciales del fotógrafo Eadweard Muybridge resultaría providencial; sería el punto de partida de un interés por el trabajo en serie que lo acompañaría durante toda su vida. Descontento con el expresionismo abstracto, LeWitt decidió reducir su arte a lo esencial, y comenzó a desarrollar composiciones basadas en permutaciones de formas simples (cuadrados, cubos, líneas) y marcos conceptuales (radio, volumen, transparencia). El resultado comenzó a volcarse en varios medios —enormes esculturas modulares, meticulosos dibujos diagramáticos y enormes murales lineales que encarnaban la coherencia geométrica e intelectual que formaban la base del arte minimalista y el arte conceptual—.

A fines de los setenta, ansioso por rehuir a las presiones de la escena de Nueva York, LeWitt se mudó a Spoleto, en Italia. La mudanza propició un renacer artístico: la geometría y la repetitividad de sus primeros trabajos, que se manifestaba en sobrios grises y blancos, fueron reanimadas por formas orgánicas y vivos colores que tomaban su inspiración de los frescos de Giotto, Masaccio y otros maestros italianos. En los noventa, su “opulencia visual”, como la llamó un crítico, se manifestaba en murales saturados (al principio, hechos en tinta china y, luego, en acrílico) y esculturas puntiagudas con forma de estalagmita.

LeWitt tuvo éxito a lo largo de toda su carrera. Su primera exhibición personal fue en la galería John Daniels, de Dan Graham, en 1965; su primera retrospectiva en un museo fue en el *Gemeentemuseum* de La Haya en 1970; y la primera exhibición importante a mediados de su carrera fue en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1978. Las obras de LeWitt también fueron incluidas en exhibiciones colectivas emblemáticas, como *Primary Structures* (Estructuras primarias) en el Jewish Museum de Nueva York en 1966 y *When Attitudes Become Form* (Cuando las actitudes se convierten en forma) en el Kunsthalle de Berna en 1968. Su fama, sin embargo, excedía las salas. LeWitt siempre ofreció un firme apoyo a los artistas y movimientos en los que creía. Fue uno de los fundadores de Printed Matter, una organización neoyorquina dedicada a promover libros y escritos de artistas, y ofició de mecenas para sus colegas. Su gigantesca colección de arte contemporáneo está hoy en préstamo indefinido en el Wadsworth Museum de Connecticut. Su propia obra puede encontrarse en museos alrededor de todo el mundo. En 2008, el Museum of Contemporary Art de Massachusetts inauguró una retrospectiva semipermanente de sus murales, que terminará recién en 2043.

Hacia el final de su vida, LeWitt volvió a su casa en Connecticut para luego mudarse al pequeño pueblo de Chester, al sudeste de Estados Unidos. Murió de cáncer el 8 de abril de 2007, a los 78 años.

—



Sol LeWitt
Geometric Figures With Lines In Two Directions, 1979
(Figuras geométricas con líneas en dos direcciones)
Tinta y lápiz sobre papel, 15 hojas, cada una: 18,5 x 43 cm
Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York
© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York

Entrevista a Sol LeWitt

(Fragmentos)

por Saul Ostrow

Traducido por Josefina Massot

Entrevistar a Sol LeWitt requirió que viajara a la zona rural de Connecticut, donde vive con su esposa e hijas. Muchos de los artistas asociados al minimalismo abandonaron el escenario urbano del arte contemporáneo tan pronto como pudieron. Eso me hizo pensar en la naturaleza del minimalismo, así como en el papel complejo, y a menudo paradójico, que la obra de LeWitt juega en su desarrollo.

Vivir a lo largo de todo un período es interesante, entre otras cosas, porque te permite saber en qué punto divergen lo, a posteriori, prolijo y pulcro de la historia registrada, y las casualidades del momento. Conozco a LeWitt desde mis días como estudiante de arte en Nueva York en los sesenta. En ese entonces, él pertenecía al núcleo duro de los artistas minimalistas, que incluía a escultores como Donald Judd, Dan Flavin y Robert Smithson, y a pintores como Jo Baer, Robert Ryman y Robert Mangold. Sus obras se caracterizaban por una estética industrial austera y un reduccionismo que las tornaba altamente impersonales, intelectuales y urbanas. LeWitt, sin embargo, pasó de crear objetos sistémicos a dibujos de pared y, eventualmente, a otros que solo pueden pensarse como murales; en el proceso, mediante el uso de planos, diagramas e instrucciones, enfatizó las ideas que circunscribían su obra y la naturaleza de las decisiones que constituyen el gusto y la visión estética del artista —o, en el caso de LeWitt, de las personas contratadas para ejecutar su obra—.

La obra de LeWitt nos invita a reflexionar sobre la disparidad entre el mundo del lenguaje y el de los objetos y acciones. Al enfocarse en la disyunción entre estos términos, LeWitt tendió un puente entre el minimalismo y el arte conceptual. Como artista, se propone tanto hacer del arte un objeto cualquiera en el mundo como desmaterializarlo. Aunque las obras de LeWitt durante los últimos veinte años aún se basan en la tensión que existe entre lo que puede decirse y lo que puede mostrarse, los murales, los dibujos de pared y las esculturas que ahora produce son cada vez más excéntricos en su forma e individualistas en su ejecución. Tras almorzar en un café en el pueblo y visitar la sinagoga local que él mismo diseñó, así como el depósito donde almacena su vasta colección, Sol LeWitt y yo nos retiramos a la comodidad de su living para hurgar en el pasado y esclarecer el presente.

Saul Ostrow: ¿Existió alguna relación entre tu concepción del arte y las composiciones de John Cage, su musicalización del azar? Parece que Cage fue una figura crucial para muchos artistas de fines de los cincuenta y principios de los sesenta.

Sol LeWitt: El principio de los sesenta fue una época crucial. La concepción de John Cage derivaba de Duchamp y el dadaísmo. A mí eso no me interesaba. Mi concepción derivaba de Muybridge y la idea de serialidad, de la música. Yo pensaba que el dadaísmo era básicamente perceptual, basado en la frecuente respuesta indignada del espectador. Parte de su legado fue el arte pop. No me interesaba la ironía; quería enfatizar la primacía de la idea a la hora de hacer arte. Mi interés, a partir de aproximadamente 1965, fue armar sistemas conceptuales, lo cual surgió del minimalismo. Básicamente, fue un repudio a la estética de Duchamp.

SO: Pregunto porque Cage solía darles a los intérpretes de sus piezas tardías nada más que instrucciones, como hiciste vos en tus piezas con instrucciones de armado. La idea parece pasar de Cage a los fluxistas y de allí a los minimalistas y, más tarde, a los conceptualistas.

SL: El conceptualismo de los fluxistas, que precedió al mío, se vio influenciado por Duchamp. Mi concepción fue una reacción a la de ellos. En lo que al minimalismo respecta, no creo que haya existido como idea en absoluto, fue tan solo una reacción estilística a la retórica del expresionismo abstracto. Era contraproducente, porque la sencillez en las formas tenía un límite, se acababa al lograrse la forma más sencilla —ejemplificada en la instalación de poliedros de Robert Morris en la Green Gallery en 1964, o en las pinturas blancas de Rauschenberg, aunque Robert Ryman, sin duda, aún puede hacer pinturas sumamente profundas e inspiradas—. En mi caso, usé los elementos de estas formas sencillas —cuadrado, cubo, línea y color— para producir sistemas lógicos. Casi todos estos sistemas eran finitos, esto es, completos, porque agotaban todas las variaciones posibles. Esto los volvía sencillos.

SO: ¿Podemos retrotraernos un minuto y hablar de la diferencia entre Ryman y Donald Judd? Por un lado, con Ryman hay una serie infinita de series, a diferencia de Judd que sistematiza una serie infinita de variaciones.

SL: Fueron reacciones al callejón sin salida del minimalismo. Una de ellas fue el uso de materiales nuevos. Judd lo hizo con madera terciada y metal galvanizado y Flavin, con tubos fluorescentes. Sistematizaron, como dijiste, una serie infinita de variaciones; pensá en las piezas para Tatlin de Flavin. Ambos también usaban sistemas seriales, Judd en sus progresiones y Flavin en su Nominal Three, por ejemplo. La otra respuesta al minimalismo fue la idea de proceso, el simple acto de pintar. Ryman es el más claro ejemplo de esto.

SO: ¿Y dónde te ubicás dentro de ese espectro?

SL: Yo me enfoqué tanto en la idea como en el objeto, no en el uso de nuevos materiales o en el proceso de acción. El uso de ideas seriales pasó a ser mi vocabulario, que al usar formas básicas creó un proceso de ideas.

SO: Una vez que se empieza a trabajar de manera serial, se posponen ciertas decisiones. Tomemos por caso tus dibujos de pared, que existían como una serie de instrucciones. Darle el guion a alguien más es agregar otra variable a la fórmula, y ha sido interpretado como un intento de desestetizar la obra o, al menos, distanciar al artista de los resultados, para que no se tratara de su gusto. Alguna vez hice yo mismo uno de tus dibujos de pared. Me enviaste una serie de instrucciones que leían: “Usando un lápiz, dibuje aleatoriamente 1.000 líneas rectas de 25.4 cm de largo por día durante 10 diez días, dentro de un cuadrado de 3 x 3 metros”. La distribución de las líneas en el cuadrado dependía por completo de mí. Yo no sabía cómo querías que se viera.

SL: Eso no era importante. No importaba qué hicieras, siempre y cuando las líneas estuvieran distribuidas aleatoriamente a lo largo y ancho del área. En muchos de los dibujos de pared hay poco espacio para que el dibujante haga cambios, pero de todas formas es evidente, en términos visuales, que distintas personas crean distintas obras. He hecho otras piezas que le otorgan al dibujante mucha libertad en la interpretación de una acción. En este sentido, la apariencia de la obra es secundaria a la idea de la obra, lo cual le da a la idea una importancia prioritaria. El sistema es la obra de arte, la obra de arte visual es la prueba del sistema. El aspecto visual no puede entenderse sin entender el sistema. Lo fundamental no es cómo se ve, sino qué es.

SO: En 1961-62, las posibilidades de hacer arte oscilaban entre la segunda generación del expresionismo abstracto, el arte pop y el fluxus. ¿Cómo acabó por atraerte el enfoque conceptual? Por ejemplo, ¿Ad Reinhardt juega un papel importante en tu pensamiento?

SL: Por supuesto. Ad Reinhardt era un artista de ideas, y fue muy influyente. Sus escritos fueron de gran interés, al igual que su arte. De hecho, su ejemplo abrió otra puerta: ni el arte pop ni el fluxus, sino una vía más vital y productiva. Su arte fue realmente la clave de mi pensamiento.

SO: ¿Qué tan importante fue el papel de Robert Smithson y Dan Graham en el desarrollo de las ideas conceptualistas? Sé que Mel Bochner y Smithson compartían muchas ideas, y Dan ocupó un lugar central porque abrió la galería John Daniels y presentó a muchos de los artistas de los que estamos hablando. Siempre pensé en Dan como el George Maciunas del arte conceptual y minimalista. Recuerdo esas reuniones de domingo en las que Dan exponía su obra: vi su película Cloud (Nube) en una de ellas, así como una instalación

de sus fotos del cielo. Era un lugar importante de reunión.

SL: Dan es un polemista. Tanto él como Smithson amaban pasar tiempo en la Kansas City de Max y conversar. De algún modo, esa era también su forma de hacer arte. Cuando lo conocí, estaba haciendo obras sumamente interesantes sobre papel para máquina de escribir. Es una mente brillante. Hizo esta clase de obras mucho antes que cualquier otro. Su obra fue el primer ejemplo del tipo de arte conceptual no-duchampiano que yo haya visto. Fue muy importante para mí. La obra más interesante de Robert Smithson fue su escritura. Aunque hizo importantes instalaciones y earthworks, su escritura fue visionaria e iconoclasta. Su visión fue más literaria en general; él logró expresarse realmente mediante la escritura. Creo que, si hubiese vivido más tiempo, habría hecho más películas. Habría encontrado en ellas un medio más adecuado para promover sus ideas. Mel Bochner también participó en la escritura de Smithson, como coautor de una pieza. Durante un tiempo se inspiraron mutuamente, antes de que Mel creara sus obras más importantes usando números y medidas.

[...]

SO: ¿Qué hay de los artistas que se enfocaron en lo que acabó por conocerse como posminimalismo o anti formalismo?

SL: El minimalismo no fue realmente una idea —terminó antes de empezar—. Artistas de diverso tipo comenzaron a usar formas sencillas para sus propios fines. Casi todos los artistas de los sesenta y setenta partieron del minimalismo en distintas direcciones. No había de dónde empezar si no eras parte del pensamiento de tipo duchampiano o del arte pop. El arte conceptual clásico nació de esas líneas de escape. Al final, todas estas cosas se mezclaron durante los ochenta y noventa, sobre todo gracias a Bruce Nauman, quien combinó ambas formas de pensar.

SO: Me interesa explorar lo que interpreto como la política implícita y explícita de tu obra. Se habla mucho de la desmaterialización del arte como estrategia, pero por otro lado sigo guardando una pieza tuya en papel doblado por la que pagué 250 dólares; hasta donde sé, sigue costando 250 dólares, porque así lo estipulaste al hacer esas piezas. Obviamente, eso demuestra tu preocupación por la mercantilización del arte y las formas en las que se encarece.

SL: Los sesenta derrochaban política y revolución. No solo en el arte, desde ya, sino en lo que hace al feminismo, la igualdad racial y el “no a la guerra”. Yo, como casi todos los artistas que conocía, era parte de todos estos movimientos y políticamente de izquierda. Una idea de época era arte como mercancía. Pensé que, si hacía dibujos sobre la pared, no podrían transportarse —lo que implicaría cierto compromiso por parte del dueño, y tampoco podrían venderse ni comprarse fácilmente—. También creé varias

obras a un precio de 100 dólares —no 250; te robaron—. Se trató de mapas y postales con dibujos o recortes, papel arrugado, doblado, roto, etc. Además, dado que los dibujos de pared se hacían a partir de instrucciones, cualquiera podía hacer uno, sin importar lo malo que fuera, del mismo modo en que cualquiera puede fácilmente hacer un Flavin en casa. Empecé a interesarme en hacer libros alrededor de 1965, cuando hice el Serial Project #1 (Proyecto serial #1). Decidí que necesitaba un libro pequeño para mostrar cómo debía entenderse la obra y cómo funcionaba el sistema. A partir de entonces, empecé a hacer libros como obras en sí, no como catálogos. Recurrí a la fotografía en casi todas estas piezas. La importancia de Ed Ruscha en esto es fundamental. Comprar libros era una forma de que cualquiera pudiese adquirir una obra de arte por muy poco dinero.

[...]

SO: A mediados de los ochenta, le sumaste color a tu obra. Hay quienes lo ven como algo decorativo, un retorno a la estética.

SL: Cuando empecé a dibujar sobre la pared, empezó a primar la lógica de la idea. De la línea a la forma, de lo plano a lo dimensional, sin espejismos y con color. Puede que para algunos el color sea sinónimo de decoración, pero yo intento usarlo objetivamente. Al principio, usaba tinta de colores, arrancando por los tres colores primarios. La teoría del color sugiere que todos los colores provienen de los primarios si se los combina con negro. Más tarde, usé acrílicos y sumé los tres colores secundarios —verde, naranja y violeta— pero sin mezclarlos. No uso el color para lograr un efecto, aunque no creo que eso tenga nada de malo. Albers usaba el color para lograr el máximo efecto posible.

SO: También pienso en los dibujos de pared y los murales pintados que tienen formas geométricas muy excéntricas y un color de fondo, y el color en estos casos parece ser arbitrario; es acá donde parece que introducís la idea del elemento arbitrario.

SL: Yo creo que mi trabajo ha progresado de manera lógica y orgánica. Cada desarrollo desemboca en el siguiente. Quizás, a veces haya un salto de uno a otro, pero no creo que sea arbitrario. Cuando escribí Sentences on Conceptual Art (Enunciados sobre el arte conceptual), el primer punto era que los artistas no son racionales, sino que saltan de una idea a la otra. Así que espero hacer eso. A veces funcionan, a veces no, pero incluso cuando no lo hacen pueden derivar en algo que sí —una revelación—. Cuando trabajo dentro de los límites de una pared, la excentricidad del espacio puede llegar a inspirarme.

SO: Como espectador de tus obras recientes —por ejemplo, los *gouaches* de líneas onduladas— tengo la impresión de que estás literalmente reevaluando el aspecto de tu arte que solía ocupar un segundo plano en tus obras más sistémicas y reduccionistas. ¿Puede ser

que el pasado haya resurgido como algo más usable?

SL: Los *gouaches* que he estado haciendo más recientemente surgen de algunos de los primeros dibujos de pared en los que usé líneas curvas en lápiz. Siempre he hecho dibujos y, más tarde, gouaches a la par de los dibujos de pared. Los dibujos de pared empezaron a ser ejecutados cada vez más por otra gente. Al igual que esas piezas, los gouaches se han desarrollado de manera orgánica; intento hacerlos como parte del ritual de mi vida. He encontrado papel grande, de un metro y medio de ancho, que me permite crear obras de mayor tamaño. Las ideas expresadas en los gouaches no son paralelas a las de los dibujos de pared. Son bastante diferentes y siguen su propia lógica. Los dibujos de pared implican ideas que pueden ser transmitidas y ejecutadas por otros. Solo yo puedo hacer los gouaches.

Fuente:
Publicada en BOMB Magazine #85, el 1 de
octubre de 2003

Dibujos sobre pared (wall drawings) por Sol Lewitt

Traducción Florencia Fragasso



Wall Drawing #332
Sala 2, Fundación Proa

Quería hacer una obra de arte todo lo bidimensional posible.

Parece más natural trabajar directamente sobre paredes que hacer una construcción, trabajar sobre ella, y luego ponerla en la pared.

Las propiedades físicas de la pared: altura, longitud, color, material, y las condiciones e intrusiones arquitectónicas, son parte necesaria de los dibujos sobre pared.

Diferentes clases de paredes hacen diferentes clases de dibujos sobre pared.

Las imperfecciones en la superficie de la pared son ocasionalmente aparentes después de terminado el dibujo. Deben ser consideradas como parte del mismo.

La mejor superficie para dibujar es el yeso, la peor es el ladrillo, pero ambas han sido utilizadas.

La mayoría de las paredes tienen agujeros, grietas, protuberancias, manchas de grasa, están desniveladas, y tienen variadas excentricidades arquitectónicas.

La ventaja de usar paredes es que el artista está a merced del arquitecto.

El dibujo se hace con bastante suavidad, usando grafito duro así las líneas devienen, lo más posible, una parte de la superficie de la pared, visualmente.

Se use la pared entera o sólo una porción, las dimensiones de la pared y su superficie tienen un efecto considerable en el resultado.

Cuando se usan grandes paredes, el observador verá los dibujos en secciones secuenciales, y no la pared como un todo.

Distintos dibujantes producen líneas más oscuras o más claras, más cercanas o alejadas. Mientras sean consistentes, no hay preferencia.

Varias combinaciones de líneas negras producen diferentes tonalidades; combinaciones de líneas de colores producen diferentes colores.

Los cuatro tipos básicos de líneas rectas usados son verticales, horizontales, diagonales de 45° de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.

Para dibujos de colores es preferible una pared blanca. Los colores son amarillo, rojo, azul y negro, los mismos colores que se usan en imprenta.

Cuando el dibujo sólo tiene líneas negras, la misma tonalidad debe mantenerse a lo largo del plano a fines de mantener la integridad de la superficie de la pared.

Un dibujo en tinta sobre papel acompaña al dibujo sobre pared. Es hecho por el artista mientras que el dibujo sobre pared es realizado por asistentes.

El dibujo en tinta es un plan pero no una reproducción del dibujo de pared; el dibujo sobre pared tampoco es una reproducción del dibujo en tinta. Son igualmente importantes.

Es posible considerar paredes a los lados de simples objetos tridimensionales, y dibujar sobre ellos.

El dibujo sobre pared es una instalación permanente, hasta que se destruye. Una vez hecho algo, no puede deshacerse.

Fuente:
Arts Magazine, vol.44, no. 6, New York,
Abril 1970.

Opiniones sobre Arte Conceptual por Sol Lewitt

Traducción Florencia Fragasso

- 1- Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Llegan a conclusiones inasibles para la lógica.
- 2- Los juicios racionales repiten juicios racionales.
- 3- Los juicios irracionales conducen a nuevas experiencias.
- 4- El arte formal es esencialmente racional.
- 5- Los pensamientos irracionales deben ser atendidos lógicamente y absolutamente.
- 6- Si el artista cambia de opinión en medio de la ejecución de la pieza, compromete el resultado y repite resultados pasados.
- 7- El deseo del artista es secundario con respecto al proceso que inicia desde la idea hasta la conclusión. Su voluntad puede ser solamente ego.
- 8- El uso de palabras como pintura y escultura connotan toda una tradición e implican una consecuente aceptación de esta tradición, poniendo así limitaciones al artista que sería reacio a hacer arte más allá de las limitaciones.
- 9- El concepto y la idea son diferentes. El primero implica una dirección general mientras que la segunda es el componente. Las ideas implementan el concepto.
- 10- Las ideas pueden ser obras de arte; están en una cadena de desarrollo que puede eventualmente encontrar alguna forma. No todas las ideas necesitan plasmarse físicamente.
- 11- Las ideas no proceden necesariamente en un orden lógico. Pueden dispararnos en direcciones inesperadas, pero una idea debe ser necesariamente acabada en la mente antes de formar la siguiente.
- 12- Para cada obra de arte que deviene física hay muchas variaciones que no devienen físicas.
- 13- Una obra de arte puede ser comprendida como un hilo conductor desde la mente del artista hasta la mente del observador. Pero puede no alcanzar nunca al observador, o puede no abandonar nunca la mente del artista.
- 14- Las palabras de un artista a otro pueden inducir una cadena de ideas si ambos comparten el mismo concepto.
- 15- Como ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede usar indiferentemente cualquier forma, desde una expresión de palabras (escritas o habladas) hasta la realidad física.
- 16- Si se usan las palabras, y proceden de ideas sobre el arte, entonces son arte y no

literatura; los números no son matemática.

- 17- Todas las ideas son arte si conciernen al arte y están dentro de las convenciones del arte.
- 18- Uno suele entender al arte del pasado aplicando la convención del presente, y así malinterpretar el arte del pasado.
- 19- Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.
- 20- El arte exitoso cambia nuestro entendimiento de las convenciones alterando nuestras percepciones.
- 21- La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.
- 22- El artista no puede imaginar su arte, y no puede percibirlo hasta que esté completo.
- 23- Un artista puede percibir mal una obra de arte (entenderla de otro modo que el artista); pero ese malentendido puede igualmente dispararle su propia cadena de pensamientos.
- 24- La percepción es subjetiva.
- 25- El artista puede no entender su propio arte. Su percepción no es ni mejor ni peor que la de otros.
- 26- Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el propio.
- 27- El concepto de una obra de arte puede implicar el material de la pieza o el proceso por medio del cual se realiza.
- 28- Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y una vez decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Estos pueden usarse para nuevas obras.
- 29- El proceso es mecánico y nada debe entrometerse en él. Debe seguir su curso.
- 30- Hay muchos elementos comprometidos en una obra de arte. Los más importantes son los más obvios.
- 31- Si un artista usa la misma forma en un grupo de obras, y cambia el material, uno podría asumir que el concepto del artista implicaba al material.
- 32- Las ideas banales no pueden ser rescatadas gracias a una bella ejecución.
- 33- Es difícil estropear una buena idea.
- 34- Cuando un artista aprende su oficio demasiado bien entonces hace arte superficialmente atractivo.
- 35- Estas opiniones versan sobre arte, pero no son arte.

OBRAS EN EXHIBICION



Sol LeWitt

Modular Floor Structure, 1966/1968

(Estructura de piso modular)

Acero esmaltado, 58 x 328,5 x 328 cm

Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

Fotografía: Steven Probert



Sol LeWitt

Working Drawing for Three Cubes, 1971

(Boceto para tres cubos)

Tinta sobre papel, 59,5 x 64,5 cm

Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Sol LeWitt

Wall Drawing #332, dibujado por primera vez en mayo, 1980

(Dibujo de pared #332)

Crayón blanco sobre pared azul

Dibujado por primera vez en mayo, 1980

420 x 558 cm

Colección privada

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Sol LeWitt

Serial Project ABCD 5, 1968

(Proyecto serial ABCD 5)

Acero, laca, cinta, 20,5 x 145, 5 x 145, 5 cm

Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Sol LeWitt

Working Drawing for All Combinations of Arcs From Corners and Sides, Straight Lines, Not-Straight Lines, and Broken Lines, 1973

(Bocetos para todas las combinaciones de arcos de esquinas y lados, líneas rectas, líneas no rectas y líneas discontinuas)

Tinta y lápiz sobre papel, 44 x 44 cm

Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Sol LeWitt

Untitled/Sin título, 1970

Lápiz y tinta sobre papel, 45,5 x 61 cm

Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Sol LeWitt

Geometric Figures With Lines In Two Directions, 1979

(Bocetos para todas las combinaciones de arcos de esquinas y lados, líneas rectas, líneas no rectas y líneas discontinuas)

Tinta y lápiz sobre papel, 44 x 44 cm

Legado de Sol LeWitt; Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York

© 2019 The LeWitt Estate / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



BRUCE NAUMAN

Foto pág anterior

Bruce Nauman

Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967-68

(Tocando una nota en el violín mientras camino por el estudio)

Film 16 mm en video blanco y negro, con sonido / 10'

Cortesía Electronic Arts Intermix

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

Hace más de medio siglo que Bruce Nauman (1941) viene haciendo arte de vanguardia en casi todo tipo de medio, derribando las barreras entre arte, vida y género para convertirse en un artista paradigmático de los movimientos conceptual y posminimalista. Además de sus incursiones en escultura, fotografía, grabado y película, Nauman también fue pionero en el uso de materiales heterodoxos, como las cámaras de video Portapak, los equipos de vigilancia, los monitores de televisión, los hologramas y los tubos de neón. A pesar de la diversidad de su obra, siempre ha desarrollado ciertas preocupaciones subyacentes, sobre todo el interés práctico y filosófico en el cuerpo, los experimentos con el espacio y la percepción y la disrupción de los circuitos comunicativos a través de la distorsión de signos visuales y lingüísticos. Ante todo, Nauman ha sido siempre un provocador, un creador de obras cuya duración infinita, temática desagradable o construcción invasiva desafía los límites físicos, mentales y emocionales del espectador. El rango y la complejidad de su trabajo le ha valido la reputación de ser un verdadero “artista de artistas”.

Bruce Nauman nació el 6 de diciembre de 1941, en Fort Wayne, Indiana. Su padre era un ingeniero que trabajaba para General Electric, y Nauman y su familia se mudaban a menudo. En 1960 se anotó en la Wisconsin University, en Madison, para estudiar Matemática y Física, pero luego orientaría sus estudios hacia Arte, para terminar graduándose en 1964. Después de la universidad, hizo una maestría en Bellas Artes en la University of California, en Davis, donde estudió con el escultor Robert Arneson y el artista multimedia William T. Wiley (quien —se dice— inspiró la interminable afición de Nauman por los juegos de palabras). Si bien durante ese período Nauman trabajó como profesor asistente del famoso pintor pop Wayne Thiebaud, no tardó en descartar la pintura para dedicarse a la escultura, la performance y la filmación.

Tras graduarse en 1966, empezó a trabajar como profesor en el San Francisco Art Institute (1966-1968) y la University of California en Irvine (1970). En esos años, se mudó a un viejo almacén en San Francisco. Recluido en este espacio grande y vacío, con mucho tiempo libre, decidió que todo lo que fabricara o hiciera en ese improvisado “estudio” podía y debía ser considerado arte. A modo de juego con el pasado del almacén, empezó a diseñar carteles de neón y a colocarlos en la vidriera. Su primera obra en neón, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (El verdadero artista ayuda al mundo al revelar verdades místicas), 1967, puede ser interpretada, en parte, como un chiste; en parte, como un testimonio de sus revolucionarias ambiciones artísticas.

Sin embargo, los trabajos más innovadores de esta época quizás sean sus emblemáticas filmaciones. Inexpresivas y, a menudo, repetitivas, estas obras son un registro de los experimentos que el artista hacía con su cuerpo: rebotando en un rincón, caminando alrededor de un cuadrado, marchando a paso de ganso. Aunque sus obras tempranas fueron

filmadas en 16 mm, a fines de los sesenta se había pasado al video, luego de que su agente, Leo Castelli, le consiguiera una cámara portátil Portapak. Nauman aprovechó al máximo la maleabilidad de esa nueva tecnología y empezó a filmar, con la cámara dada vuelta, largas secuencias que, a menudo, ocupaban toda la hora de cinta y ponían a prueba la flexibilidad y resistencia perceptiva del espectador.

Su carrera no tardaría en despegar. El famoso agente de Los Ángeles, Nicholas Wilder, le ofreció su primera exhibición personal en 1966, cuando Nauman tenía apenas 24. Dos años más tarde, Leo Castelli y Konrad Fischer, importantes promotores del arte minimalista, harían lo mismo. En 1968 fue invitado a participar en Documenta 4 y recibió una generosa beca de parte de la National Endowment for the Arts. Su primera exhibición solista en un museo fue organizada por Los Angeles County Museum of Art, de Los Ángeles, y el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1972; luego iría a Europa y América Latina. En 1979, Nauman se mudó a Nuevo México, donde reside aún hoy.

A medida que su carrera fue progresando, las obras de Nauman fueron virando hacia temas e imágenes más inquietantes. Hacia fines de los sesenta, empezó a hacer instalaciones con pasillos claustrofóbicos, espacios aislados y cámaras de seguridad. A veces en combinación con otros elementos discordantes, como luces de neón demasiado brillantes o ruidosos ventiladores industriales, estas obras logran generar una sensación de disociación y encarcelamiento hasta en las galerías más concurridas. Para mediados de los ochenta, sus instalaciones se habían vuelto más esculturales y explícitas: máquinas gigantes cargadas con partes de cuerpos humanos o animales hechas en yeso, muchas de las cuales se arrastran por el piso como si hubieran sido atropelladas. Sus videos también buscaban abrumar con su escala y su temática. Obras como Clown Torture (Payaso torturado), 1987, arremeten contra el espectador con secuencias en repetición continua, multiplicadas en varias proyecciones y monitores que buscan sobrecargar los sentidos. Un crítico escribió alguna vez que ante estas obras uno se siente como “partido al medio por los golpes incesantes y repetitivos de un martillo mecánico”.

Con todo, los trabajos más recientes se han vuelto más meditativos y marcan un regreso a sus primeros experimentos, como los videos de sus exageradas caminatas por el estudio. A pesar de un sinfín de galardones, que incluyen doctorados honorarios (1989, 2000), el premio Wexner (1994) y el León de Oro de la Bienal de Venecia (2009), Nauman siempre ha rehuido al estrellato. Pasó los últimos cuarenta años en un paraje rural de Nuevo México. Hoy vive en un rancho en el pueblo de Galisteo con su mujer, la pintora Susan Rothenberg.



Bruce Nauman
Lip Sync, 1968
(Sincronización labial)
Video blanco y negro, con sonido, 57'
Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI, Nueva York)
© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

Entrevista con Bruce Nauman, 1971 (mayo 1970)

(Fragmentos)

por Willoughby Sharp

Traducción por Alejandro Grimoldi

[...]

WS: Sé que a veces hacés ciertas cosas en un medio y después hacés algo similar en otro medio. ¿Cómo se da eso? ¿Es porque en un momento ya no podés avanzar con determinado proyecto?

BN: Un montón de cosas que terminaron siendo videos y películas al principio eran performances. En ese entonces, nadie estaba muy interesado en presentarlas, así que las transformé en películas. Nadie tenía interés en eso tampoco, así que las películas en realidad son una filmación de la performance. Después de hacer algunas películas, me pasé a video, solo porque era más fácil de conseguir. El trabajo con la cámara se volvió un poco más importante, aunque en los primeros la cámara estaba fija...

WS: ¿Estas eran las películas de bolas rebotando?

BN: Sí. Los videos que hice después de esas películas estaban relacionados, pero la cámara solía estar de costado o dada vuelta o tener un objetivo gran angular para distorsionar la imagen... A medida que fui entendiendo el proceso de filmación, empecé a hacer alteraciones. Después volví a hacer la performance, y después...⁴

WS: ¿Qué performance?

BN: La del Whitney durante la exhibición *Anti-Illusion* (Anti ilusión) en 1969. Ya la había filmado en video, rebotando en un rincón durante una hora. En el Whitney, la performance la hicieron tres personas en vez de yo solo, y después de eso traté de hacer piezas en las que la performance podía involucrar a otra gente, a individuos.

WS: ¿Por qué quisiste hacer eso?

BN: Me permite hacer algo más... Para mí es difícil hacer performance, y tiene que pasar mucho tiempo para que sienta la necesidad de hacerla. Y con una vez es suficiente. No querría hacerla de vuelta al otro día o durante una semana, o repetir la performance inmediatamente. Entonces, si se puede crear una situación en la que otra persona hace lo que yo tendría que hacer, eso es satisfactorio. Muchas de estas obras tienen que ver con crear un ambiente o situación muy estrictos, de modo que, si el performer no sabe nada sobre mí o sobre el trabajo preparatorio de la obra, igual podrá hacer algo similar a lo que yo haría.

WS: Algunas de tus obras deben partir de un deseo de experimentar situaciones particulares, solo para ver qué se siente. ¿Hacés el trabajo más que nada para vos mismo?

BN: Sí. Es ir al estudio y hacer lo que sea que me interese hacer, y tratar de encontrar una manera de presentarlo de modo que otra gente lo pueda hacer sin necesidad de mucha explicación.

WS: La preocupación entorno al cuerpo parece ser más fuerte hoy que cuando hicimos la entrevista para *Arts Magazine*.

BN: Bueno, la primera vez que hablé con alguien sobre autoconciencia corporal fue en el verano de 1968. Meredith Monk estaba en San Francisco. Había pensado o visto algo de mi trabajo y lo había reconocido. La autoconciencia es fruto de una cierta cantidad de actividad, no podés desarrollarla simplemente pensando en vos mismo. Hacés ejercicios, tenés cierto tipo de conciencia que no tenés cuando leés un libro. Las filmaciones en película y algunas de las piezas que hice después de los videos trataban sobre hacer ejercicios de equilibrio. Me parecían problemas de danza sin ser bailarín, me interesaba el tipo de tensión que surge cuando querés hacer equilibrio y no podés. O cuando hacés algo durante mucho tiempo y te cansás. En una de esas filmaciones, la del violín, toqué el instrumento todo el tiempo que pude. No sé tocar el violín, así que fue difícil. Toqué sobre las cuatro cuerdas tan rápido como pude durante todo el tiempo que pude. Tenía 10 minutos de película y había usado siete antes de cansarme, y tuve que parar, descansar un poco y después terminarlo.

WS: ¿Pero podrías haberlo hecho por más de 10 minutos?

BN: Tendría que parar a descansar más seguido. Se me cansaron mucho los dedos y ya no podía sostener el violín.

[...]

WS: ¿Qué tipo de preparación tuviste para esas películas? ¿Tocaste el violín para ver qué tipo de sonido conseguirías?

BN: Habré tenido el violín uno o dos meses antes de filmar.

WS: ¿Lo conseguiste porque lo ibas a usar o simplemente te cayó en las manos?

BN: Creo que lo compré por unos quince dólares. Me pareció algo que estaba bueno tener. Sé tocar otros instrumentos, pero nunca toqué el violín y durante el período previo a filmar empecé a jugar.

WS: ¿Cuándo decidiste que sería bueno usarlo?

BN: Bueno, empecé a pensarlo apenas tuve el violín y probé una o dos cosas. Algo que me interesaba era tocar... Quería armar un problema en el cual no importara si sabía tocar el violín o no. Lo que hice fue tocar tan rápido como podía sobre las cuatro cuerdas, con la afinación D.E.A.D [las notas re, mi, la y re, que en el sistema de notación musical anglosajón son D.E.A.D y deletrean la palabra "muerto"]. Pensé que solo iba a ser ruido, pero resultó ser bastante interesante en un sentido musical. La otra idea que tenía era tocar dos notas muy juntas para que se pudiera escuchar el ritmo de los armónicos. Grabé un poco de eso, pero nunca lo filmé. O quizás sí lo filmé cuando estaba caminando por el estudio mientras tocaba. La película se llamaba *Walking around the Studio Playing a Note on the Violin* (*Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*) [Caminando por el estudio mientras toco una nota en el violín (Tocando una nota en el violín mientras camino por el estudio)]. La cámara estaba ubicada cerca del medio del estudio de cara a la pared, pero yo caminaba por todo el estudio, por lo cual a veces no había nadie en la imagen, solo la pared del estudio y el sonido de pasos y el violín.

WS: Vi la mayoría de estas filmaciones hace como una semana en la Escuela de Artes Visuales. Me gustaron aun más la segunda vez que las vi. Lográs que una actividad simple y repetitiva parezca importante.

BN: Creo que hemos hablado sobre esto antevs, sobre ser un amateur y poder hacer cualquier cosa. Si realmente creés en lo que estás haciendo y lo hacés lo mejor posible, entonces va a haber cierta tensión: si realmente te estás cansando, o si realmente estás tratando de mantener el equilibrio sobre un pie por un rato largo, tiene que producirse cierta simpatía en quien sea que te esté mirando. Es como una respuesta corporal: sienten ese pie y esa tensión. Pero podrías hacer muchas cosas muy aburridas, así que depende de qué elegís, cómo estructurarás el problema primero. Lo tenés que programar de algún modo para que sea interesante.

[...]

Bruce Nauman

Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio, 1967-68
(Caminando de una manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado)
Film 16 mm en video blanco y negro, silente / 10'
Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI, Nueva York)
© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York



Bruce Nauman

Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio, 1967-68
(Caminando de una manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado)
Film 16 mm en video blanco y negro, silente / 10'
Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI, Nueva York)
© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

[...]

WS: ¿Creés que podrías subvertir la televisión, cambiarla?

BN: No me interesa dedicar mi tiempo a tratar de que esa gente me conceda aire. Si me lo ofrecieran, lo usaría, y querría hacerlo a mi modo. Pero tomarse el trabajo de hacer lo que sea que haga falta...

WS: Lo que quise decir, específicamente, es que, si el arte nuevo va a tener mayor relevancia para una porción más grande de la cultura, trabajar con video te ayuda a producir ese cambio.

BN: Ah, yo creo que no... aunque habría una audiencia más grande. Pero igual me gustaría tener mi tiempo aunque no lo vean más que cuatro personas, solo por lo que podría hacer con esos equipos a los que no podría acceder de otro modo.

WS: O sea que no tenés mucho deseo de cambiar el nivel de comunicación actual.

BN: No.

WS: Así volvemos al punto donde nos quedamos la última vez: ¿para quién es tu arte?

BN: Para mantenerme ocupado.

—

Fuente:

Publicado por primera vez en *Avalanche 2*, invierno 1971, pp. 22-31.

OBRAS EN EXHIBICION



Bruce Nauman

My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically, 1967

Tubos de neón suspendidos en marco de tubos de vidrio transparente, 160 x 84 x 5 cm

Glenstone Museum, Potomac, Maryland

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires

Foto: Tim Nighswander/Imaging4art.com



Bruce Nauman

Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967-68

(Tocando una nota en el violín mientras camino por el estudio)

Film 16 mm en video blanco y negro, con sonido / 10'

Cortesía Electronic Arts Intermix

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Bruce Nauman

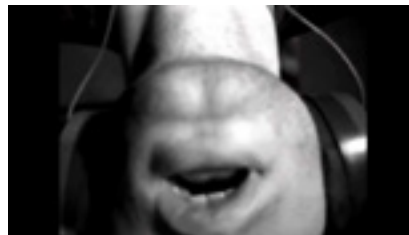
Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio, 1967-68

(Caminando de una manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado)

Film 16 mm en video blanco y negro, silente / 10'

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI, Nueva York)

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Bruce Nauman

Lip Sync, 1968

(Sincronización labial)

Video blanco y negro, con sonido, 57'

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI, Nueva York)

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



Bruce Nauman

Manipulating a Fluorescent Tube, 1969

(Manipulando un tubo fluorescente)

Video blanco y negro, con sonido, 62'

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI, Nueva York)

© Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), New York / SAVA, Buenos Aires



FRED SANDBACK

Foto pág anterior:
Fred Sandback en Magasin III Museum &
Foundation for Contemporary Art (anteriormente
Magasin 3 Stockholm Konsthall), 1991
Foto: Neil Goldstein

Fred Sandback (1943-2003) fue una figura fundamental de los movimientos conceptual y minimalista, conocido sobre todo por sus dibujos, grabados y esculturas hechas con hilo.

Nació en Bronxville, Nueva York, el 29 de agosto de 1943. En sus años de juventud, empezó a sentir fascinación por todo aquello que tuviera un encordado. Entre sus experiencias más tempranas y formativas, ha aprendido a hacer zapatos para nieve (raquetas) y ver cómo su tío, un anticuario, urdía el mimbres de sillas viejas. Trabajando como supervisor en una colonia de verano, aprendió a encordar arcos de tiro y se convirtió en un arquero experto. Más tarde confesaría que siempre había sentido atracción por cualquier cosa que “tuviera cuerda”.

Sandback estudió filosofía en la Yale University, se graduó en 1966 y luego hizo una maestría en la Escuela de Artes de la misma universidad, que terminó en 1969. Allí estudió escultura y recibió una fuerte influencia de parte de profesores visitantes como Donald Judd y Robert Morris, dos gigantes del movimiento minimalista.

En 1967, en su estudio en Yale, Sandback creó su primera obra madura. Jugando con el volumen y el vacío, delineó con hilo elástico y varas de metal los bordes de una tabla de madera que había colocado sobre el piso. Al quitar la tabla, su presencia fantasmal seguía ahí y comunicaba, como diría el artista, “una materialidad plena sin ocupar ni oscurecer” el espacio demarcado.

Ansioso por empujar sus obras hasta el límite de la desmaterialización, Sandback no tardó en abandonar las esculturas hechas con metal y cuerdas elásticas para aprovechar, en cambio, la flexibilidad, la disponibilidad y el rango cromático del hilo de acrílico. Sus obras comenzaron a interactuar con el ambiente. Se valían de la arquitectura y la luz del espacio dado para expandirse o contraerse virtualmente a los ojos del público. La oscilación entre dos y tres dimensiones enfrentaba al espectador no solo a la falibilidad de su propia vista, sino a su rol en la actualización de la obra, dos cualidades que para muchos expertos son pilares del arte minimalista.

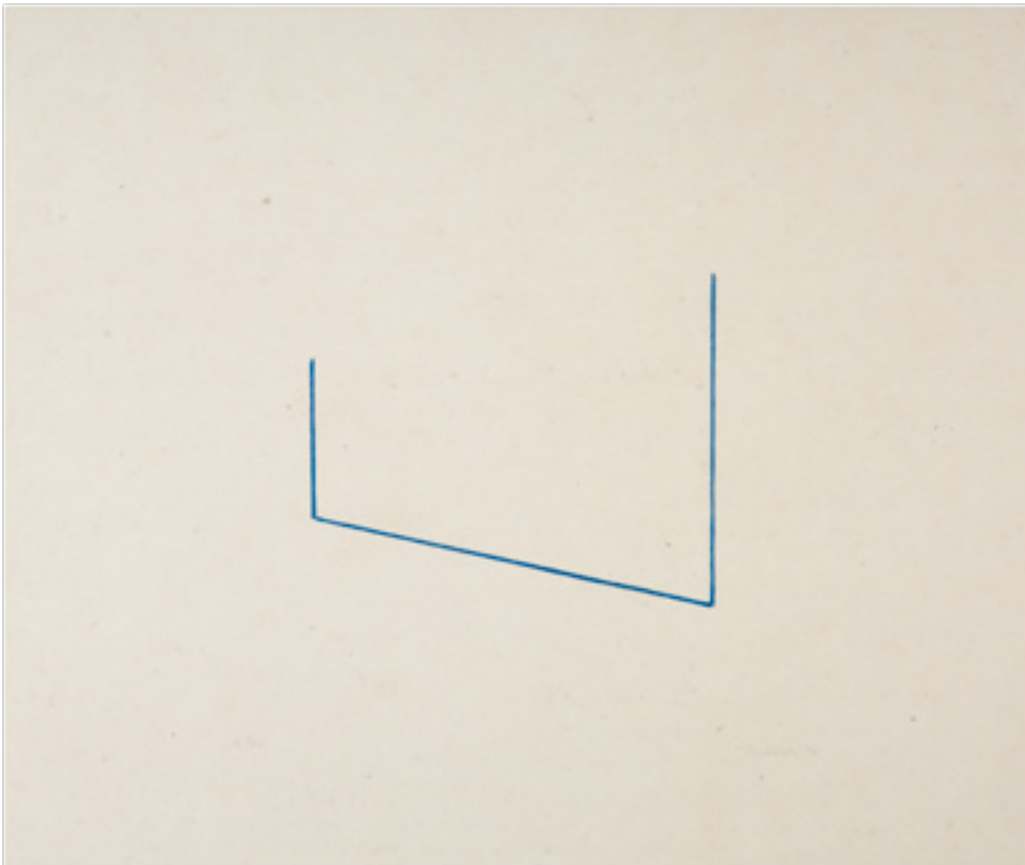
No sorprende que Sandback fuera también un prolífico grabador. Trabajó con dibujos, serigrafías, aguafuertes y litografías desde el principio, en bocetos, instrucciones para montar sus obras o documentaciones de instalaciones desaparecidas. Consideraba al grabado como una práctica independiente, un vehículo para una experimentación más abstracta.

La devoción de Sandback por las líneas trazadas en todo tipo de formato fue granjeando admiradores y elogios a lo largo de su carrera. En 1968 fue invitado a instalar algunas esculturas en el estudio de Donald Judd en Nueva York. Al año ya protagonizaba exhibiciones individuales por toda Alemania, y participaba de exhibiciones colectivas en Europa y Nueva York.

En el verano de 1977 le concedieron un espacio de 3.000 metros cuadrados en el PS1, el predio del Museum of Modern Art de Nueva York dedicado al arte contemporáneo, para que usara como estudio durante un mes. El edificio ofrecía la rara oportunidad de incrementar exponencialmente la escala de su trabajo. Las demandas espaciales de su obra no siempre le permitían realizar varias obras a la vez. Mediante encordados de hilo que iban del piso al techo y de pared a pared, Sandback pudo formalizar un léxico visual que resultaría especialmente apto para las grandes galerías y los museos de arte contemporáneo del siglo XXI.

Sandback fue uno de los pocos artistas conceptuales y minimalistas que recibieron el apoyo de Dia Art Foundation. En 1981, la fundación inauguró el Fred Sandback Museum en Winchendon, Massachusetts. Sus esculturas, que suelen estar atadas a los pisos, techos y paredes de las salas, en general, deben ser desarmadas luego de cada exhibición. El museo ofrecía, en cambio, la posibilidad de preservar las obras por un largo período de tiempo. Sandback murió en 2003 en Nueva York.

—



Fred Sandback
Untitled, 1975
(Sin título)
Serie de seis litografías sobre papel hecho a mano con borde cortado, 45 x 53 cm
Legado de Fred Sandback; Cortesía Galería Cayón, Madrid/Minorca/Manila
© [1975] Archivo Fred Sandback

OBRAS EN EXHIBICION



Fred Sandback

Untitled, 1975

(Sin título)

Serie de seis litografías sobre papel hecho a mano con borde cortado, 45 x 53 cm

Legado de Fred Sandback; Cortesía Galería Cayón, Madrid/Minorca/Manila
© [1975] Archivo Fred Sandback



Fred Sandback

Untitled (Study for Burnett Miller Gallery, Los Angeles), 1991

[Sin título (Estudio para Burnett Miller Gallery, Los Ángeles)]

Lápiz sobre papel blanco, 21,5 x 28 cm
Legado Fred Sandback; Cortesía Galería Cayón, Madrid/Minorca/Manila.
© [1991] Archivo Fred Sandback

Fred Sandback

Untitled (Sculptural study, Two-part Standing Triangles), 1990/2019

[Sin título (Estudio escultórico, triángulos en dos partes)]

Hilo acrílico rojo y amarillo

Relaciones espaciales establecidas por el artista; Las dimensiones totales varían con cada instalación



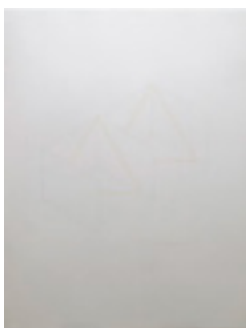
Fred Sandback

Untitled, 1976

(Sin título)

Bolígrafo sobre papel de cuaderno cuadriculado, 20 x 27 cm

Legado Fred Sandback; Cortesía Galería Cayón, Madrid/Minorca/Manila
© [1976] Archivo Fred Sandback



Fred Sandback

Untitled, 1993

(Sin título)

Lápiz y pastel amarillo sobre papel satinado Arches, 73 x 60 cm

Legado Fred Sandback; Cortesía Galería Cayón, Madrid/Minorca/Manila.
© [1993] Archivo Fred Sandback

Fred Sandback

Untitled (Sculptural Study Two leaning Triangle Construction), 1991

[Sin título (Estudio escultórico, dos construcciones triangulares inclinadas)]

Hilo acrílico negro

Relaciones espaciales establecidas por el artista; Las dimensiones totales varían con cada instalación

Legado de Fred Sandback

Fred Sandback

Untitled (Triangular Corner Construction), 1991

[Sin título (Construcción de esquina triangular)]

Hilo acrílico blanco

68 x 117,5 x 133 cm

Legado de Fred Sandback

Fred Sandback

Untitled (Low-relief Construction), 1998

[Sin título (Construcción en bajo relieve)]

Hilo acrílico celeste

305 x 305 cm

Legado de Fred Sandback

Fred Sandback

Untitled (Sculptural Study. Wall Construction), c. 2000/2013

[Sin título (Construcción de esquina triangular)]

Hilo acrílico rojo y negro, lápiz

Relaciones espaciales establecidas por el artista; Las dimensiones totales varían con cada instalación

Legado de Fred Sandback



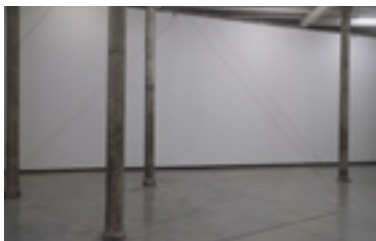
Fred Sandback

Untitled (Study for Burnett Miller Gallery, Los Angeles), 1991

[Sin título (Estudio para Burnett Miller Gallery, Los Ángeles)]

Lápiz sobre papel blanco, 21,5 x 28 cm
Legado Fred Sandback. Cortesía Galería Cayón, Madrid/Minorca/Manila
© [1991] Archivo Fred Sandback

INSTALACIONES



Fred Sandback

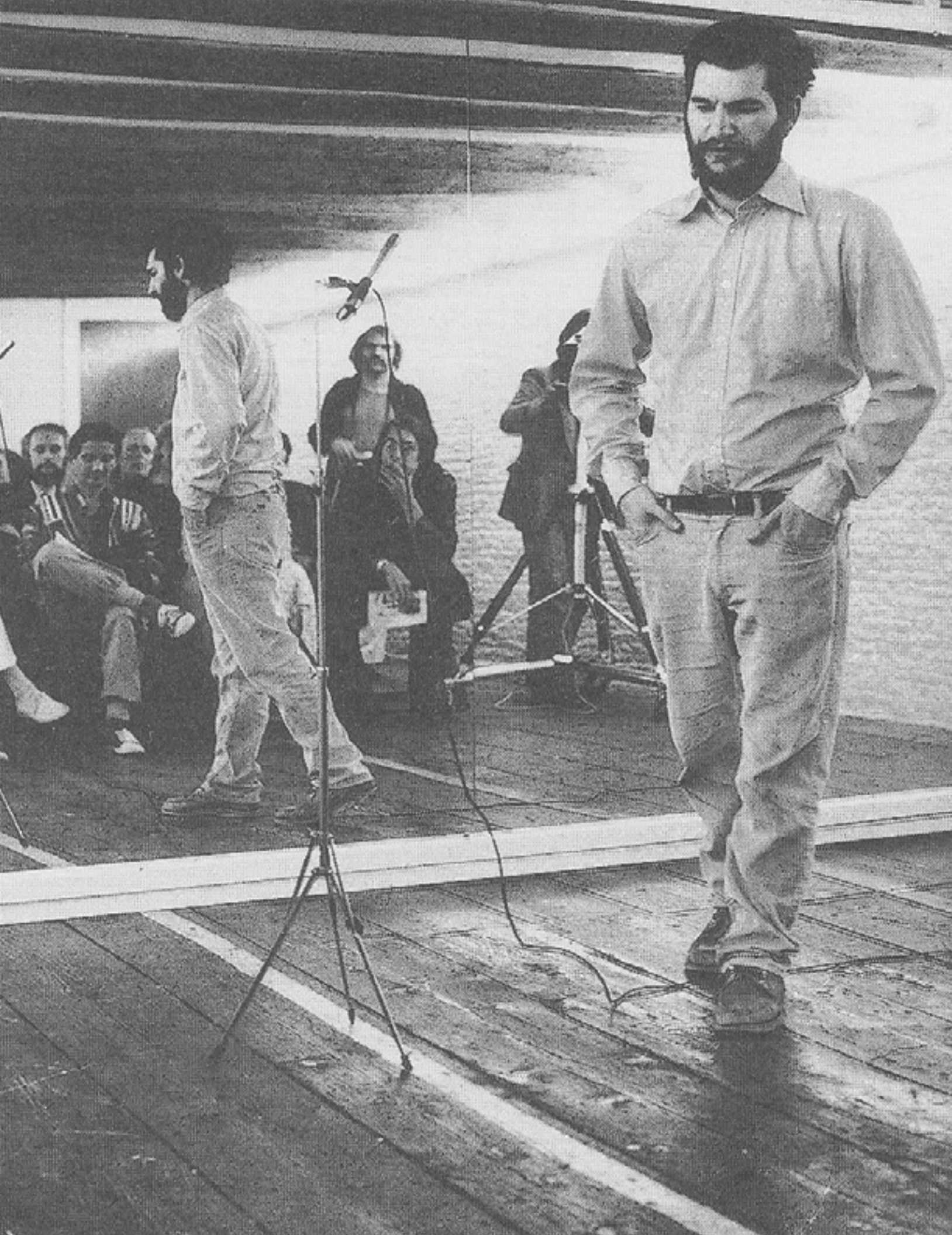
Untitled (Three-part Vertical Construction), 1983

[Sin título (Construcción vertical en tres partes)]

Hilo acrílico amarillo

527 cm, 38 x 38 cm

Legado de Fred Sandback. Cortesía David Zwirner, Nueva York



DAN GRAHAM

Notoriamente esquivo, pero aclamado por multitudes, **Daniel “Dan” Graham (1942)** es un polímata de la cultura. A lo largo de cuarenta años de carrera, ha sido galerista, curador, escritor de arte, crítico de rock y, en general, un entusiasta de la cultura pop. Aunque ha dicho que el arte no es más que un “hobby apasionado”, su producción multidisciplinaria fue sumamente influyente en el desarrollo del arte conceptual, el posminimalismo y la práctica artística posestudio. Su trabajo en escultura, fotografía, instalación, arquitectura, video, performance y hasta en la prensa escrita desafía toda cohesión estilística. Tal como el propio Graham, su obra pasa hábilmente de un tema a otro, siempre con una facilidad que le ha granjeado admiradores entre los artistas que llegaron con la generación siguiente.

Graham nació el 31 de marzo de 1942 en Urbana, Illinois, pero se crió en el norte de Nueva Jersey, donde su padre trabajaba como químico y su madre como psicóloga en una escuela. Víctima de abusos, Graham no quiso ir a la universidad. En cambio, unas ansias “casi psicóticas” lo llevaron por el camino del autodidactismo, y así comenzó a devorar las novelas del nouveau roman y textos de filosofía, antropología cultural y teoría literaria.

Armado de una formación intelectual heterogénea, a mediados de los sesenta, Graham empezó a hacer obras que interpelaban la función social, histórica e ideológica de la cultura contemporánea. Sus primeros trabajos tomaron la forma de avisos y comentarios editoriales en distintas publicaciones. Graham se aprovechaba de la autoridad, la distribución y la fugacidad de la prensa escrita para diseminar sus ideas subliminalmente a una audiencia desprevenida. Varias de estas piezas han sido canonizadas como paradigmas de arte conceptual, como por ejemplo *Figurative* (Figurativo), de 1965, un recibo de una caja registradora colocado entre la publicidad de ropa femenina en la revista de moda *Harper’s Bazar*; y *Homes for America* (Hogares para América), de 1966, un inexpresivo ensayo fotográfico sobre las casas en serie de Nueva Jersey para la revista *Arts Magazine*. Ambas obras destacan y, a la vez, critican la cultura estadounidense a través de referencias veladas al consumismo, la mercantilización y la homogeneización.

En los setenta, Graham empezó a experimentar con presentaciones multimedia usando fílmico, video, instalaciones y performances. Valiéndose de materiales atípicos como espejos, vidrios espejados, micrófonos y circuitos cerrados de televisión, creaba ambientes que ponían en jaque los sentidos del espectador. En complejas instalaciones, los espejos y las cámaras dividían y, a la vez, conectaban salas contiguas, de modo que el público quedaba atrapado en verdaderas cámaras lúcidas a escala humana. En sus performances, solía pararse delante de la audiencia y empezaba a listar todo lo que veía. La obra de Graham es un sofisticado conjunto que problematiza psicológicamente nuestra capacidad de diferenciar lo público de lo privado, la razón del sentimiento, lo propio y lo ajeno.

Estos conceptos continuaron su desarrollo a fines de los setenta, cuando Graham empezó a hacer sus “pabellones”: esculturas de acero, vidrio y espejos que ocupaban toda una sala. Como en sus instalaciones anteriores, los pabellones utilizaban las transparencias y

los reflejos para distorsionar el sentido del tiempo y el espacio. A diferencia de aquellas, sin embargo, estas podían ser montadas puertas adentro o puertas afuera, a veces en lugares tan desolados como la región ártica de Noruega. Estéticamente atractivos, diseñados con gran meticulosidad, los pabellones son como objetos artísticos descomunales: obras autónomas que cautivan y piden ser examinadas. Graham las ve como híbridos entre arquitectura y televisión.

A pesar de que es admirado como un gran innovador, Graham no tuvo éxito comercial hasta hace muy poco. De hecho, comenzó como galerista y cofundador de la galería John Daniels en Nueva York en 1964, que cerró apenas seis meses después. Pero el impacto de esa galería fue más duradero: ahí Sol LeWitt hizo su primera exhibición solista y también expusieron artistas como Dan Flavin, Donald Judd y Robert Smithson. En 1965, Graham abandonó la galería para dedicarse de lleno a su arte, aunque pasaría una década antes de que la atención de la crítica lo pusiera a la par de aquellos maestros del minimalismo y el conceptualismo. A la crítica se sumaron después los curadores: sus obras fueron incluidas en varias de las exhibiciones más importantes de los últimos cincuenta años, entre ellas varias Bienales de Venecia (1976, 2003, 2004 y 2005) y ediciones de Documenta (1972, 1977, 1982, 1992 y 1997). Una importante retrospectiva de su obra recorrió los museos de Estados Unidos en 2009 y, en 2010, Graham fue galardonado por la American Academy of Arts and Letters.

Hoy, con 77 años, sigue viviendo y trabajando en Nueva York.

—

SEMINARIO CON PRESENCIA DEL ARTISTA

CICLO DE CLASES MAGISTRALES



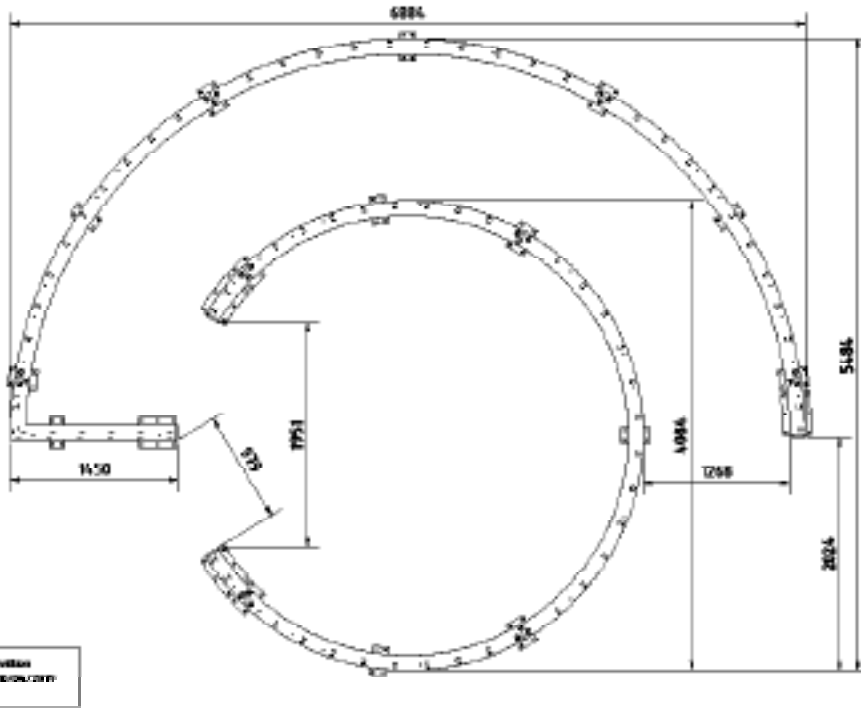
En el marco de la exhibición **Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60' - 70'**, Proa organiza un **ciclo de clases magistrales a cargo de especialistas.**

Como parte central de las actividades que se desarrollan durante la misma, el prestigioso artista y teórico Norteamericano **Dan Graham** ofrece un seminario sobre su obra y nos invita a reflexionar sobre la obra que diseñó especialmente para la explanada de PROA.

El encuentro con los artistas es una plataforma de investigación especialmente diseñada para académicos, docentes y estudiantes en general, como así también estudiosos del arte contemporáneo.

- INSTALACION EN LA EXPLANADA DE PROA

INAUGURACION: 3 DE AGOSTO 2019



En el Contexto de la exhibición **Minimalismo, Posminimalismo y Conceptualismo / 60' -70'**, el artista Dan Graham presenta por primera vez en nuestro país una obra especialmente diseñada para la vereda de la Fundación. Esta importante obra monumental se inaugura a principios de agosto, con un evento especial y Conferencia de Prensa.

Daniel "Dan" Graham (1942) a lo largo de cuarenta años de carrera, ha sido galerista, curador, escritor de arte, crítico de rock y, en general, un entusiasta de la cultura pop. Aunque ha dicho que el arte no es más que un "hobby apasionado", su producción multidisciplinaria fue sumamente influyente en el desarrollo del arte conceptual y el posminimalismo.

En los setenta, Graham empezó a experimentar con presentaciones multimedia usando fílmico, video, instalaciones y performances. Valiéndose de materiales atípicos como espejos, vidrios espejados, micrófonos y circuitos cerrados de televisión, creaba ambientes que ponían en cuestionamiento los sentidos del espectador.

Estos conceptos continuaron su desarrollo a fines de los setenta, cuando Graham empezó

a hacer sus "pabellones": esculturas de acero, vidrio y espejos que ocupaban toda una sala. Como en sus instalaciones anteriores, los pabellones utilizaban las transparencias y los reflejos para distorsionar el sentido del tiempo y el espacio. Estéticamente atractivos, diseñados con gran meticulosidad, los pabellones son como objetos artísticos descomunales: obras autónomas que cautivan y piden ser examinadas. Graham las ve como híbridos entre arquitectura y televisión.

Con características similares a la obra proyectada para Proa, estas estructuras invitan a un diálogo entre el espectador y el paisaje, el trabajo artístico y el contexto, plantean preguntas sobre los usos y efectos de los sitios designados como públicos.

PROPUESTA DE DAN GRAHAM PARA LA EXPLANADA DE PROA

El molinete es un espejo bidireccional, una estructura circular diseñada para que el espectador la camine y se sienta cómo en un laberinto hasta que llega a un punto sin salida.

Los espejos bidireccionales son ambos reflexivos y transparentes cambiando esta condición de acuerdo a los cambios de luz solar. A medida que los espectadores de cada lado caminan por este espejo bidireccional podrán observar los cuerpos de cada uno mirando a su vez aquello que rodea la PROA y al barrio.

El trabajo puede ser visto como un espacio lúdico o como una divertida casa de juegos para las más chicas.

La obra de Dan Graham no debe ser observado simplemente como un objeto escultórico en el espacio público sino que su propósito es que el espectador tenga una experiencia al atravesarlo.

Entrevista con Dan Graham
(Fragmentos)
por Mike Metz

Traducción por Hugo Salas

[...]

Mike Metz: Los objetos de la tecnología parecen ser un elemento rector en tu obra. Pienso en las primeras piezas de pabellón, donde, en efecto, llegaste a elaborar estructuras arquitectónicas formales. ¿Cuál era el sentido de este desplazamiento?

Dan Graham: Tuvo muchas etapas. Hice proyectos de video que estaban situados en vidrieras ubicadas entre dos edificios de oficina de vidrio, y que mostraban marcos de ventanas de casas. En esa obra, ya estaban contenidas todas las posibilidades de usar la arquitectura real, la urbana y suburbana, la orientada al consumidor, la de las vidrieras, la de los edificios de oficinas... todos esos elementos que más tarde incorporé a los pabellones, en los que se produce una mediación entre referencias que provienen de la tradición histórica de los parques y jardines y referencias de la ciudad y el urbanismo. El cambio, en todo caso, fue pasar de la realización de piezas que eran cámaras oscuras que situaban al espectador casi dentro de la cámara (y hacían referencia al sistema óptico en sí), a otro tipo de obras en las que se mostraba al espectador, en términos del proceso perceptual, como un público o un espectador, antes que como una obra de arte. Eran los mismos principios básicos, pero estas obras trataban acerca del espectador y su relación con los materiales comúnmente usados en la ciudad, que tienen determinadas propiedades psicológicas y fisiológicas.



Dan Graham, *Two-way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon*, installation view, 1991.

MM: *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon* es tu pieza más visible aquí en Nueva York. ¿Cuál es, a tu juicio, la relación que se establece entre las dos partes: el salón de video y el espejo de dos caras?

DG: La idea original de Heiner Friedrich era reservar uno de los espacios de abajo [del Dia Center] para montar

un espacio discreto, cerrado sobre sí mismo, que no estuviera enmarcado por la ciudad ni por las distracciones exteriores, pero que definitivamente fuera un tipo de espacio no museístico. Algo como una iglesia. Un espacio de meditación para la obra de arte ideal. Mi idea, obviamente, fue todo lo contrario. Necesitaba un espacio público y social, un espacio que fuera casi funcional. Así que una parte de la obra son la cafetería y el salón de video. Contratamos a seis curadores para que compraran un archivo de video de distintas áreas —caricaturas, música, arquitectura, performance y performance de artista— que estaría instalado de manera permanente como un archivo. Pensé a la obra y al espacio que la rodea como una especie de bar o punto de encuentro, un espacio de apertura y reunión social, y un espacio para performers.

MM: O sea que, en realidad, tu intención era que la pieza se usara.

DG: Bueno, se trata justamente de la sección de los museos que es más interesante en términos arquitectónicos: la librería, la cafetería, el área social, el área de encuentros románticos. Es todo parte de eso.

MM: Un gran punto de encuentro para los viernes por la noche. Me contaron que durante Documenta hubo gente que dormía dentro de *Two Adjacent Pavilions*.

DG: Mis alumnos dormían dentro de los pabellones, en sus bolsas de dormir. Diseñé este pabellón para que cupieran entre cinco y diez personas. De esta forma, la dimensión es siempre humana. En una situación de parque, la gente no solo está de pie mirando a su alrededor, sino también tendida. En mi obra siempre hay un reflejo entre la obra como objeto en sí y la idea de la gente viéndose como sujetos que perciben y son percibidos.

MM: Estas piezas ponen al espectador en el centro.

DG: Están diseñadas en torno a la percepción del espectador y la idea de lo público en relación con la persona privada. La relación del espectador con una obra de arte privada en un museo o una galería entendida como el sujeto del arte, que era lo que ocurría en el caso del arte minimalista y conceptual.

MM: ¿Es decir que el sujeto se desplaza hacia el espectador y se aleja del objeto?

DG: Bueno, mi obra trató cada vez más acerca de los grandes espacios públicos, cambió de uno a muchos espectadores y no un público, sino por lo general dos aspectos del mismo público.

MM: *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon* utiliza la superficie especular como un dispositivo que aleja al espectador del objeto. ¿Hace cuánto vienes usando esta superficie como un medio de percepción?

DG: Antes hablábamos de *Body Press*, que fue la última vez que usé la proyección doble. Era una pieza específicamente relacionada con el cuerpo. Pero en todas mis piezas cinematográficas dobles siempre hubo una relación entre la superficie externa del cuerpo y la superficie externa del entorno a 360 grados, los dos se reflejan mutuamente. Y la construcción de las piezas siempre involucró un desdoblamiento o una relación especular. Lo que en principio era un procedimiento estructuralista, se convirtió, primero, en un dispositivo físico y, luego, en performance. En ese punto, me pareció que podía usar el video, incluso el retraso de video, en relación con los vidrios de las ventanas y los espejos, porque el video era una continuación de la perspectiva renacentista inserta en el espejo y la ventana, pero extendida en muchos sentidos.

[...]

MM: El espejo de dos caras resulta bastante agresivo, de una manera curiosa. ¿Qué te llevó a esto?

DG: Proviene de mi obra anterior. La primera vez que usé un vidrio de espejo doble fue en una instalación de video muy sencilla, y lo que me atrajo de este material fue que había sido utilizado en los laboratorios de psicología y también se lo utilizaba para la vigilancia. En muchos contextos urbanos, como Toronto o Los Ángeles, comenzaba a reemplazar al vidrio transparente del edificio de oficinas de estilo internacional. Esa ilusión de apertura que quiso sostener el edificio de oficinas de vidrio de estilo internacional comenzaba a caerse a pedazos. El núcleo interno de la ciudad fue volviéndose peligroso, la gente comenzó a mudarse fuera de la ciudad. El vidrio espejado ofrecía cierta seguridad porque la gente no podía ver hacia adentro durante el día, pero la gente que estaba adentro podía mirar hacia afuera. Y de noche, lo contrario. Además, era eficiente en términos ecológicos, lo que definitivamente lo convirtió en el nuevo cliché del espacio social mediado del interior de la ciudad. Para Documenta 7, se me ocurrió

la idea de hacer una pieza al aire libre, pero que estuviera relacionada con la ciudad, con los suburbios, como así también con la tradicional situación de parque. La idea era que se la usara del mismo modo en que el paisajismo y los pabellones de jardines funcionan en un gran

parque tradicional. Así que retomé todas estas cosas al mismo tiempo.

MM: ¿Cómo considerarás la diferencia funcional entre los pabellones y las pérgolas? Las pérgolas parecen estar mucho más relacionadas con un entorno de jardín planificado.

Z

DG: No has visto los pabellones de Estados Unidos. De hecho, tienen esa misma orientación al jardín. El pabellón que hice en Muenster tenía un techo de madera y un poste central de madera... estaba en relación con un octágono, un palacio del siglo XVIII. El plano para los pisos en torno al palacio era octogonal. Intentaba fusionar diferentes períodos de tiempo.

MM: Este pabellón estaba hecho de vidrio espejado.

DG: El vidrio espejado lo convirtió en una photo opportunity. Y sumó la idea de parque de diversiones, esos laberintos de espejos que crean un espacio caleidoscópico. Y también una especie de división divertida entre los padres y los niños que estaban adentro del octágono y los padres que se sacaban fotos con sus niños afuera. Era algo muy similar a estos pabellones de música semiabiertos de fines del siglo XIX, en los que había una banda dentro de una glorieta octogonal de grandes proporciones.

MM: En términos psicológicos resulta más lúdico, menos agresivo.

DG: Pero las exposiciones ocurren normalmente en el verano y están basadas en el turismo, lo que significa que hay familias que se desplazan en automóviles a lugares específicos, en los que van a ver arte moderno en un entorno abierto. Y también necesitan relajarse. Y si la idea es que las obras queden instaladas —en Münster, por ejemplo, la mayor parte de la ciudad es una gran ciudad universitaria—, estos edificios temporarios deben ser utilizables como los usaría la gente joven. [...]

[...] mi obra siempre está relacionada por el contexto a una arquitectura o planta que existe en las cercanías. Pero es un híbrido entre eso y otra cosa. También es emblemática de algo que no está allí, pero que se sugiere de manera alegórica.

MM: Alguna vez dijiste que años atrás lo que en realidad querías era que tu obra dejara afuera tanto al artista como a la noción de la visión del artista.

DG: Bueno, no sé si he logrado producir la eliminación de una visión estética. Estas obras son inherentemente estéticas. Pero las ideas estéticas están contenidas dentro de la percepción que las personas tienen de la obra, no del entorno y la arquitectura.

—



Dan Graham, *Two adjacent pavilions door*, 1982 / 2001.
Museum Kröller

TEXTOS CRITICOS COMPLEMENTARIOS

Minimalismo en traducción

Por Aimé Iglesias Lukin

Hacia fines de los años sesenta, la escena artística de Buenos Aires estaba en plena expansión, con tendencias de vanguardia que se superponían unas a otras en rápida ebullición y artistas mutando su estilo del informalismo al *happening* o del pop al arte de los medios en cuestión de meses. Como parte de dicho hervor, a partir de 1965 se puede registrar la aparición, en la obra de algunos artistas argentinos, de elementos que podían alinearse formalmente con una nueva tendencia escultórica norteamericana, luego conocida como “minimalismo”. Dichos signos no pueden, sin embargo, pensarse simplemente como un proceso de influencia y translación: las estructuras primarias en Argentina se alineaban a partir de otra serie de herencias intelectuales, y derivarían en distintos resultados. Dos ejemplos de este “minimalismo en traducción” nos permiten entender la continuidad y ruptura de las experiencias argentinas en relación con el movimiento minimalista norteamericano. El primero es la exhibición “Estructuras Primarias II”, un caso único de “traducción” expositiva en el que Jorge Glusberg homenajeaba la recientemente abierta muestra consagratoria del minimalismo americano *Primary Structures*, y bajo esa operación curatorial y nominal intentaba asociar la obra de un grupo de artistas locales de vanguardia a la corriente del norte. El segundo es la evolución del trabajo de Alejandro Puente, cuya obra fue leída en los tardíos sesenta como minimalista por el crítico Sam Hunter y el artista Sol LeWitt. Esta adscripción, probablemente no buscada por el propio Puente, terminó llevándolo a Nueva York, donde su obra y pensamiento estético mutarían en forma inesperada.

La rápida aparición de terminologías como “minimalismo” en la historia del arte argentino se explica también a partir del fuerte impulso internacionalista de muchos de los gestores culturales que lideraron la vanguardia local durante el período, y por una fluida red de contactos con el país del norte.

Como fue expuesto en la investigación coordinada por Rodrigo Alonso para la exhibición “Imán: Nueva York”, presentada en 2009 en Fundación Proa, la red de intercambios entre Estados Unidos y Argentina creció exponencialmente durante los años sesenta, apoyada por iniciativas privadas y estatales norteamericanas en el marco del programa de diplomacia cultural hemisférica dictado por la política de Alianza para el Progreso, determinada en 1961 por John F. Kennedy, con el objetivo de frenar el avance del comunismo en la región.¹ Específicamente en el marco cultural, estas políticas se manifestaron en un sistema de apoyo e intercambio con artistas jóvenes hispanoamericanos bajo una idea bastante simple, que terminó siendo, en cierta

¹ Alonso, Rodrigo, *Imán, Nueva York: Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2010; asimismo, ver Fox, Claire F., *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013; Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

medida, eficaz: llevar a los creadores de las nuevas generaciones a los Estados Unidos para que se reconocieran en el éxito de las reglas del juego de la economía liberal.

Dicha política fue organizada mediante alianzas institucionales y se materializó en una serie de exhibiciones itinerantes en ambos países, como *New Directions of Art from South America* (Nuevas direcciones del arte de Sudamérica) (1962) y “De Cézanne a Miró” (1968). El intercambio de agentes culturales fue clave, particularmente en dirección norte-sur, e incluyó el viaje de artistas como Sol LeWitt, así como de críticos y curadores como Alfred Barr, Clement Greenberg y Lucy Lippard para actuar de jurados en premios como la Bienal Americana de Arte en Córdoba y el Premio Internacional Di Tella en Buenos Aires. En dirección contraria, con la ayuda de dichos contactos y mediante becas como la Guggenheim, muchos artistas argentinos viajaron a Nueva York a probar suerte en el nuevo centro del arte mundial. Como resalta Rodrigo Alonso en “Imán”, el viaje a Nueva York se diferenciaba en objetivos de su antecedente parisino de la primera mitad del siglo XX, cuando se pensaba en el viaje a Europa como una instancia formativa en la que se absorberían ideas de vanguardia para luego regresar y constituir movimientos modernos en el país de origen. Para los artistas de los sesenta, el viaje era un intento de inmersión, sin fecha ni intención de regreso confirmadas, porque estaban alentados por la idea, antes impensable, de la posibilidad del éxito en el exterior.²

En este clima de optimismo internacionalista y fluidez estilística, entre 1965 y 1967 una serie de exhibiciones en instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Instituto Di Tella, así como en galerías comerciales de vanguardia, dan cuenta de la aparición de un cierto “minimalismo” argentino. En particular, en septiembre de 1967, en el marco de la “Semana del arte avanzado en la Argentina”, se observó la primacía de la estética de estructuras primarias en la exhibición “Rosario 67” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y la anteriormente mencionada “Estructuras Primarias II”.³

“Estructuras Primarias II” tuvo lugar entre el 27 de septiembre y el 27 de octubre de 1967 en la Sociedad Hebraica, en el barrio de Balvanera. La exhibición fue organizada por Jorge Glusberg e incluía piezas de César Ambrosini, Rodolfo Ramón Azaro, Miguel Ángel Bengochea, Oscar Bony, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Luis Carballa, Noemí Escandell, Eduardo Favario, Fernández Bonina, María Mercedes Estévez, Carlos Gatti, David Lamelas, Lía Maisonnave, Gabriel Messil, Oscar Palacio, Margarita Paksa, Roberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Osvaldo Romberg y Antonio Trotta; reunidas por el curador bajo la consigna de que eran piezas cercanas al lineamiento formal del minimalismo consagrado en Estados Unidos.⁴

² Alonso, *Imán*, Nueva York, 16.

³ La semana del arte avanzado consistió en una serie de actividades organizadas por el Instituto Di Tella en distintas instituciones de la ciudad. Ver Longoni, Ana y Mestman, Mariano *Del Di Tella a “Tucumán Arde” vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008; Davis, Fernando, “El conceptualismo como categoría táctica”, *Revista Ramona*, n.º 82, 2008.

⁴ En clara apelación de autoridad, Glusberg incluye en las páginas de apertura como “invitados especiales” a Alan Solomon, exdirector del Jewish Museum; E. De Wilder, director del Stedelijk Museum de Ámsterdam, y Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT).

Obra presentada en Estructuras Primarias II (Sociedad Hebraica Argentina).

Como su nombre lo indica, la exhibición fue concebida como saga u homenaje, acaso una traducción de *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, la exhibición curada por Kynaston McShine el año anterior en el Jewish Museum de Nueva York y que solidificó al minimalismo como una nueva propuesta estética que pretendía redefinir el lugar de la escultura y del arte.

En el catálogo de la exhibición, Glusberg declara explícitamente sus intenciones cuando dice que las obras presentadas “crean situaciones comunes a lo que en mayo de 1965 [sic] presentaron en el Museo Judío de Nueva York cuarenta y dos artistas ingleses y americanos”.⁵ Dicha declaración, sumada a la repetición del título y el hecho de que Glusberg también organizó su versión en una institución relacionada con la comunidad judía, lleva a pensar en “Estructuras Primarias II” no simplemente como homenaje, sino como un intento de traducción literal y asociación estilística al nuevo movimiento de moda en Estados Unidos. Mediante dicha operación, las obras presentadas y la propuesta curatorial de Glusberg transcendían las indagaciones estéticas de los participantes para insertarlos en un debate sobre el futuro del arte de dimensiones continentales y espíritu cosmopolita, para ampliar la oferta del mercado interno y abrir puertas para su expansión internacional.

Primary Structures se había exhibido en el Jewish Museum de Nueva York entre el 27 de abril y el 12 de junio de 1966 (no en 1965, como erróneamente se publicó en el texto de Glusberg). Presentaba obras recientes de 42 artistas de Nueva York, California y Gran Bretaña. El título de la exhibición, sugerido por Lucy Lippard, daba cuenta de un nuevo tipo de objeto, las estructuras primarias, que radicalizaban la idea de abstracción, y así evitaban cualquier referencia figurativa y proponían formas autosuficientes con nuevos medios y materiales. Si bien la exhibición era mucho más diversa en estilo, fueron las piezas de artistas como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson y Robert Morris las que dieron fama a la exhibición y la convirtieron en la presentación en sociedad del minimalismo, una nueva tendencia estilística caracterizada por formas abstractas, composiciones autocontenidas y el uso de una estética y materiales industriales.⁶

Con “Estructuras Primarias II”, Glusberg inauguraba una carrera dedicada a la difusión del arte latinoamericano en el mundo y al intercambio entre las Américas y Europa que lo confirmarían como un gestor y curador que asumía su rol en el mercado local como el de promotor de las tendencias internacionales en Argentina y exportador de la vanguardia propia a los mercados internacionales. En dicho rol de traficante de ideas, el trabajo de Glusberg se encuentra, desde este primer proyecto, con los obstáculos

⁵ Glusberg, Jorge (ed.), *Estructuras primarias II*, Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 1967.

⁶ Además de los artistas mencionados, la exhibición incluía piezas de Richard Artschwager, Judy Cohen Gerowitz (Judy Chicago), Ellsworth Kelly, Robert Grosvenor y Anne Truitt, así como los británicos Anthony Caro y Tony Smith. Para una historia crítica de *Primary Structures II*, ver Meyer, “A Tour of Primary Structures” *Minimalism* (London; New York, NY: Phaidon, 2010), 13–30. Bruce Altshuler, James, *The Avant-Garde in Exhibition New Art in the 20th Century*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 220–35. Altshuler, Bruce, *Biennials and beyond: Exhibitions That Made Art History. Volume II, Volume II*, London; New York, Phaidon, 2013, pp. 51–62.

previstos por un intercambio que se fantaseaba como de libre comercio, pero que sin embargo estaba limitado por la *realpolitik* de la inequidad transaccional entre centro y periferia.⁷

Un texto del crítico austríaco-francés Otto Hahn abría el catálogo de “Estructuras Primarias II” resaltando el objetivo global de la muestra con la frase “Año tras año, Argentina, exportadora de artistas, manifiesta su vitalidad”. Dentro de la explosiva creatividad de la escena argentina, dice Hahn mediante una metáfora volcánica, algunos artistas se dispararían en humo y otros se transforman en estrellas fugaces que caerían en Nueva York, París o Londres. El problema, resaltaba Hahn, era que a pesar de la “mitología modernista” de los *jets* y los Boeing, Argentina seguía siendo “ese país del fin del mundo”.⁸ La posibilidad de circulación estaba, entonces, limitada por el mapa y el kilometraje.

Como planteó Walter Benjamin en su célebre texto “La tarea del traductor”, toda traducción conlleva una distancia del original, e implica, necesariamente, una interpretación, una transacción, e, incluso, podríamos decir, apelando a la vieja expresión italiana “*traduttore traditore*”, una traición.⁹ En ese sentido, entender “Estructuras Primarias II” como traducción permite evaluar el gesto de continuidad, pero también de ruptura, entre el homenaje y la exhibición original

Si bien puede leerse al esfuerzo curatorial de Glusberg como una búsqueda de adscripción y traducción; era distinto el objetivo de los artistas allí expuestos. *El sinusoide*, de Oscar Bony, que había ganado unos meses antes el Premio Ver y Estimar, escapaba, como remarca Davis, a la lógica autocontenida y puramente abstracta del minimalismo tradicional mediante sus formas dinámicas y su similitud a una serpiente.¹⁰ Obras como *Grados de libertad en un espacio real* de Juan Pablo Renzi sumaba, mediante su título, un mensaje no solo conceptual, sino claramente político, a la estructura cúbica de tubos de aluminio en que consistía la pieza. La obra presentada por David Lamelas, *Situación de tres horas* (una versión de la célebre *Situación de tiempo*, presentada al mismo tiempo en “Experiencias 67”) transcendía las propuestas del minimalismo y proponía una investigación mediática y un modelo conceptual al presentar televisores mal sintonizados que emitían ruido electromagnético como modelo para la “nueva escultura” que presentaba la exhibición. Estos ejemplos demuestran que, si bien como exhibición “Estructuras Primarias II” respondía a la intención de Glusberg de encontrar una continuidad con el modelo norteamericano, los artistas allí reunidos tenían intereses y procesos propios, y su alineación con el minimalismo fue estratégica, circunstancial y temporaria.

⁷ Véase, por ejemplo, el posicionamiento crítico de Fernando Davis con respecto al rol de las estructuras primarias en el marco de los experimentos vanguardistas de 1967 en “El conceptualismo como categoría táctica”, *op. cit.*

⁸ Hahn, Otto, “Para el catálogo de ‘Estructuras Primarias II’”, Glusberg, *op. cit.*

⁹ Benjamin, Walter, “La tarea del traductor”, en Dámaso López García (ed.) *Teorías de la traducción: antología de textos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 335–347.

¹⁰ Davis, *op. cit.*, p. 35.

El caso de Alejandro Puente es también demostrativo del desarrollo independiente de las estructuras primarias en Argentina, y ejemplar de los distintos resultados en que derivaría. Hacia comienzos de los sesenta, el artista platense era parte del Grupo Sí, un colectivo afiliado al informalismo y la geometría sensible que exhibiría en 1961 en el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1964, Puente mostraría junto con César Paternosto en la Galería Lirolay, lo que generó el interés de Samuel Paz, el director del Instituto Torcuato Di Tella, quien les presentaría a Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del ITDT, y organizaría una presentación de sus trabajos al célebre crítico de arte Clement Greenberg, quien visitaba la ciudad como jurado de un premio.

Desde mediados de los años sesenta, la obra de Puente empezaba a explorar modos de quebrar los límites impuestos por el marco pictórico e involucrar al espectador, como puede verse en *Berenjena*, presentada en el Premio di Tella de 1966.¹¹ Viendo dicha exhibición, Sam Hunter, director del Jewish Museum —que estaba en Argentina como jurado de la III Bienal Americana de Arte en Córdoba—, le dijo a Puente que sus obras podrían haber sido incluidas en *Primary Structures*, y le sugirió aplicar a una beca Guggenheim para viajar a Nueva York, la cual ganaría al año siguiente.¹²

Antes de partir a Nueva York a fines de 1967, Puente participó de dos exhibiciones claves en el desarrollo de las vanguardias locales: “Más allá de la geometría”, curada por Jorge Romero Brest en el Centro de Artes Visuales del ITDT y “Visión elemental”, organizada como parte de la “Semana del Arte Avanzado” en el Museo Nacional de Bellas Artes. En esta última, Puente presentó la evolución de su experimentación con pinturas que invadían el espacio del espectador: *Cubo transitable* era una estructura cúbica penetrable compuesta mediante la yuxtaposición de cuatro paneles de madera en forma de L. Creados bajo una proporción 2:1 y pintados con los colores primarios, los paneles se sostenían entre sí gracias a sutiles engranajes y a la ley de gravedad, y generaban una presencia tan sólida y pesada como frágil y etérea. La pieza fue vista por Sol LeWitt, quien estaba en Buenos Aires para participar del Premio Internacional Torcuato Di Tella, quien, interesado por la pieza, pidió conocer a Puente. Según relata el artista platense, en esa primera reunión, LeWitt se mostró muy identificado con su uso de módulos predeterminados, pero cuestionó la importancia dada a los colores en su estructura. La conversación se retomaría meses después en Nueva York, ciudad en la que se volverían amigos. Puente recuerda haber defendido el uso del color no como elemento expresivo de la individualidad del artista, sino como parte de una investigación conceptual sobre el color como sistema predeterminado. LeWitt, asimismo, cuestionaba a Puente por el uso de técnicas de carpintería básica, y le sugería que encargara sus obras para fabricación industrial. La respuesta de Puente, producto de la picardía hispanoamericana, pero conceptualmente muy reveladora, fue

¹¹ Mi investigación sobre el período de Alejandro Puente en Nueva York fue publicada en forma más extendida en Iglesias Lukin, Aimé, “Alejandro Puente: Color Systems in between Cultures”, *Review: Literature and Arts of the Americas*, 47(2), 3 de julio de 2014, pp. 224–230, <https://doi.org/10.1080/08905762.2014.956587>.

¹² Alonso, *op cit.*, p. 230.

que trabajaba con dichos materiales y de esa forma por ser latinoamericano y no contar con los recursos para que otros hicieran su trabajo por él. Más allá de la obvia diferencia económica de cada contexto, lo que la respuesta de Puente denota es un interés por la factura y la materialidad mayor a la de LeWitt —la afirmación del proceso como parte de la obra, cuya búsqueda estética se focalizaba en la desmaterialización de la pieza creando obras-instrucciones—. ¹³

De hecho, este interés por la materialidad se enfatizaría y encontraría una justificación conceptual y espiritual durante la estadía de Puente en Nueva York. Inspirado por una exhibición de arte precolombino que vio en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1967, Puente declara haber descubierto allí las raíces andinas de la abstracción en el arte. Para Puente, dicha teoría demostraba que su investigación estética y la de otros artistas abstractos latinoamericanos no era derivativa de Europa, sino propia de su identidad regional. Así, la obra de Puente durante la primera mitad de los años setenta mantendría la investigación conceptual sobre sistemas de color y comunicación, pero enfatizaría el uso del textil, la trama, e, incluso, de la plumaria. Su obra se volvió más matérica y organicista que nunca, marcándolo cual marca una fuerte diferencia con el conceptualismo norteamericano. Lo fascinante del caso de Puente es, precisamente, que su estadía en Nueva York forzó su búsqueda creativa e identitaria hacia un camino completamente inverso al que sugería la gran metrópolis, volteando su búsqueda estética e identitaria de regreso a su cultural local. ¹⁴

A pesar de las similitudes formales con la obra de los minimalistas norteamericanos, las estructuras primarias de la Argentina se desarrollaron bajo la herencia cultural de las tradiciones de vanguardia locales, en particular, desde la búsqueda de trascender las limitaciones del marco pictórico iniciadas por el Arte Concreto y Madí. Asimismo, las estructuras primarias no llegaron a constituirse en un movimiento, a pesar del intento de Glusberg con su exhibición homenaje, sino que para la mayoría de los artistas fue una breve etapa en el desarrollo estilístico hacia otras vertientes. Para artistas como Puente fue un modo de pasar a un conceptualismo que no abandonaría sus cualidades matéricas, tal como puede testimoniarse en la obra que desarrolla al llegar a Nueva York. En la obra de artistas como Margarita Paksa y David Lamelas serían un paso hacia la desmaterialización del objeto artístico y el trabajo con nuevos medios.

En su texto de 1923, Walter Benjamin aclara que el rol de la traducción no es transmitir la exactitud de la lengua, sino la poética de la obra original, y que la literalidad puede ser incluso problemática:

¹³ *Ídem*, p. 229.

¹⁴ Ideas similares ya habían sido desarrolladas por Torres García y serían formuladas en forma sistemática en la obra teórica de su amigo César Paternosto. Ver, por ejemplo, Paternosto, César, *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art*, Austin, University of Texas Press, 1996.

La fidelidad en la traducción de la palabra aislada casi nunca transmite por completo el sentido del original. Porque el sentido, respecto del significado poético que tiene para el original, no se reduce a lo designado, sino que lo adquiere precisamente en la forma en que lo designado está sometido a la manera de designar de la palabra determinada.¹⁵

En su intento de traducción literal de *Primary Structures*, Glusberg pretendía promocionar la producción local como en sintonía con las tendencias norteamericanas. Si bien forzaba la interpretación de algunas de las obras al clasificarlas como estructuras primarias, su intención trascendía la tarea de adjetivación de esos objetos en pos de un objetivo mayor: dar espacio a la obra de estos artistas, y a su labor como curador y gestor en el mercado internacional de las ideas. En ese sentido, y ateniéndose a los objetivos que él buscaba, se puede leer la traducción instrumental de Glusberg también como una traición poética.

Como artista migrante en la gran metrópoli mientras aprende un nuevo lenguaje, Puente se decidiría por una traducción-interpretación mestiza de la abstracción y el minimalismo que habilitaría e, incluso, reforzaría su identidad cultural como latinoamericano. Quizás no hay mejor manera de entender su apelación a la cultura precolombina, una cultura con la cual no estaba necesariamente afiliado en origen, como una forma de traducción poética de su identidad entre culturas.

Cada región tiene un contexto que determina una o varias poéticas, sin el cual las obras aisladas no pueden comprenderse, y las estructuras primarias de la Argentina respondían a una historia cultural y a unas necesidades estilísticas distintas de las del minimalismo de los Estados Unidos, ergo la imposibilidad de una comparación que no contemple la transacción. En sus traiciones, el minimalismo en la Argentina fue, entonces, una verdadera traducción.

--

Sol Lewitt – Wall Drawings

Presentada en Fundación Proa entre el 1.º de diciembre de 2001 y el 1.º de marzo de 2002, la exhibición *Sol LeWitt-Wall Drawings* presentó seis dibujos de pared del artista, ejecutados durante seis semanas por diez artistas locales bajo la dirección de Anthony Sansotta, miembro del estudio de LeWitt, siguiendo las instrucciones diseñadas por LeWitt para el edificio de Proa y enviadas por fax para su realización. Los seis murales estaban realizados con pintura acrílica en vibrantes colores primarios y complementarios. Cada uno presentaba una composición geométrica particular, creada a partir de módulos predeterminados, en tamaño monumental. Dado el carácter conceptual de la obra, los murales fueron cubiertos tras finalizar la exhibición. En un artículo del diario Clarín que reseñaba la exhibición, Sansotta declaraba: "Yo entiendo lo que quiere LeWitt, soy un traductor", y agregaba "LeWitt dijo que quería que los colores fueran lo más planos posible. La idea es no darle al gesto un significado, lograr

¹⁵ Benjamin, *op. cit.*, p. 343.

un resultado objetivo. La subjetividad entrará en el modo en que cada uno interprete lo que ve".

La subjetividad del artista entraría, entonces, solo el día de la inauguración, cuando por primera vez vio los murales.

Dan Flavin

Organizada por el Dia Art Foundation y curada por su director Michael Govan, *Dan Flavin* se presentó en Fundación Proa entre el 5 de octubre y el 30 de noviembre de 1998. La exhibición retrospectiva presentó una selección de obras lumínicas del artista creadas entre 1963 y 1980: piezas compuestas de tubos fluorescentes que buscaban dar color al aire y generar una expectación dinámica donde el visitante perciba distintos estímulos a medida que recorre, atraviesa y penetra la luz emitida por las obras.

Influido por el constructivismo y, en especial, por Tatlin y Malévich, las obras de Flavin hacen uso del espacio en que se exhiben y enfatizan la arquitectura de Proa mediante la colocación de obras en los cantos de paredes y escaleras, y mediante la expansión de la luz de las obras más allá de las salas expositivas. La exhibición incluyó además una sala completa con ejemplos de la icónica serie *Monuments for Vladimir Tatlin* (Monumentos para Vladimir Tatlin), de 1964, en las que Flavin homenajea al ruso y a su revolucionario proyecto escultórico *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-1920). La exhibición incluía además *The Diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)*, 1963, 1963 [La diagonal del 25 de mayo (para Constantin Brancusi)], el primer trabajo de neón fluorescente de Flavin, realizado en 1963.

PROGRAMAS PUBLICOS

- SEMINARIO

En el marco de la exhibición **Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60' - 70'**, Proa organiza un ciclo de clases magistrales a cargo de especialistas. Como parte central de las actividades que se desarrollan durante la misma, el Seminario se consolida como una plataforma de investigación especialmente diseñada para académicos, docentes y estudiantes en general, como así también estudiosos del arte contemporáneo.



- CICLO ARTISTAS + CRITICOS

Un programa de aproximaciones interdisciplinarias a la exhibición, a cargo de artistas, teóricos y especialistas en arte y cultura, para explorar junto al público el Minimalismo y el Conceptualismo desde la perspectiva de las artes visuales, la música y la danza. La actividad se compone de recorridos por salas y charlas en Auditorio.

Sábados a las 17 hs. Inicio: 13 de julio.



- PROGRAMA UNIVERSIDADES: DESFILE CATEDRA SALTZMAN (FADU, UBA)

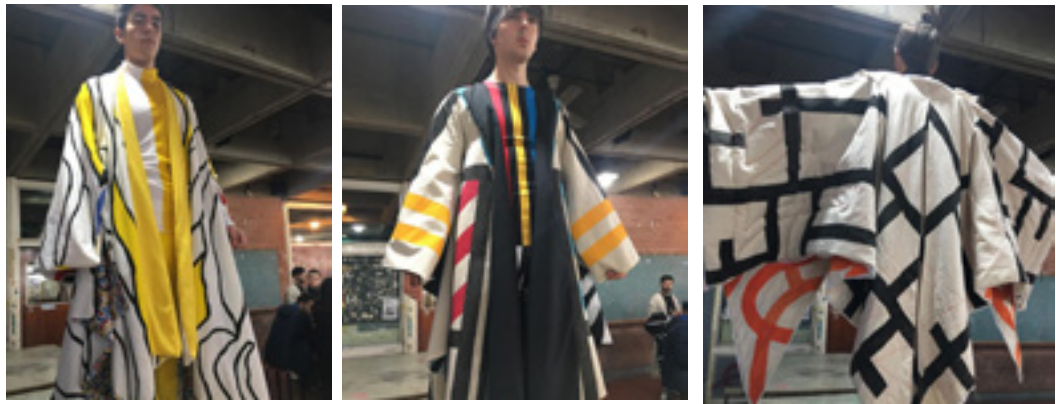
Proa invita nuevamente a la **Cátedra Saltzman de Diseño de Indumentaria (FADU, UBA)** a interpretar la exhibición de **Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60' - 70'** a través del diseño de modelos de indumentaria.

En la explanada de Fundación Proa, el desfile presenta diversos prototipos originales diseñados especialmente por los estudiantes de los tres niveles de la cátedra.

Los alumnos diseñan vestimentas únicas que aluden al universo y los principales conceptos de los artistas de la exhibición.

Proa lleva una larga trayectoria de colaboración con la cátedra en exhibiciones pasadas, desde **El Universo Futurista** (2010), la muestra de **Joseph Beuys** (2014), **Kazimir Malevich** (2016) hasta **Yves Klein** (2017).

Fecha: 14 de septiembre 2019



- PROA MUSICA CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Bajo la dirección de **Martín Bauer**, Proa presenta un nuevo **Ciclo de Música Contemporánea** inspirado en los grandes maestros del minimalismo. **Agosto 2019**



Martín Bauer



- PROA CINE

Con el objetivo de ofrecer una visión más completa y exhaustiva sobre el Minimalismo Posminimalismo y Conceptualismo, junto a la exhibición ha sido programado un Ciclo de Videos para profundizar sobre la implicancia de estos movimientos en el arte actual.

Los films que se presentan constituyen un testimonio insoslayable que permitirá al público acceder a elementos biográficos y datos de interés que completan el sentido de la exposición. Las acciones llevadas adelante por los artistas de la muestra: Dan Flavin, Sol LeWitt, Dan Graham, Bruce Nauman, y Fred Sandback en diferentes contextos y sus palabras, ya sea en diálogos o conferencias, también constituyen el cuerpo vivo de sus obras, por ese motivo es muy importante acceder a registros fílmicos que presenten el compromiso de los artistas con sus acciones.

Programación a Confirmar.



- CURSO A DISTANCIA (Próximamente)

En convenio con Universidades, se desarrollan cursos online sobre arte moderno y contemporáneo, en articulación con las exhibiciones. Los cursos están a cargo de especialistas que aportan nuevas perspectivas sobre los artistas y obras desde diversas disciplinas. Por su modalidad a distancia, la propuesta tiene alcance a todo el país y Latinoamérica. Próximamente más información.



- AUDIOGUÍA ONLINE

Diseñada por el Departamento Educativo para recorrer la exhibición, la audioguía online es una herramienta de acceso público y gratuito disponible desde cualquier dispositivo móvil.

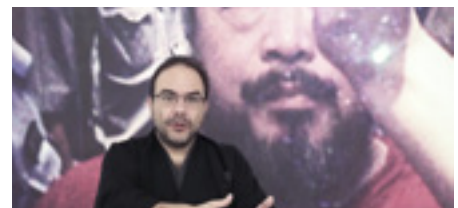
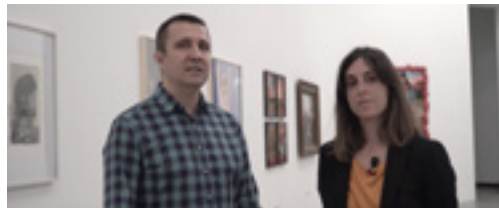
[Ver archivo de audioguías](#)



- PROA TV

PROATV propone profundizar en la experiencia de las exhibiciones, actividades paralelas, eventos especiales y presencias internacionales. Para esta ocasión, la curadora **Katharine J. Wright** ofrece una visita guiada audiovisual que analiza los ejes atravesados por cada sala de la exposición; sus obras, los antecedentes y el trabajo de los artistas que forman parte de **Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60' - 70'**.

[Ver canal](#)



- PROA RADIO

Para pensar las exhibiciones y actividades, Proa Radio programa en formato podcast entrevistas, diálogos y debates con curadores, referentes y especialistas.

[Ver canal](#)

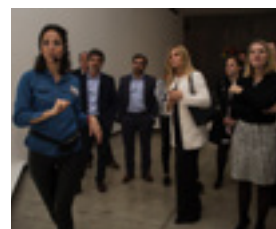
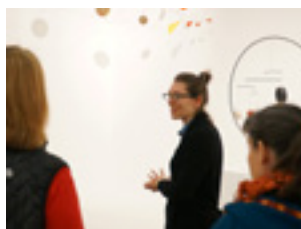


- VISITAS PARTICIPATIVAS POR LA EXHIBICION

Recorridos participativos a cargo del equipo de educadoras, para reflexionar de manera colectiva en torno a los ejes centrales de la exhibición.

Martes a domingos, 17 hs / Grupos de hasta 30 personas /

Para coordinar visitas especiales: visitas@proa.org



MINIMALISMO, POSMINIMALISMO Y CONCEPTUALISMO / 60' - 70'

INAUGURACION

SABADO 6 DE JULIO - 12 HS

CREDITOS DE EXHIBICION

MINIMALISMO, POSMINIMALISMO Y CONCEPTUALISMO / 60' - 70'

Dan Flavin - Dan Graham - Sol LeWitt -
Bruce Nauman - Fred Sandback
Julio - Octubre 2019

Embajada de los Estados Unidos en Argentina

Fundación Proa, Buenos Aires

Curadora

Katharine J. Wright

Coordinación general

Cecilia Jaime

Producción

Manuela Otero - Agustín Schang

Traducción de biografías

Alejandro Grimoldi

Imagen

Guillermo Goldschmidt
Milagros Fiuza

Diseño expositivo

Pablo Zaefferer

Montaje

Amavong Panya - Josh Brown - Pablo
Zaefferer

Realización Sol LeWitt - Wall Drawing
#332 - Sarah Feinmam

Javier Ángel Ferrante - Santiago Contin -
Jerónimo Mariano Veroa - Violeta Mollo -
Román Tonizzo - Valente María Florencia

Registro y Conservación

Soledad Oliva - Nicolás Gullota

Teresa Gowland

Programas Públicos

Rosario García Martínez

Educación

Camila Villarruel - Noemí Aira

Educadores

Sonia Gugolj - Ana Inciarte

Cora Papic - Pilar Victorio

Montajistas

Jorge Cicero - Marcela Oliva
Francisco Donnerstag

Prestadores

Legado Dan Flavin . Galería David

Zwirner, New York

Legado Sol LeWitt. Galería Paula Cooper,
New York

Legado Fred Sandback. Galería Cayón,
Madrid/Minorca/Manila.

Glenstone Museo, Potomac, Maryland
Electronic Arts Intermix

Agradecimientos

Rodrigo Alonso

Amy Sandback

Auspicio

Tenaris - Organización Techint

Para acceder a imágenes en alta resolución,
ingresar a

<http://bit.ly/PROAMINIMAL>



Departamento de Prensa

prensa@proa.org

T [+54 11] 4104 1044/43

María Sureda

Fernanda Martell

Sofía Mele

maria@proa.org

fernanda@proa.org

sofia@proa.org

Acompañan

