

Con la publicación de *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, Robert Smithson propone el término «entropía» como un concepto productivo en la práctica artística de finales de los años sesenta.

En uno de sus primeros ensayos publicados, «Entropy and the New Monuments» («La entropía y los nuevos monumentos», 1966), Robert Smithson comenta un pasaje de una reseña escrita por Donald Judd sobre una exposición de cuadros de Roy Lichtenstein. Judd señala Smithson, «se refiere a "un montón de cosas visibles" que son "insípidas y vacías"», como «la mayoría de edificios comerciales, las nuevas tiendas Colonial, los vestíbulos de los hoteles, mayoría de las casas, la mayor parte de la ropa, las planchas de aluminio, el plástico con textura de látex, la madera con superficie de formica, los diseños modernos y primorosos de los jets y los drugstores». «Cerca de la autopista que rodea la ciudad», añade Smithson:

«No encontramos con las estériles fachadas de los centros de rebajas y las tiendas de ofertas. En su interior los mostradores forman un laberinto, con pilas de mercancías pulcramente ordenadas, destinadas a caer pronto en el olvido. La lugubre complejidad de estos interiores ha generado en el arte una nueva conciencia de lo trivial y lo monótono. Pero su propia trivialidad y monotonía inspira a muchos de los artistas más dotados.

Smithson procede a continuación a analizar lo que denomina el «superrealismo» de la obra de Robert Morris, Dan Flavin y el propio Judd, entre otros, proporcionando una de las primeras y todavía mejores evaluaciones del Minimalismo.

Que Judd formara parte de los primeros entusiastas del trabajo de Lichtenstein puede ser una sorpresa —sus breves artículos sobre el artista son quizás el primer episodio de la lectura «simulacrual» del Pop Art, al que más adelante se desarrollará en torno a Warhol—, pero visto porque el arte minimalista a menudo se malinterpreta, contra el propósito de todos sus representantes, como una simple continuación del arte abstracto geométrico precedente. Y si Smithson, cuando todavía no había cumplido treinta años, supo captar la continuidad entre el Pop y el arte minimalista, fue porque, a partir de sus lecturas de antropología estructuralista y crítica literaria, de las que era un seguidor intransigente, tropezó con un modelo explicativo que iba mucho más allá de las cuestiones relacionadas con discrepancias estilísticas.

Al revés

Como indica el título de su ensayo, ese modelo era la ley de la entropía, un concepto que rige toda la producción artística de Smithson, y sobre el que vuelve en todos sus escritos (su última entrevista, conce-

dida unos meses antes de su muerte, se tituló «Entropía hecha visible»). Formulada en el siglo XIX en el campo de la termodinámica (es el segundo principio básico de esta ciencia), la ley de la entropía predice la inevitable extinción de la energía en cualquier sistema dado, la disolución de cualquier organización en el desorden y la indiferenciación, y afirma la inexorable e irreversible implosión de cualquier tipo de orden jerárquico en una uniformidad terminal. El ejemplo dado por Smithson como ilustración de la entropía se parece mucho al primero que propusieron los científicos, relacionado con la temperatura del agua: «Imaginemos un cajón de arena dividido en dos mitades, con arena negra en una y arena blanca en otra. Hagamos que un niño corra por ella cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj hasta que la arena se mezcle y empiece a volverse gris. Si, a continuación, el niño corre en sentido contrario a las agujas del reloj, el resultado obtenido no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un incremento de la entropía».

El concepto de entropía habrá ejercido una fascinación enorme desde su concepción, sobre todo porque el ejemplo elegido por Sadi Carnot (1796-1832), uno de sus creadores, era el hecho de que el sistema solar inevitablemente moriría (afirmación que nutrió el pesimismo cósmico y milenarista de muchos libros escritos a finales del siglo XIX). Enseguida —y Smithson procedía directamente de esta tradición— la ley de la entropía se aplicó tanto al lenguaje (al hecho de que las palabras se vacíen de significado cuando se convierten en clichés) como al desplazamiento del valor de uso por el valor de cambio en una economía de producción en masa. El último libro del novelista francés del siglo XIX Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, uno de los favoritos de Smithson, fundió ambas líneas de investigación al narrar la expansión de la sombra entrópica sobre nuestras vidas y nuestro pensamiento en la era del capitalismo. La repetición (de bienes en el mercado, de palabras e imágenes en los medios de comunicación) es profundamente entrópica; ese descubrimiento dio lugar a la teoría de la información a finales de los años cuarenta, un modelo matemático de comunicación según el cual la importancia de cualquier hecho se halla en proporción inversa con las probabilidades de que ocurra: el asesinato de Kennedy fue un acontecimiento mundial, pero si lo habitual fuera que todos los presidentes americanos resultasen asesinados para poner fin a su mandato, no habría tenido mayor importancia que el crepúsculo o el alba, y difícilmente habría aparecido en los titulares de los medios de comunicación.

Pero mientras para Flaubert y sus pares nuestro destino entrópico —una característica definitoria de la modernidad— era una condena a

la ruina, Smithson reinterpretó la inexorabilidad de ese proceso como promesa de una crítica definitiva del hombre y de sus pretensiones. No sólo el patetismo del Expresionismo Abstracto (sospechoso ya desde hace tiempo) se volvía irrelevante cuando la lógica de la entropía se llevaba hasta sus últimas consecuencias; también la lucha moderna contra la arbitrariedad en el arte (la supuesta eliminación, dentro de cada disciplina artística, de toda convención que no fuera «esencial» a su medio), una noción que se había tornado paulatinamente dogmática en los textos de Clement Greenberg, carecía de importancia. La entropía es para Smithson el elemento fundamental de lo que los estructuralistas denominan «motivado» o no arbitrario; puesto que es la única condición universal de todas las cosas y de todos los seres, la entropía no tiene nada de arbitrario. Para poner de manifiesto su naturaleza totalizadora, poco después de la exposición de 1969 titulada «When Attitudes Become Form», y quizás como refutación del énfasis concedido a la forma en aquel título, Smithson concibió *Asphalt Rundown* (1), una lectura de la técnica de goteo de Pollock y de su atracción gravitacional como profundamente entropicas.

Al escribir en «La entropía y los nuevos monumentos» que el arte minimalista había eliminado el «tiempo como decadencia», Smithson mostraba su desencanto con ese movimiento, incapaz de penetrar en el dominio de la entropía: «En lugar de hacernos recordar el pasado como los viejos monumentos, los nuevos monumentos parecen destinados a hacernos olvidar el futuro». ¿Pero qué sucedería si el futuro se conectase con el pasado lejano, si la poshistoria (el tiempo posterior a la muerte del hombre) no fuera sino la imagen especular de la prehistoria? La fascinación de Smithson por los dinosaurios y los fósiles provenía de esta concepción esencialmente antihumanista de la historia como una sucesión acumulativa de desastres. El tiempo como decadencia se convirtió en una de sus preocupaciones esenciales, y con ella la necesidad de crear no «nuevos» monumentos, sino «antimonumentos», monumentos al declive de todos los monumentos.

De hecho, ni siquiera era necesario crear tales artefactos: el mundo ya estaba lleno de ellos. Eso fue lo que Smithson descubrió cuando, en septiembre de 1967, con su cámara Instamatic colgada al hombro como un turista en Roma («¿Ha sustituido Passaic a Roma como la Ciudad Eterna?», se preguntaba), visitó su pequeña e industrial población natal. El resultado, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, es un falso *travelogue* que documenta diversos «monumentos» en decadencia, en especial varios solares en obras que Smithson veía como factorías o «ruinas al revés»: «se trata del opuesto de la "ruina romántica", porque los edificios no se derrumban en ruinas después de construidos, sino que se alzan en ruinas antes de que sean construidos». Todo, con independencia de su pasado (si es que tiene alguno), al final está destinado al mismo estado, lo que a su vez implica que no hay un centro justificable, una jerarquía posible. En resumen, lo que a primera vista podría parecer una predicción terrible (el hecho de que el universo creado por el hombre, aunque a menudo prefiere ignorarlo, no es superior a nada), puede ser también liberador, pues un mundo sin centro (que es también un mundo donde el yo no tiene límites ni normas) es un laberinto abierto a una exploración infinita.

Smithson, sin ayuda de nadie, convirtió la entropía en el concepto más importante y fructífero de la práctica artística de finales de los sesenta: su *Spiral Jetty* (Rompeolas espiral) —cubierto por las aguas del Gran Lago Salado de Utah poco después de su «finalización» en 1970, y que ahora ha resurgido, blanqueado por cristales de sal, por la baje-



1 • Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Roma, octubre de 1969. Camión de carga, en falso, barroco de carretera (destruída)

da de las aguas— es el «monumento» quintaesencial a esa década de expansión radical del ámbito escultórico. Pero muchos otros artistas (a menudo anteriores) también habían adoptado un modelo entropico de trabajo, aunque no lo elaborasen en un ámbito teórico

Transitoriedad impasible

Uno de esos artistas fue Bruce Nauman. Trabajando en California, y por tanto en un aislamiento relativo del mundo artístico de Nueva York, Nauman produjo sus primeros moldes de intersticios a mediados de los años sesenta (por ejemplo, *A Cast of the Space under My Chair* [Molde del espacio bajo mi silla] (2), o *Platform Made Up of the Space between Two Rectangular Boxes on the Floor* [Plataforma compuesta por el espacio entre dos cajas rectangulares en el suelo, 1966]). La consecuencia, incluso antes de *Upturned Tree* (Árbol boca abajo, 1969) —con el que Smithson había mostrado que, en un universo entropico, despojado de cualquier otro significado que no sea la irreversibilidad del tiempo, todo es reversible excepto el tiempo, y todo carece igualmente de significación—, Nauman había explorado ese mismo drenaje del significado: de no ser por los títulos de las obras, jamás habrían adivinado de qué eran moldes aquellas formas.

Tanto Smithson como Nauman, de hecho, estaban fascinados por la potencia diseminadora del reflejo espectral, toda vez que la noción de centro (de identidad, de yo) queda en suspensión: por ejemplo, en *Finger Touch n° 1* (Toque de dedo n.º 1, 1966) no sólo nos resulta imposible determinar cuál es el par de manos «real» y cuál su reflejo espectral, sino que no hay manera de reunir en una síntesis corporal los campos sensoriales denotados. Si tratamos de imaginar una sensación táctil que se corresponda con lo que vemos —el remolino de las manos apretadas contra la fría superficie de un espejo— pronto experimentaremos el vértigo del que se abisma al borde del precipicio, y emprende-



1. Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair*, 1965-1968

1960-1969

los la retirada. Igualmente, en los efímeros *Mirror Displacements* (Desplazamientos especulares, 1969), de Smithson –en los que una rejilla holgada de espejos cuadrados fue montada y fotografiada en diversos enclaves durante un viaje que Smithson realizó al Yucatán– la propia noción de contemplación se vuelve problemática, en cuanto los espejos se vuelven potencialmente invisibles en el paisaje que reflejan, lo que esas imágenes registran sólo puede recibir el paradójico nombre de «incidente», ya que son, en un sentido estricto, no acontecimientos. No aportan ninguna información excepto el simple hecho de transitoriedad. Por último –otra señal de intimidad entre la forma de pensar de Nauman y de Smithson–, en 1968, poco después de que el mismo hubiera aplaudido, en «La entropía y los nuevos monumentos», el proyecto de Sol LeWitt de colocar «una joya de Cellini en un bloque de cemento», Nauman produjo una obra cuyo primer (y descriptivo) título era *Tape Recorder with a Tape Loop of a Scream*

Wrapped in a Plastic Bag and Cast into the Center (Grabadora con una cinta continua de un grito envuelta en una bolsa de plástico y colocada en el centro), siendo el centro en cuestión el de un bloque de hormigón.

Otro artista californiano cuya obra aparece sobre determinada por la entropía es Ed Ruscha, especialmente en los grandes lienzos realizados desde mediados de los años sesenta que «describen» palabras, esto es, en los que una sola palabra (*Automatic* [Automático], *Vaseline* [Vaselina]) o un grupo de palabras sin sentido (*Another Hollywood Dream Bubble Popped* [Otra burbuja de sueños de Hollywood explotada], *Those Golden Spasms* [Aquellos espasmos dorados]) se estiran en un cielo ilusionista que las palabras parecen sobrevolar y disiparse como nubes. Pero son sus pequeños libros fotográficos, de los que Smithson habla a veces, y cuyo aspecto impasible sólo es igualado por las primeras películas de Andy Warhol, los que proporcionaron una de las primeras críticas del juicio estético bajo la enseña de lo «vernáculo» (es decir, del cliché visual). En *Twenty-Six Gasoline Stations* (Veintiséis gasolineras), Ruscha registra exactamente lo que el título anuncia: cada gasolinera encontrada en un viaje desde Oklahoma City hasta Los Angeles, una por cada letra del alfabeto, secamente fotografiada desde el otro lado de la carretera. El mismo impulso tautológico y exhaustivo se da en *Every Building on the Sunset Strip* (Todos los edificios de Sunset Strip) [3], un panorama desplegable que proporciona un inventario de cada edificio, así como de cada intersección y cada solar, de una zona famosa de Sunset Boulevard (la reversibilidad es pareja a la del *Árbol boca abajo* de Smithson: el libro puede «leerse» en ambas direcciones, pues las dos partes del bulevar se oponen simétricamente en cada página, una recta y la otra invertida). Fotografiada al mediodía para acentuar su carácter desolado, Sunset Strip aparece como un simulacro, el decorado de una película de Hollywood. «En cierto sentido es como el pueblo de un western», diría Ruscha. «La fachada de la tienda de una película del oeste es simplemente papel, y detrás de ella no hay nada.» Insistiendo en la misma nada anónima, la docena de libros realizados por Ruscha no constituyen un comentario

1960-1969



3. Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966

1960-1969

Unigrafia offset sobre papel, en estuche con cubierta de Mylar™ plateada, cerrada: 16,1 x 14,3 x 1 cm

▲ 1960-1969

● 1960-1969

condenatorio de la vacuidad de la vida a finales del siglo XX (en ellos no hay ni rastro de nostalgia). Son más bien guías prácticas de la entropía, que invitan en cierta forma a relajarse, pues no carecen de una pequeña dosis de lo que André Breton llamó *humour noir*, ante un mundo despojado de diferencias y, por tanto, de significados.

La anarquitectura de Matta-Clark

Si Nauman y Ruscha precedieron a Smithson, Gordon Matta-Clark (1943-1978) procedió a partir de él. El punto de partida de su breve carrera fue su encuentro con Smithson durante una exposición de *earth-art* en la Universidad de Cornell en 1969, pocos meses antes de que este último realizase su *Partially Buried Woodshed* (*Almacén de leña parcialmente enterrado*) en el campus de la Kent State University. Concibiendo como un «no monumento» al proceso que había denominado como «desarquitecturización», Smithson hizo que un camión de carga echara tierra sobre el tejado de un viejo almacén de leña hasta que la viga maestra se rompió. Matta-Clark era en aquella época un estudiante de arquitectura insatisfecho, y este ataque a un edificio debió ejercer un gran impacto sobre él (pronto abandonó Cornell). Sin embargo, al mismo tiempo Matta-Clark empezó a pensar que Smithson no había llevado su proyecto hasta las últimas consecuencias: había dejado en suspenso la desarquitecturización de *Almacén de leña parcialmente enterrado*, confiando a la Kent State University, a la que había legado la obra, el «mantenimiento» de la misma en su estado original.

Si Smithson adoptó una actitud de sospecha ante la arquitectura (nunca dejó de burlarse de los arquitectos por su ingenuidad a la hora de creerse poseedores del control sobre sus obras), la de Matta-Clark era abiertamente hostil. Empezó calibrando la posibilidad de utilizar basura como material arquitectónico, construyendo un tabique con desechos en 1970, pero el gesto poseía un tinte redentor que contradecía la tendencia entrópica de su autor: pronto cambió de dirección, y pasó a considerar que la arquitectura construida era una basura. Su primera pieza «anarquitectónica», por emplear una de sus expresiones favoritas, se llamó *Threshold*¹ (1973). Bajo ese término genérico, Matta-Clark seccionaba la entrada a los apartamentos de edificios abandonados del Bronx, a menudo en varios pisos, permitiendo el paso de la



5 • Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

Fotografía en blanco y negro, 75,2 x 101,6

luz en los lúgubres espacios. Con esta obra, Matta-Clark encontró el medio que trabajaría durante los cinco años que le quedaban de vida, alcanzando progresivamente cotas de mayor complejidad: un edificio destinado a ser pronto demolido y que el artista agujereó aquí y allí, creando espacios negativos en su masa, concebida como una materia inerte, sin demasiadas consideraciones hacia su estructura constructiva (era peligroso penetrar en sus espacios provisionales) y ningún ornamento por su distribución o sus funciones originales. Un aspecto esencial de su obra es que estaba destinada a acabar como basura, que su existencia era fugaz, como la de un peón en la guerra contra el significado arquitectónico (construido para la eternidad) emprendida por Matta-Clark. No sólo es que una puerta, un suelo, una ventana, un dintel, un umbral o una pared perdiesen todas sus prerrogativas como tales –todos los elementos arquitectónicos estaban igualmente desprotegidos ante los cortes realizados en el edificio, al que se contemplaba desde una perspectiva de conjunto–, sino que los mismos cortes no permanecían durante el tiempo necesario para solidificarse en figuras, para convertirse en fetiches. De la simplicidad de *Splitting* (*Hendiliana*) en 1974, una casa de los suburbios dividida verticalmente en dos (5), hasta los últimos cortes, evocadores de Piranesi, en un edificio de oficinas de Amberes (4) o en casas colindantes de Chicago (*Circus Caribbean Orange* | 1978), los espacios de Matta-Clark fueron volviéndose más vertiginosos a medida que la diferenciación entre la sección vertical y el plano horizontal, esencial para percibir y habitar cualquier estructura arquitectónica, se tornaba prácticamente ilegible.



4 • Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

Fotografía en blanco y negro, 61 x B1,3 cm

BIBLIOGRAFÍA

- BOIS, Yves-Alain, *Edward Ruscha: Romance with Luminous*, Nueva York, Gagosian Gallery/Rizzoli, 1992.
- y KIMURA, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997.
- CHOW, Tom et al., *Gordon Matta-Clark*, Londres, Phaidon Press, 2003.
- HOBBS, Robert, *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1991.
- ROBERTS, Jennifer, *Mirror Travels: Robert Smithson and History*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2004.
- SIMON, Joan (ed.), *Bruce Nauman: Catalogue Raisonné*, Minneapolis, Walker Art Center, 2000.
- SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1999.
- CASANOVAS, María (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM: Museo de Arte Contemporáneo, Serpentine Gallery, 1995.

¹ Término compuesto que resulta de la mezcla de *threshold* («umbral») y *hole* («agujero»). {N. del T.}

El Arte Conceptual aparece en textos de Sol LeWitt, Dan Graham y Lawrence Weiner, mientras Seth Siegelaub organiza las primeras exposiciones de esta corriente.

El Arte Conceptual surgió de la confluencia de dos grandes legados de la modernidad, uno encarnado en el *readymade*, el otro en la abstracción geométrica. Mediante las prácticas de Fluxus de los artistas pop, el primer legado fue transmitido a la joven generación de artistas de posguerra; mediante las obras de Frank Stella y de los minimalistas, se creó un puente entre la abstracción de preguerra y los acercamientos conceptuales a finales de los años sesenta.

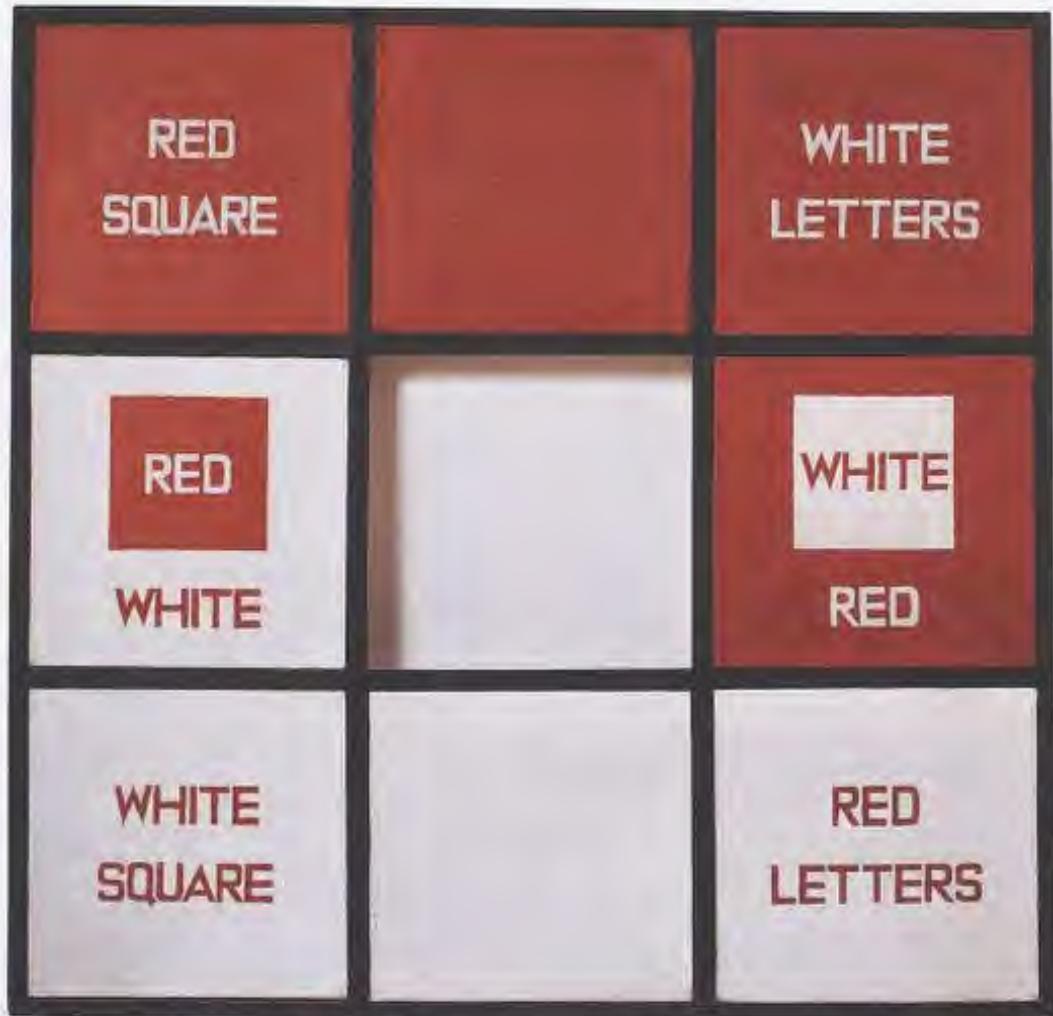
A principios de esa década, antes del comienzo organizado del Arte Conceptual en 1968, la fusión de Fluxus y Pop había dado lugar a obras como *Card File* (Archivador de tarjetas, 1962), de Robert Morris, y *Twenty-six Gasoline Stations* (Veintiséis gasolineras), de Ed Ruscha [1], en las que algunas posiciones que posteriormente dieron lugar al Arte Conceptual estaban firmemente establecidas: en la obra de Ruscha, el énfasis en la fotografía y el medio de distribución del libro impreso; en la de Morris, la focalización en una definición lingüística y revisada de la autorreflexividad moderna —o la afirmación de la autonomía del arte mediante estrategias autorreferenciales—, que Morris extremó hasta socavar la propia posibilidad de autonomía estética.

Tanto Morris como Ruscha, a su vez, estaban en deuda con el modo en que el *readymade* de Duchamp había dado lugar a un modo más complejo de práctica en manos de Jasper Johns y Andy Warhol. Estos dos artistas también desempeñaron un papel esencial en las posteriores estrategias fotográficas y textuales desplegadas a mediados de los años sesenta por la primera generación «oficial» de artistas conceptuales, a saber: Lawrence Weiner (1940-), Joseph Kosuth (1945-), Robert Barry (1936-) y Douglas Huebler (1924-1977). Estos artistas formaban el grupo presentado en 1968 en Nueva York por el marchante Seth Siegelaub (1941-).

El segundo elemento que contribuyó de forma significativa a la formación de una estética conceptual fue la abstracción minimalista, tal y como aparecía en la obra de Frank Stella, Ad Reinhardt y Donald Judd. En su ensayo con vocación de manifiesto «Art After Philosophy» («El arte según la filosofía», 1969), Joseph Kosuth reconocía a todos estos artistas como predecesores en el desarrollo de la estética del Arte Conceptual. Lo que esta estética pone en juego es una crítica de la noción moderna de visualidad (u «opticalidad»), definida como una esfera independiente y autónoma de la experiencia estética. Pero,



Ed Ruscha, extracto de *Twenty-Six Gasoline Stations*, 1962
Título del artista

2 • Sol LeWitt, *Red Square, White Letters*, 1963

Óleo sobre lienzo, 91,4 x 91,4 cm

además, está en cuestión la problemática cualidad única del objeto artístico, así como el nuevo medio de distribución (el libro, el póster, la revista) y la «espacialidad» de ese objeto, es decir, el rectángulo pictórico o el sólido escultórico (pese a que el Minimalismo se adhirió a la producción industrial y a la reproducción tecnológica, la obra minimalista había permanecido vinculada con el objeto singular).

Desarrollo de la crítica

Si la visualidad, la concreción física y la autonomía estética son algunos de los aspectos de la modernidad que el Arte Conceptual empezó a criticar desde su propio seno, la crítica había aparecido en una fecha tan temprana como 1963, en obras como *Red Square, White Letters* (*Cuadrado rojo, letras blancas*, de Sol LeWitt) (2). Como resultado del reductivismo extremo de la pintura y la escultura tardomoderna en su intento de asegurar su autonomía mediante la autodefinición, ésta se convirtió en un escalón relativamente plausible a la hora de cuestionar la autorreflexividad visual y formal, mediante una estrategia de producción literal, es decir, lingüística, de «definiciones». Y si la idea

de definición como base de la práctica artística empezó a filtrarse en la obra de los futuros artistas conceptuales a partir de 1965, el modelo de definición recibido de Sol LeWitt era claramente un modelo performativo. Esto es así porque, al reemplazar la estructura visual de la obra por los nombres, moldeados y coloreados, de sus unidades visuales («Cuadrado blanco» escrito en un cuadrado blanco; «Letras rojas» pintadas en rojo en un cuadrado blanco, etc.), LeWitt transforma al espectador de la obra en un lector: en el acto de pronunciar la información inscrita en el cuadro, la relación de contemplación se convierte en una relación performativa con el lector. Lo cual, a su vez, constituye un paralelo de la transformación del objeto visual (auténtico) en una comprensión de tal objeto como esencialmente contingente, dependiente del contexto de su encuentro concreto con el receptor.

Las primeras obras de Morris pusieron también de manifiesto un aspecto del *readymade* que la recepción histórica de Duchamp en el periodo de posguerra había pasado por alto: su dimensión lingüística y performativa (una obra de arte puede ser «creada» por el mero hecho de llamarla así), que a su vez desembocaba en lo que cabría llamar una definición administrativa o legalista de la obra. En concreto, *Statement of Aesthetic Withdrawal* (*Declaración de repudio estético*), de

litas [3], revocaba el valor artístico de su reciente obra *Litanies* (1963, también de 1963) —a causa, como atestigüa el documento notarial, de que el comprador de *«Letanías»* no había pagado—, derogando, en consecuencia, su propio «nombre». Este sistema legalista o administrativo de convenciones en el que cada significado queda temporalmente fijado, fue una estrategia adoptada por el Arte Conceptual para desplazar la definición ontológica o «intrínseca» de la obra de arte.

En la medida en que tales convenciones son obviamente externas a la idea de la obra como autónoma e independiente, participan en lo que podría denominarse una «estética del suplemento». La noción de suplemento opera de varias maneras en estas obras, como en el *Card File* de Morris o en su *Box with the Sound of Its Own Making* (*Caja con el sonido de su propia producción*, 1961), que constituyen la prehistoria inmediata del Arte Conceptual. En ellas, la estrategia de Morris consiste en apuntar aquellos rasgos que desbordan el carácter limitado y limitativa autonomía exigida por el paradigma moderno, el cual empeza a resquebrajarse frente a esa experiencia del exceso. Así, en *Caja con el sonido de su propia producción*, el tradicional cubo escultórico (equivalente clásico del cuadrado pictórico tradicional) está presente, pero los sonidos grabados de su proceso de producción, sonidos que emergen desde su interior, desvelan que esta forma aparentemente pura en realidad es un híbrido de suplementos de la historia, la memoria, la textura, el sonido y la tecnología de producción que han sido lugar a este objeto, supuestamente dueño de sí mismo.

En *Card File* [4], que consiste simplemente en un archivador de tarjetas con notas sobre la producción del propio objeto (de nuevo la afirmación autorreferencial), el suplemento consiste en el registro escrito de todos los encuentros azarosos que formaron parte del proceso de producción y lo integraron en un sistema económico, social, geográfico e histórico que, en su aleatoriedad e incluso en su trivialidad (vinculada a la estética Fluxus y pop), no son extrínsecos al objeto artístico, sino que se vinculan perentoriamente a él. En este sentido, la obra final resulta insignificante en comparación con la complejidad del entrelazado del proceso de producción con diversas estructuras «externas». A ese énfasis en estas estructuras, cabría llamarlo una estética del suplemento. (Un precioso ejemplo es la referencia contenida en «Archivador de tarjetas» al encuentro casual de Morris, cuando se dirige a comprar el propio archivo, con Ad Reinhardt, representante del tipo de estética tardomoderna y referencial a la que la obra iba carpetazo, el cual aparece introducido en el seno de la obra como un elemento «interior» que viene desde afuera justamente para que el «dentro» se distancia de sí mismo.)

Con las primeras exposiciones organizadas en 1968 por Seth Siegelaub, que actuó como crítico y como *manager* de la estética conceptual, se pusieron de manifiesto nuevas dimensiones, que tendrían un gran impacto en la definición del Arte Conceptual. Una de ellas era el modo en que las estrategias de Siegelaub hacían que el suplemento adquiriese un valor de choque, produciendo la extraña paradoja de contemplar al mismo tiempo un rechazo del ámbito de lo visual y una revalorización de ese rechazo como forma de espectáculo. Al decir: «Exponemos en unas oficinas; no necesitamos una galería. Exponemos materiales impresos. Exponemos obras efímeras, que sólo están definidas temporalmente, que tienen una base textual y no precisan una institución material real», Siegelaub subrayaba la obsolescencia de la obra visual frente al objeto reproducible de las culturas de masas;

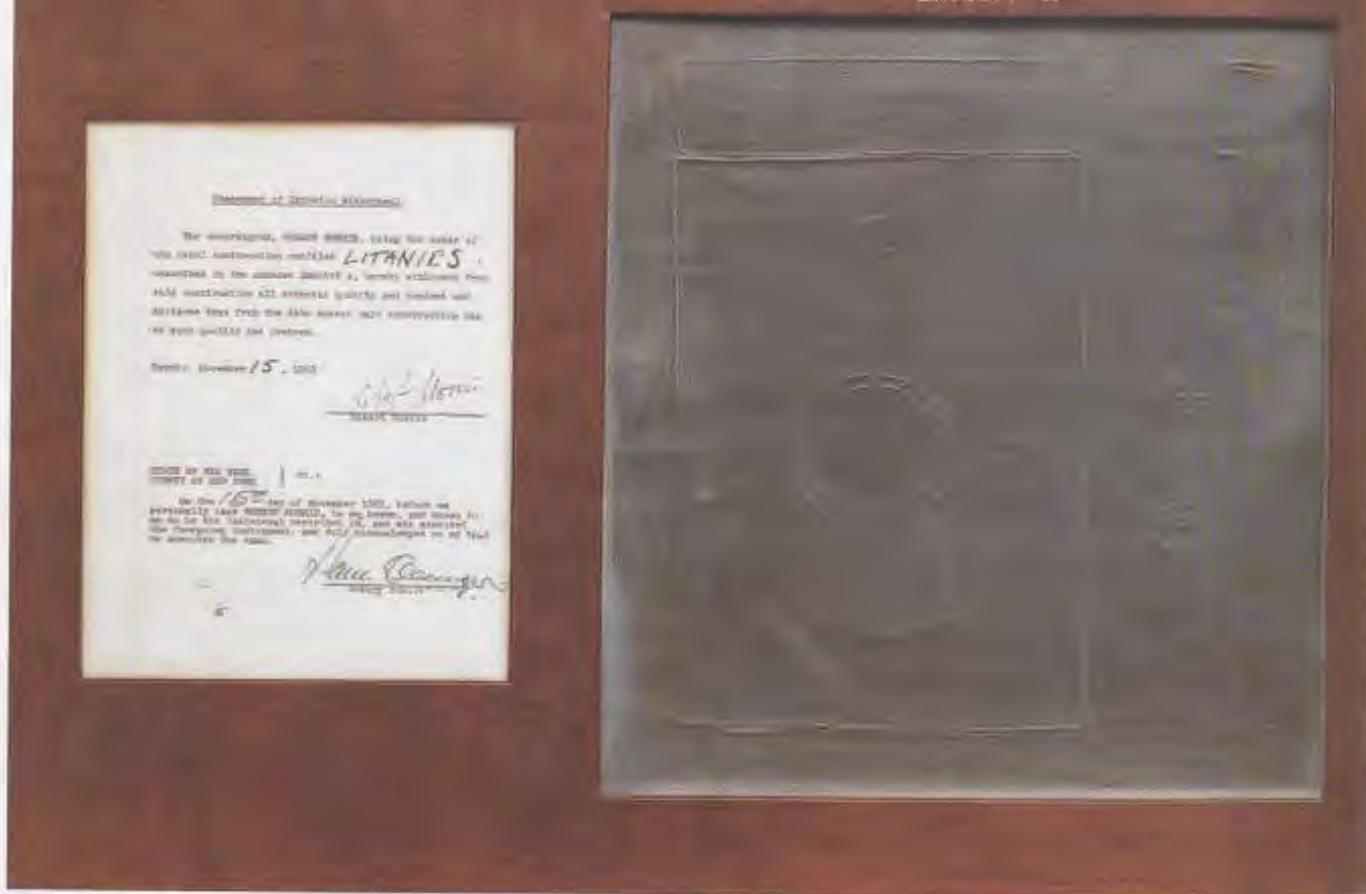
Revistas de creadores

El éxito de las publicaciones dadaistas y surrealistas a la hora de forjarse un público internacional y una amplia red para la práctica artística no fue olvidado por los artistas neoyorquinos, que habían sido testigos del prestigio alcanzado y la publicidad generada por *291* y *Canyon Work*, dos revistas de Alfred Stieglitz. En 1947, el año en que Peggy Guggenheim creó su *«Art of This Century Gallery»* («Galería de arte de este siglo»), los artistas que se descolgaron en las exposiciones neoyorquinas celebradas en la Galería Samuel Kootz, la Galería Charles Egan y la Galería Betty Parsons, sintieron la necesidad de consolidar un movimiento utilizando las revistas como plataforma. Así surgieron *The Tiger's Eye* y *Possibilities*, fundadas en apoyo de la práctica del grupo-expresionista abstracto. Solo se publicó un número de *Possibilities* (invierno de 1947-1948), con declaraciones de Robert Motherwell, Jackson Pollock y Mark Rothko. *The Tiger's Eye*, dirigida por Barnett Newman (que también escribió en ella) resultó más duradera.

La presencia de artistas surrealistas como Tanguy, Matta, Ernst y Man Ray en el Nueva York de los primeros años cuarenta, explica la creación de dos revistas dedicadas al movimiento: *View* y *VVV*. En abril y mayo de 1942, *VVV* publicó dos números especiales dedicados a Ernst y a Tanguy, mientras el primer número de *View*, que vio la luz en 1945, estuvo consagrado a Marcel Duchamp, que diseñó su cubierta; se incluyeron extractos del ensayo de André Breton titulado «El faro de la novia». A través de *VVV* y *View*, los expresionistas abstractos expresaron sus inquietudes sobre la temática de los cuadros, y plantearon la pregunta por la posibilidad de forjar nuevos mitos a partir de las tradiciones de los indios americanos. En 1944, Pollock escribió «Siempre me han impresionado las cualidades plásticas del arte indio americano». Barnett Newman se unió a este entusiasmo y organizó una exposición de pintura india de la costa noreste en la Galería Betty Parsons.

A finales de los sesenta, el emergente Arte Conceptual se centraba en el papel impreso como soporte de su obra, en cuanto los libros y las revistas constituyan medios baratos y de difusión masiva para la publicación de materiales centrados en la propia lógica fotográfica de lo múltiple. El resultado de esta nueva convicción no fueron sólo los libros de Ed Ruscha (*Thirty-four Parking Lots* (*Treinta y cuatro aparcamientos*); *Twenty-Six Gasoline Stations* (*Veintiséis gasolineras*); *Every Building on the Sunset Strip* (*Todos los edificios de Sunset Strip*); *Various Small Fires* (*Algunos pequeños incendios*)); la publicación de ensayos-manifiesto en revistas de arte especializadas formó parte de las actividades de los artistas conceptuales. «Art After Philosophy», (*El arte según la filosofía*), de Joseph Kosuth, era un alegato en tres partes sobre el modo en que el arte empezaba a interesarse en nuevas cuestiones, publicado en *«Studio International»* (1969). Kosuth fundó también la revista del movimiento, *The Fox* (1975), y se convirtió en el director de *Art-Language* en América (1969).

El foco en la documentación fotográfica como prueba de la existencia de *earthworks* geográficamente remotos dio lugar a la frecuente publicación de ensayos y alegatos artísticos en revistas como *Artforum*. Robert Smithson, Michael Heizer y Walter De Maria publicaron en ella, lo mismo que los minimalistas Robert Morris, Carl Andre y Donald Judd. Esto, a su vez, alentó el desarrollo de una publicación dedicada al arte *Earthwork*, *Avalanche*, dirigida por Willoughby Sharp y Lisa Bear a partir de 1970. Además de sus entrevistas con artistas *earthwork*, *Avalanche* dio a conocer a Joseph Beuys al público anglofón.

3 • Robert Morris, *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963

Declaración mecanografiada y certificada ante notario sobre papel, lámina de plomo sobre madera, montada en imitación de piel, 45 x 80,5 cm

pero al seguir ese camino, produjo sobre el público del mundo del arte el mismo impacto que solemos asociar con la publicidad más hábil. En consecuencia, las primeras exposiciones de la Galería Siegelaub repitieron lo que ya habían llevado a término las obras de Robert ▲ Rauschenberg e Yves Klein entre mediados y finales de los años cincuenta, en las cuales el gesto hacia el suplemento también ponía en escena, paradójicamente, un rechazo «espectacular» de lo visual y de los conceptos tradicionales de la producción artística.

Estrategias y Declaraciones

Cuando Siegelaub publicó las *Statements* (*Declaraciones*) de Lawrence Weiner en 1968, un amplio abanico de estrategias ya se había puesto en juego. Sin duda, una de esas estrategias era la focalización en la forma de distribución, tal y como había sido anticipada por Ruscha. Pues al resistirse a adoptar un mero compromiso pictórico con las técnicas de reproducción, como había hecho Warhol, cuyos resultados no eran en absoluto diferentes a los de las formas de arte anteriores, Ruscha planteaba la necesidad de que el propio producto participase de esa tecnología. De ahí que pasara de los cuadros de sopa

Campbell de Warhol a sus propios libros fotográficos, donde la fotografía define la forma de distribución en lugar de limitarse a redefinir la estructura pictórica (como en Warhol) resucitándola, paradójicamente, desde su interior.

Las *Declaraciones* de Weiner llevan la idea de distribución un paso más allá. Dividido en dos partes —la primera con obras que pertenecen al «dominio público» (es decir, que no son susceptibles de pasar a manos privadas), a las que Weiner llamó «Obras generales», y la segunda con las denominadas «Obras concretas»— todo en el libro se rige por una fórmula tripartita en la que Weiner proclama que: (a) el artista debe construir la pieza; (b) la pieza debe fabricarse; (c) la pieza no debe producirse en absoluto. Señala así que son las condiciones de recepción las que controlan y en última instancia determinan el estatuto material de la obra de arte, revirtiendo completamente la jerarquía tradicional de la producción artística. Para Weiner «el propietario [receptor] de la obra contribuye a darle un estatuto material en la misma medida que el productor».

Se reconoce aquí una extensión lógica del modelo cooperativo o contingente introducido en la recepción de posguerra de Duchamp, iniciada por Johns y recogida luego desde Morris hasta LeWitt. *Declaraciones* subraya que ni la colaboración, ni la producción industrial,



• Robert Morris, Card File, 1982

Frictionador de metal y plástico montado sobre madera, con cuarenta y cuatro dientes índice, 59,5 x 28,5 x 5 cm.

El sacrificio de la destreza técnica

El término *deskilling* fue utilizado por primera vez en un ensayo de Ian Burn, «The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)» («Los sesenta: crisis y secuelas, o Memorias de un ex-artista conceptual») publicado en *Art & Text* en 1981. Se trata de un concepto de importancia considerable a la hora de describir con relativa precisión numerosas empresas artísticas del siglo XX. Todas ellas tienen en común el hecho de haberse esforzado en eliminar la competencia artesanal y otras formas de virtuosismo manual del horizonte de la producción artística y de la evolución estética. Este sacrificio de la destreza técnica aparece por primera vez en el siglo XIX, en la obra de los impresionistas y de Georges Seurat, cuando el énfasis tradicional en el virtuosismo de la línea y el acabado pictórico se vio violentamente desplazado por la aplicación del pigmento en pinceladas visiblemente separadas, en sustitución de las pulidas superficies de la pintura académica, donde las señales de la labor manual parecen ejecutadas de manera casi mecánica y los pigmentos parecen distribuidos en serie. Esta renuncia llegó a su culminación en el contexto del *collage* cubista, en el que los recortes de papel ocuparon el lugar de la ejecución pictórica y del dibujo, sustituyéndolos por las tonalidades y los esquemas gráficos «meramente» encontrados de los recortes. Su segundo punto álgido –y probablemente el gran momento de gloria de esta crítica al virtuosismo y a la destreza manual– se produjo inmediatamente después del *collage* cubista, con el surgimiento del *readymade*. Merced a esta declaración del objeto industrial encontrado, elaborado sin contar con ningún tipo de procedimiento artesanal (manual), como obra de arte, la producción colectiva del objeto mecánico y producido en serie ocupó el puesto de la obra excepcional creada por el virtuoso.

ni la eliminación de la originalidad autoral, bastan para definir el carácter contextual en el que opera la obra de arte. El hecho de que a partir de *Declaraciones* la obra de Weiner tuviera siempre una base textual, corresponde, justamente, a esa compleja definición, en la misma medida en que la lectura de la obra, su presentación en la página impresa y su distribución en forma de libro apuntan a la multiplicidad de opciones performativas que la obra puede asumir. Cuanto hay contenido en *Declaraciones* conserva la posibilidad de una concreción material y escultórica (5); todo podría ser ejecutado por cualquiera que se lo propusiera, pero todo atesora la plena definición de «arte» aun cuando no adquiera forma material. Un ejemplo típico es una obra como *A 36 inch x 36 inch square removal from a wall* (*Extracción de un cuadrado de 36 x 36 pulgadas de una pared*), instalada en la exposición «When Attitudes Become Form». En esta obra, la transición vital del propio Weiner –que había empezado su carrera como pintor/escultor– se reescribe como un abandono de las prácticas visuales autorreflexivas y extremadamente reductivas del Minimalismo y la modernidad en favor de la transcripción lingüística de tales prácticas. El cuadrado, como *topos* fundamental de la autorreflexividad moderna, todavía se pone en juego, pero ahora aparece literalmente «inscrito» o escrito, y en consecuencia aparece vinculado con la estrategia antimoderna del rechazo de lo visual. En la medida en que la «declaración» liga la forma a la pared que constituye su marco, deniega la



5 • Lawrence Weiner, *Extracción de un cuadrado de una alfombra en uso*, 1969
Instalación en Colonia, Alemania Occidental, dimensiones desconocidas

posibilidad de una entidad visual separada, integrándola tanto en la superficie de exhibición como en la estructura de base institucional. Esa paradoja, en la que la quintaesencia de la autorreflexividad visual se incrusta en la contingencia y contextualidad de esos soportes, es una estrategia conceptual recurrente en las *Declaraciones* de Weiner.

Otra dimensión importante del Arte Conceptual fue el fotoconceptualismo, desarrollado por figuras como Douglas Huebler, miembro asimismo del grupo de Siegelaub, Dan Graham (1942-) y John Baldessari (1931-). Estos artistas introdujeron modelos de práctica fotográfica que también fusionaban estrategias del minimalismo, de la tardomodernidad y del *Pop Art*, manifiestamente derivadas de una comprensión más compleja de las implicaciones para la fotografía del *readymade* de Duchamp. En la medida en que las fotografías de Graham, a partir de 1965, se centraron en los ecos de la modernidad, concretamente en las formas más degradadas de arquitectura vernácula –urbanizaciones en las afueras de las ciudades–, cabía reconocer la operatividad del *readymade*. En una obra como *Homes for America* (Casas para América) (6), producida en varias partes en 1966-1967, Graham identificó el código de la escultura minimalista –geometrías simples organizadas mediante repetición serial– en las estructuras encontradas en la arquitectura vernácula de Nueva Jersey y sus alrededores. Ese fue el primer tema de su empresa fotográfica, pero al mismo tiempo introdujo un acercamiento a la fotografía que se volvería dominante en el uso dado al medio tanto por Huebler como por Baldessari. Éste consiste en lo que podría denominarse formas extremas de *deskilling*, de sacrificio deliberado de la destreza técnica, como reemplazo tanto de la tradición documental americana como de la fotografía artística americana y europea. El medio, en manos de esos

artistas (post-Warhol y post-Ruscha), se convierte en una mera acumulación de huellas indiciales de imágenes, objetos, contextos, comportamientos o interacciones, en un intento de convertir la complejidad tanto de la dimensión arquitectónica del espacio público como de la dimensión social de interacción individual en tema de reflexión para el Arte Conceptual. La tercera figura que cabe mencionar en este contexto, en diálogo con las que más arriba se han llamado fotoconceptuales (aunque se posicionase abiertamente fuera de su círculo inmediato), es Hans Haacke, que también empleó estrategias fotográficas recopilatorias en una producción marcada por el sacrificio deliberado de la destreza artística, como elemento constitutivo de un acercamiento «documental». En la obra de estos artistas, la documentación, ciertamente, no establece una continuidad con las tradiciones documentales de, digámos, la fotografía de la FSA.

Joseph Kosuth construyó su propia teoría del Arte Conceptual a partir de una síntesis dogmática de diversos eslabones (por lo demás, contradictorios) de la modernidad, que abarcaban desde Duchamp hasta Reinhardt (para Kosuth, los *readymades* de Duchamp eran el «comienzo del arte «moderno» porque hicieron que la naturaleza del arte pasara «de la «apariencia» a la «concepción»»). En *One and Three Chairs* (Una y tres sillas, 1965), amplió el *readymade* dividiéndolo en un triple conjunto de relaciones –objeto, signo lingüístico y reproducción fotográfica–, y en obras como *The Second Investigation* (La



6 • Dan Graham, *Homes for America, «Split Level» and «Ground Level»: Two Home Homes*, 1966
Dos fotografías, 25,5 x 17,5 cm



7. Joseph Kosuth, *The Second Investigation*, 1969-1974

Vista de la instalación



THIS IS NOT TO BE LOOKED AT.

8. John Baldessari, *This Is Not To Be Looked At (No mirar)*, 1968
Cáñamo y fotoémulsion sobre lienzo, 149,9 x 114,3 cm

segunda investigación) [7] puso en práctica su aseveración, expresada en «El arte según la filosofía», de que la obra de arte es una «proposición presentada en el contexto del arte como un comentario sobre el arte». Influido por los modelos lingüísticos, las leyes matemáticas y los principios del positivismo lógico, Kosuth definió su proyecto —y, por extensión, el de otros artistas— como una «investigación sobre los fundamentos del «arte» del concepto, como ha dado en llamarse». Sin embargo, aunque válido para sus propias investigaciones, una aproximación tan rigurosamente analítica era difícilmente aplicable a cualquiera de las otras prácticas emergentes en la época. Un artista explícitamente excomulgado de la *doxa* tardomoderna de Kosuth fue John Baldessari. En lugar de convertir a Duchamp en parte de su doctrina, como Kosuth había hecho, Baldessari tomó su herencia subversiva y la aplicó contra la falsa ortodoxia con la que el conceptualismo estaba en curso de convertirse en el nuevo movimiento dominante. La obra de Baldessari anticipó las nuevas devociones del mundo del arte, aniquilándolas con humor antiartístico tanto en sus pinturas como en sus libros [8].

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
— y NORVAL, Patricia (eds.), *Recording Conceptual Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.
BUCHLOW, Benjamin H. D., «From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions», *October* 55 (verano 1995), reimpresso en *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
NEWMAN, Michael, y BISHOP, Jon (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres, Reaktion Books, 2001.
OSBORNE, Peter (ed.), *Conceptual Art*, Londres, Phaidon Press, 2002.
STIMSON, Blake, y AUSTIN, Alexander (eds.), *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

El Museo Guggenheim de Nueva York cancela la exposición de Hans Haacke y suprime la contribución de Daniel Buren a la Sexta Exposición Internacional Guggenheim: las prácticas de la crítica institucional chocan con la resistencia de la generación minimalista.

En 1971 los artistas de la generación posminimalista se vieron envueltos en dos casos relevantes de censura en el Museo Guggenheim. Quizá de manera más accidental, ambos pusieron a artistas europeos en oposición a instituciones artísticas estadounidenses y, en el segundo incidente, en diálogo con ciertos artistas estadounidenses. El primer escándalo se produjo con ocasión de una exposición retrospectiva de Hans Haacke (1936-), que fue cancelada a última hora porque el director del museo, Thomas Messer, exigió que se eliminaran de la exposición dos piezas, una exigencia que tanto el artista como el comisario, Edward Fry, se negaron a satisfacer. Esto llevó a la cancelación de toda la exposición y al despido del comisario.

Es de particular importancia tener en cuenta las múltiples causas y significaciones de esta confrontación a fin de comprender su complejidad histórica. Ante todo, tiene que ver con una obra que, en un momento relativamente temprano, apunta a la desneutralización y repolitización de las prácticas fotoconceptualistas. No es el primero pero sí uno de los proyectos más antiguos de Haacke en los que la supuesta neutralidad de las imágenes fotográficas es explícitamente reposicio-

nada con respecto a la investigación social, política y económica, a la manera del periodismo sensacionalista.

Como casi siempre en el caso de Haacke, *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings (Propiedades Inmobiliarias de Shapolski y otros en Manhattan)* [1] y *Sol Goldmann and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings (Propiedades inmobiliarias de Sol Goldmann y Alex DiLorenzo en Manhattan)* (ambas de 1971) consistían sencillamente en documentados hechos acumulativos disponibles en la Biblioteca Pública de Nueva York y recogidos y presentados por el artista. Hacían referencia a los enormes negocios inmobiliarios de dos o tres familias que, bajo varios disfraces de compañías inmobiliarias y entidades corporativas, habían amasado vastos imperios de viviendas modestas en diferentes partes de Nueva York. Mediante el rastreo de las interrelaciones y conexiones entre estos diversos propietarios y sus títulos a menudo ocultos, Haacke revelaba la estructura de estos imperios de viviendas humildes. Simples, objetivos registros de bloques de apartamentos, las piezas no contienen ninguna acusación ni ningún tono polémico.

Messer, en su argumentación contra la inclusión de estas dos piezas en la exposición, las calificó de «obras que violan la suprema neu-



1 Hans Haacke, *Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, 1971
12 fotografías, con hojas de datos, 2 mapas, 6 gráficos, extracto desplegable

tralidad de la obra de arte y que, por consiguiente, ya no merecen la protección del museo». Esta confrontación se produjo, pues, en el nivel de lo que define la neutralidad de la obra de arte y de lo que define las prácticas artísticas, estéticas, en cuanto opuestas a las políticas, periodísticas. En torno a este umbral se desarrollaría luego el verdadero conflicto y la polémica resultante.

La exclusión de la obra de Haacke apunta a otra dimensión que se estaba haciendo problemática en el discurso del mundo artístico, pues coincidió con el momento en que las obras que incorporaban **► fotografía y texto** se habían convertido en un formato crucial del Arte Conceptual en su conjunto, y cuando el estatus de estrategias como la producción artística estaba siendo crecientemente contestado por muchos críticos e historiadores. Rosalyn Deutsche ha sostenido convincentemente que en las obras sobre propiedades inmobiliarias había una dimensión adicional que llevaba a su supresión, a saber, el hecho de que con ellas Haacke confrontaba agudamente dos tipos de espacio arquitectónico, dos modelos sociopolíticos de condición urbana: la vivienda humilde de la enorme clase baja de Nueva York y la lujosa «neutralidad» de las instituciones dedicadas al arte elevado en el centro de la ciudad, exclusivas y totalmente olvidadas de la situación de la amplia mayoría de las personas que comparten el mismo espacio urbano. La lectura de la obra de Haacke por parte de Deutsche —como un esfuerzo por juxtaponer espacios sociales en tanto que definidos por estructuras arquitectónicas— es una importante interpretación adicional de esta práctica.

Los límites del Minimalismo

El segundo escándalo tuvo lugar unos meses más tarde, con ocasión de la Sexta Exposición Internacional Guggenheim, en la que el artista francés Daniel Buren intentó instalar una enorme obra con aspecto de pancarta que atravesaba el espacio cilíndrico del atrio central del edificio [2] y se correspondía con un elemento externo más pequeño que se había de instalar de una acera a otra en el cruce de la Calle 89 y la Quinta Avenida. Tras recibir la aprobación de la comisaria de la exposición, Diane Waldman, los problemas surgieron en el mismo momento de su montaje, cuando varios artistas que participaban en la Internacional mostraron su oposición e insistieron en que se desmantelara bajo la amenaza de retirarse en caso contrario. Estos artistas —Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth y Richard Long— argumentaban que el tamaño y el emplazamiento de la enorme pancarta oscurecía la visión de sus propias instalaciones en el Guggenheim.

Lo absurdo del argumento se hace evidente cuando uno se da cuenta de que la obra de Buren era un trozo de tela que, según el espectador descendía la rampa en espiral, se expandía y contraía continuamente: desde la anchura de una visión frontal hasta el perfil lineal de una visión lateral en la que la obra era casi imperceptible. De manera que, como Buren anticipó, durante al menos la mitad del tiempo todo el museo y todas las obras en sus galerías eran plenamente visibles desde el otro lado de las rampas. Al final, Waldman resolvió este conflicto cediendo a las demandas de los demás artistas. La pancarta de Buren fue retirada.

Pero más allá de la cortina de humo de la explicación que los artistas dieron sobre su objeción, se encuentra la cuestión, más importante, de un choque entre dos generaciones: de un lado, los minima-



2 - Daniel Buren, recuerdo fotográfico, «Peinture-Sculpture», obra *in situ*, en la Sexta Exposición Internacional Guggenheim, Museo Guggenheim de Nueva York, 1971 (detalle)

listas y del otro, Buren, en cuanto representante de una emergente posición conceptualista con una clara concentración en la crítica institucional. En cuanto minimalistas, Judd y Flavin, que eran los más franceses en su agresión a Buren, sentían claramente que la obra de **► este** ponía al descubierto varias falacias en sus propias posiciones. La primera era la asunción de la neutralidad del espacio fenomenológico dentro del cual el espectador interactúa con la obra. Esta asunción quedaba contrarrestada por la formulación programática hecha por Buren de la teoría del espacio institucional, en la cual no es concebible una experiencia puramente visual o puramente fenomenológica. Esto es debido a que los intereses institucionales, siempre mediados por intereses económicos e ideológicos, inevitablemente reestructuran y redefinen la producción, la lectura y la experiencia visual del artístico.

La segunda falacia la revelaba la manera en que la pieza de Buren provocaba una confrontación entre la arquitectura museística y la obra escultórica, específicamente en el Museo Guggenheim, donde Buren replicaba al extraordinario edificio de Frank Lloyd Wright —en su control, su contención, su imposición absolutamente indócil sobre cualquier obra pictórica o escultórica tradicional instalada en sus confines— perforando manifiestamente el embudo en espiral del mu-

con su propia obra. En contraste, los demás objetos confiaban ingenuamente en su asunción de la disponibilidad de un espacio neutral, arquitectónico.

Este diálogo, elevado luego al grado de confrontación, en el curso al que Judd llamó a Buren «empapelador» y se oyeron otros insultos al estilo, apunta de hecho a una de las intersecciones cruciales de los sesenta y comienzos de los setenta. En esa época, los inicios de una práctica artística relacionada con el Conceptualismo pero definida por este –después de todo, una de las figuras clave del Conceptual estadounidense, Joseph Kosuth, se había unido a Andy Warhol en la exclusión de Buren– se estaban fraguando en la vanguardia europea del Arte Conceptual que acabaría por llamarse «crítica institucional».

Abriendo la tolerancia represiva

Y como en estos años la formulaan Haacke y Buren, la crítica institucional es un proyecto que podría asociarse con el desarrollo de la teoría postestructuralista y crítica en su impacto sobre las prácticas visuales. Podríamos decir que para Haacke este efecto es evidentemente legado del pensamiento de la Escuela de Frankfurt y de Jürgen Habermas, mientras que para Buren es el legado estructuralista y postestructuralista de Roland Barthes, Michel Foucault y Louis Althusser lo que llevó a prácticas artísticas que tomaban en cuenta la inevitable sujeción del arte a intereses ideológicos. En el caso de Buren, esto también llevaba al reconocimiento de la medida en que el discurso sobre el arte (su crítica, su historia) es definido por y está sometido a redes institucionales, un tema por él articulado ya en 1970 en su ensayo «L'art et les critiques».

Si la crítica institucional no es lo mismo en manos de Haacke que en las de Buren, podría estar en función de sus respectivos antecedentes teóricos. Para Haacke la crítica institucional es un intento de recontextualizar la esfera de lo estético, con sus apuntalamientos socioeconómicos e ideológicos, de una manera un tanto mecanicista. Esto se plasma plenamente en *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (Consejo de Administración del Museo Solomon R. Guggenheim) [3], obra que la gente no ha andado descaminada al considerar como una respuesta retardada a la censura y cancelación de su exposición de 1971. En aquella época, los periodistas establecieron claramente una conexión entre los propietarios de las viviendas militares y el Consejo del Guggenheim, aunque en realidad no tenían ninguna vinculación con los administradores del Museo.

El tiempo en que se creó la obra, sin embargo, indica que está motivada por una reflexión mucho más urgente que la revancha regional, pues se sitúa en el momento de la crisis en Chile, cuando el Presidente Salvador Allende, democráticamente elegido, fue derrocado y asesinado en un golpe de los militares chilenos auspiciado por la CIA. Es entonces cuando Haacke revela la profunda conexión entre una gran cantidad de administradores del Guggenheim y de Kennecott Copper Corporation en Chile. Uno de los factores que en secreto motivaron la intervención de la CIA en Chile fue la enorme presión que para los intereses de esa compañía dedicada a la extracción y tratamiento del cobre (y para los de los militares estadounidenses) suponía la nacionalización de las minas de cobre por el nuevo presidente.

La segunda pieza que apuntaría a los persistentes intentos de Haacke de recontextualizar el objeto artístico dentro de las prácticas culturales en sentido amplio es una obra instalada en 1974 en su ciudad natal, Colonia, cuando, con ocasión del 150 aniversario del Museo Wallraf-Richartz, Haacke fue invitado a participar en una exposición llamada «Projekt '74». Para ella suministró una serie de diez paneles que rastreaban la procedencia del *Manojo de espárragos* de Manet (1880), un cuadro donado en 1968 al museo por los Amigos del Museo Wallraf-Richartz, bajo el liderazgo de su presidente, Hermann Josef Abs, en memoria de Konrad Adenauer, el primer canciller de la República Federal de Alemania. Como en los otros paneles, el último –la conclusión de esta historia– presenta un análisis de los orígenes de Abs, puesto que él actuaba funcionaba como cabeza visible de la entidad que había donado la obra al museo. En este caso lo que revela es que Abs, que había sido el banquero y consejero financiero más prominente del Reich de Hitler desde 1933 hasta 1945, tras la guerra se había rehabilitado en puestos de similar influencia una vez el gobierno de Adenauer tomó posesión en 1949, manteniéndose en una posición de extraordinario poder a lo largo de los años sesenta hasta el momento de su donación de esta naturaleza muerta al museo.

Ese panel final es uno de diez que rastrean la historia del cuadro desde su primer dueño, Charles Ephrusi (un historiador del arte y coleccionista judío francés que pasaba por ser uno de los modelos del personaje de Proust, Charles Swann), hasta figuras como el editor y marchante alemán Paul Cassirer y el pintor judío alemán Max Liebermann (cuya obra fue proscrita por los nazis), hasta que finalmente la

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

CORPORATE AFFILIATION OF TRUSTEES

Kennecott Copper Corporation

FRANK R. MILLIKEN, President, Chief Executive Officer & Member Board of Directors

PETER O. LAWSON-JOHNSON, Member Board of Directors

ALBERT Z. THIELE, Jr., Vice Member Board of Directors

Kennecott Copper Miners, Miners' Retiring Cooper, Metal Workers' Guild, Miners' Civil Copper-Based Miners

Operates in the U.S., Australia, Brazil, Canada, Colombia, Costa Rica, England, Indonesia, Italy, Mexico, India, Australia, Nigeria, Peru, South Africa

El Presidente, Kennecott & Chilean copper mine was compensated July, 1971 through Compensation Payment Law, passed unanimously by Chilean Congress. Chilean Compensation General Fund, miners' share 12% of 1971 Mine Income 1973 to be determined based and deducted from compensation. This figure, absorbed by Kennecott, in effect, eliminated any premium.

Kenecott Min. In Chilean copper shipments confiscated or customers' payment affected. Although without ultimate success in European courts, legal harassment threatened Chilean miners' (about 70% of export).

President Salvador Allende addressed United Nations December 4, 1972. The New York Times reported: The Chilean President had just marched over two U.S. companies, the International Telephone & Telegraph Corp. and the Kennecott Corp., which he said had dug their claws into the country and which prompted him to "mangle our political life."

Dr. Allende said that from 1953 to 1970 the Kennecott Copper Corp. had made an average profit of 52.8% on its investments.

He said that large, international corporations were waging war against sovereign states and that they must not be accountable to or representing the collective interest.

In a statement issued in reply to Dr. Allende's charges, Frank R. Milliken, president of Kennecott, referred to legal actions now being taken by his company in courts overseas to prevent the Chilean Government from selling copper from its nationalized mines.

No amount of rhetoric can alter the fact that Kennecott has been a responsible corporate citizen of Chile for more than 30 years and has made substantial contributions to both the economic and social well-being of the Chilean people.

Our compensation of Kennecott's property, without compensation violates established principles of international law. We will continue to pursue any legal remedies that may allow for shareholders' equity.

President Allende died in a military coup Sept. 11, 1973. The Justice committed itself to compensate Kennecott for nationalized property.

1973 Net sales \$1,425,812,531 Net after taxes \$159,383,089 Earnings per com share \$4.81

28,100 employees

Office: 141 E. 42 St. New York, N.Y.

3. Hans Haacke, *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees*, 1974 (detalle). Siete paneles, cada uno de 50 x 61 cm, marcos de metal (izq., panel central).

La obra de Michel Foucault sufrió una profunda transformación como consecuencia de su experiencia antibelicista y de otras manifestaciones políticas en 1968, durante las cuales los estudiantes ocuparon las oficinas administrativas de la Sorbona en París. Como respuesta, los funcionarios llamaron a la policía, que no había entrado en los recintos de la universidad desde la Edad Media. Fue esta violación de la independencia de la universidad lo que permitió a Foucault ver la estructura normalmente transparente de la institución, una estructura que se supone que garantiza la «objetividad» y «neutralidad» del conocimiento académico: ver esta estructura y de repente reconocer su cooptación por las fuerzas del poder. El reconocimiento estratégico por parte de Foucault de la estructura no reconocida de la universidad, el desenmascaramiento de su imbricación política, no tardó en ser adoptado por artistas que deseaban desenmascarar los intereses que funcionaban en las estructuras institucionales del mundo artístico. Llamada «crítica institucional», esta reveladora crítica informó la obra de Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke y muchos otros.

Quizá el efecto más profundo de Foucault sobre el discurso académico fue su transformación de la narración histórica, exhortando, en lugar de la evolución sin fisuras de formas de conocimiento, la necesidad de comprender que el conocimiento pasa por abruptos cambios que alteran totalmente las condiciones de la comprensión, y que cada nuevo conjunto de condiciones produce una organización por entero nueva de los hechos: él los llamaba *epistemes*. Foucault fue identificado con el estructuralismo debido a la importancia que su argumentación concedía al signo lingüístico como el tropo organizativo (o figura del habla) que ordena el conocimiento, creando los vínculos entre hechos relevantes. Por ejemplo, el pensamiento renacentista procedía metafóricamente, explicaba los fenómenos mediante similes; puesto que el cerebro parece una nuez, las nueces deben de ser una buena medicina contra las enfermedades mentales, Foucault argüía que el similitud renacentista fue abruptamente desplazado por el pensamiento de la Ilustración (al que él llamaba «clásico»), el cual ordena los fenómenos por medio de cuadriculas que pueden relacionar semejanzas y diferencias: éste a su vez fue desplazado por formas modernas (decimocéntricas), a las que Foucault llamaba sínecdoquias, marcadas por «la analogía y la sucesión», donde la génesis gradual y continua reemplaza la separación de las especies. La organización clásica era espacial, pero esta nueva episteme era temporal, histórica. De manera que la tabla de los naturalistas es sustituida por la biología o la evolución, los análisis comparativos de la riqueza por la economía (las historias marxistas de la producción), y el estudio de la lógica del signo por la lingüística. En la obra de Foucault dedicada a las prisiones, *Vigilar y castigar* (1975), se hacía especial hincapié en el paso de lo visual a lo temporal (e invisible). A sus nuevos métodos de escavar los óvalos epistémicos los llamaba «arqueología», para distinguirlos de la «historia», cuyo compromiso con la génesis gradual la consignaba a la episteme del siglo XIX y, por consiguiente, a formas de comprensión obsoletas.

Foucault falleció dejando a medias la redacción y publicación de un exhaustivo estudio sobre la *Historia de la sexualidad*, que estaba organizado en torno al paso epistémico de un decoroso silencio sobre el tema y la práctica de lo sexual a la exhortación a hablar sobre ello (como sucede en el psicoanálisis), con lo cual transforma su misma práctica.

nista estadounidense de Liebermann (cuya hija había emigrado) se vendió a los Amigos del Museo liderados por Abs. Pero el que se vio como escandaloso fue el panel sobre los orígenes políticos de Abs, que revelaba su condición de ex nazi y mostraba la facilidad con que la pose de benefactor cultural permite a un individuo «davir» su más que problemático pasado. La propuesta de Haacke, aunque aprobada por el comisario de la exposición, fue «democráticamente» rechazada por la administración del museo (tras un empate en la votación) en obvia deferencia hacia el presidente de los Amigos.

Con el segundo escándalo importante en la carrera de Haacke se hace evidente que para las propias instituciones es difícil reincorporar y reneutralizar su proyecto de conectar los intereses sociales e ideológicos con la práctica cultural en la amplia diversidad de disfraces represivos, haciendo de esos disfraces, a los que la cultura misma se presta, parte del enfoque específico para el sitio y crítico con las instituciones que se da en la obra. Es en este contexto en el que Haacke define sus obras más importantes de los setenta.

En un acto manifiesto de solidaridad —como el que se había producido en el caso de Buren en el año 1971, cuando varios artistas como Sol LeWitt, Mario Merz y Carl Andre, que se opusieron a la eliminación de la pieza de Buren del Guggenheim, habían retirado de la exposición sus propias piezas—, Buren respondió ahora a la censura de la obra de Haacke invitándole a fotocopiar sus paneles y pegarlos a su propia obra, que consistía en listas verdes y blancas que cubrían amplias zonas de muro en el interior del museo. Las listas de Buren tenían que haber funcionado en el «Projekt '74» como lo habían hecho en la Documenta 5 dos años antes, por ejemplo, donde se distribuyeron listas blancas sobre blanco por toda la exposición, a veces como bases escultóricas, a veces como fondos para la instalación de cuadros. (Dónde más evidente resulta la manera en que éstas recontextualizaban las obras de arte, con sus reivindicaciones de autonomía y de seguridad dentro de sus propios marcos, por así decirlo, es en el ejemplo del choque entre las listas de Buren y las de la *Flag (Bandera)* de Jasper Johns, donde la lógica interna del cuadro se veía de repente disuelta en el contexto más amplio de la estructura arquitectónica así como en el de la política de la exposición.) Para disgusto de los organizadores, la pieza era plenamente legible el día de la inauguración, pues la obra de Haacke se presentaba ahora como una obra de Buren. Esto llevó a ulteriores represalias por parte de las autoridades del museo, que aquella misma noche arrancaron las fotocopias de Haacke, desfigurando así la instalación de Buren en un acto de triple censura: la doble exclusión de Haacke y la vandálica cancelación de Buren.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Alexander, «The Turn in the Sonnet: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Shift from the Studio International Exhibition», October 80 (octubre 1997).
- BUREN, Daniel, HAACKE, Hans, MEISSER, Thomas, REISE, Barbara, y WACKER, Diane, «Listes around the Guggenheim», Studio International 181, 198 (1971).
- DEUTSCHE, Rosalyn, «Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum», in Eric Williams (ed.), *Hans Haacke: Untitled Business*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1989.
- LELONG, Guy (ed.), Daniel Buren, París, Cériton/Giorgio Göttsche/Paravent, 2000.
- WILLIAMS, Gilda (ed.), Hans Haacke, Londres, Phaidon Press, 2004.