

NADA DE NADA (EL ARTE DE LA DESAPARICIÓN Y LA DESAPARICIÓN DEL ARTE)

Miguel Cereceda. Universidad Autónoma de Madrid

Podríamos entender todo el arte del s. XX como el desarrollo de dos tendencias artísticas fundamentales. Una tendencia de tipo subjetivo, a la que también podríamos denominar expresionista, que considera a la obra de arte como manifestación de una subjetividad, y una tendencia de tipo objetivo, que podríamos denominar formalista, y que quiere que sea la obra la que se manifieste por sí misma, libre de las imposiciones del sujeto o del artista. Para la primera, lo esencial es la plasmación en la obra de arte de los sentimientos, pensamientos, acciones o pasiones del artista, y de ahí su carácter simbólico o expresivo: el artista se dirige así a la obra de arte como un medio o un instrumento de comunicación y por eso exige de la obra un plus de significado, que manifieste exprese o implique «algo más» que lo que la obra misma presenta o representa. Por el contrario, la actitud a la que podríamos denominar formalista u objetiva busca liberar a la obra de arte de las imposiciones del sujeto y quiere por tanto que la obra se manifieste como obra, que muestre y presente lo que ella es por sí misma. Para la primera concepción del arte son fundamentales los elementos emocionales y afectivos de la sensibilidad (los sentimientos). Para la segunda, lo importante son los elementos puramente perceptivos de la obra (las sensaciones). Toda la *Teoría estética* de Adorno parece pensar única y exclusivamente en la primera concepción del arte (la concepción expresionista) y olvidarse por completo de la segunda. Y sin embargo, liberar al arte de sus contenidos expresivos, liberar al arte del romanticismo, del simbolismo, del carácter aurático de las obras y de todos sus contenidos místicos y religiosos parece que es también uno de los esfuerzos más importantes del arte del s. XX.

Es evidente que Adorno no es ningún romántico. Y también es evidente que precisamente criticó al Romanticismo y al simbolismo por su desmesura subjetiva. Pero también es cierto que, a pesar de reconocer las aporías en las que se desenvuelve el arte contemporáneo entre la afirmación de su pura autonomía o la integración en la sociedad existente, defendió sin embargo como fundamental para el arte su elemento expresivo.

El criterio central -escribía Adorno en la *Teoría estética*- es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte, con un gesto sin palabras, se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía¹.

¹ Th. W., ADORNO, *Teoría estética*, p. 311.

Al respecto, Adorno propone el ejemplo del *Guernica* de Picasso, como inhumana construcción expresiva que se convierte en una aguda protesta social.

Frente a esta concepción, buena parte del arte del s. XX ha desarrollado precisamente una práctica antiexpresiva. A este respecto podríamos considerar por ejemplo la actitud del llamado arte *Minimal*, ejemplificado en la obra de Frank Stella o de Donald Judd. En una entrevista hecha por Bruce Glaser a Frank Stella y Donald Judd. Preguntado este último por el carácter rígidamente simétrico de su obra contestó:

Judd.- Pero yo no tengo ideas en cuanto a la simetría. Mis cosas son simétricas porque quería librarme de efectos compositivos, y la manera obvia de hacerlo es la simetría.

Glaser.- ¿Por qué quiere usted rehuir los efectos compositivos?

Judd.- Porque esos efectos tienden a arrastrar consigo todas las estructuras, valores, sentimientos de toda la tradición europea².

Pero también los precursores del arte *minimal* habrían desarrollado una actitud semejante³: El *Cuadrado negro* de Kasimir Malevitch de 1915 presenta una pintura que deja por primera vez de ser una composición subjetiva para concentrarse en su propia realidad. A pesar de ello, en 1921, Rodtchenko vio claramente que algunas obras de Malevitch, como su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de 1918 privilegiaban aún excesivamente la composición y la sensibilidad del artista, razón por la cual pintó tres cuadros perfectamente monocromos: *Rojo puro, azul puro, amarillo puro*⁴. Por su parte Piet Mondrian, al desarrollar el *neoplasticismo*, buscaba precisamente eliminar todo accidente del pincel, toda factura que recordase el estilo impresionista, motivo por el cual preconizaba la idea de que, al ser la tela completamente plana, la pintura sobre ella debe ser rigurosamente plana. Así en su cuadro de 1918 *Composición en el cuadrado (con líneas grises)* desarrollaba una trama absolutamente geométrica destinada a desterrar cualquier tipo de emoción en la ejecución de la pintura. Algo semejante sucedía, hacia la misma época, con la obsesión de Duchamp por una pintura absolutamente seca, una pintura por así decir técnica, geométrica, que estuviese absolutamente exenta de cualquier exigencia o cualquier suposición de buen o mal gusto. En una línea semejante desarrollaría Theo Van Doesburg sus *Dibujos geométricos* hacia 1930, sirviéndose de elementos geométricos y matemáticos, cuyo objetivo final era, en último término, la eliminación del arte de toda referencia emocional o mística. Así, en su manifiesto publicado en 1930 en la revista *Arte concreto*, de la que apareció un solo número en París, en 1930, se encontraban afirmaciones como las siguientes:

² F. Stella y D. Judd, en S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 376.

³ Con lo que únicamente se anuncia que el resumen que a continuación se presenta de la evolución del arte en el s. XX está tomado en buena parte del libro de G. Mollet-Viéville, *Art Minimal et Conceptuel*, Skira, Ginebra, 1995; y específicamente del capítulo titulado 'Les sources de l'art minimal', pp. 12-23.

⁴ Presentados en la exposición 5x5 = 25 de 1921.

La obra de arte ha de ser concebida y formada completamente en el espíritu antes de su ejecución. No debe recibir nada de los datos formales de la naturaleza, ni de la sensibilidad ni del sentimiento. Queremos excluir el lirismo, el simbolismo, el dramatismo, etc.

El cuadro ha de estar enteramente construido con elementos puramente plásticos; es decir: superficies y colores. Un elemento pictórico no tiene otra significación que sí mismo y, por consiguiente, el cuadro no tiene ningún otro significado que él mismo.

La técnica debe ser mecánica, es decir, exacta, anti-impresionista.

Otro tanto podría decirse de la pintura americana estrictamente precursora del *Minimal*. Me refiero obviamente a la obra de Jaspers Johns, Ad Reinhardt o Frank Stella. Los cuadros de banderas o de dianas pintados por Jaspers Johns en los años cincuenta supusieron una conmoción, porque no hacían sino manifestar perversamente la idea de que un cuadro no es más que una superficie pintada. Idea que, por lo demás, también mantenían los partidarios del expresionismo abstracto. Pero, al pintar una bandera o una diana, Jaspers Johns defendía además al cuadro de cualquier otra posible interpretación espiritual, política o emocional. En cierto modo subrayaba con ello el carácter autorreferente de la obra. Esta idea fue posteriormente desarrollada por Ad Reinhardt o Frank Stella a través de cuadros puramente geométricos, cada vez más desprovistos de cromatismo, que terminaron por conducir al propio Reinhardt a cuadros monocromos, absolutamente negros, como este titulado *Ultimo cuadro* de 1960.

Particularmente Reinhardt desarrolló esta tendencia antiexpresiva en los Estados Unidos a través de sus célebres *Doce reglas para una nueva academia* leídas en Detroit en un Congreso nacional de artistas, en 1957. El despojamiento de la pintura a que estas reglas conducían a los artistas, parecían más bien una invitación a la autoaniquilación, o al silencio. Las exigencias de pureza terminaban conduciendo más bien a un severo ascetismo: Ninguna textura, ningún accidente y ningún automatismo. Ni huellas de pincel ni caligrafías, ni firma, ni marcas de autor. Ni esbozo ni dibujo. Ninguna línea, ningún trazo. Ninguna forma y ninguna figura. Ningún color. Tampoco nada de blanco. El blanco es aséptico y no artístico, adecuado para los electrodomésticos. Ninguna luz. Ni luz directa ni claroscuro. Nada de espacio. El espacio debe ser vacío. Nada de tiempo. Ninguna dimensión ni escala. Ningún movimiento. Ni objeto ni sujeto. Ninguna materia. Ningún símbolo o imagen, ni placer ni pena⁵.

La consecuencia obvia era que la pintura de Ad Reinhardt había de conducir necesariamente a la más austera monocromía, al cuadro negro de su *Ultimate painting*.

Por su parte en Europa y por la misma época, al menos otros dos artistas habían desarrollado una austeridad expresiva semejante a través de cuadros monocromos como los azules de Yves Klein o los ácidos de Piero Manzoni. Particularmente estos dos artistas desarrollaron una tal austeridad expresiva que les llevó a coquetear

⁵ Publicadas en *Art Press*, mayo-junio de 1973; traducidas al castellano en S. Marchán Fiz, *Del arte objetivo al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1994.

con el vacío y con la nada. O a la disolución del arte o a la identificación del arte con lo existente. De ellos dos, fue seguramente Yves Klein el que con más energía dio el salto en el vacío.

Klein se había hecho célebre por sus antropometrías del período azul, en las que utilizaba modelos desnudas que, impregnadas del azul internacional Klein, imprimían su cuerpo sobre el lienzo. Pero ya desde el año 1957 había ido reduciendo los elementos expresivos de sus obras hasta llegar al vacío como obra de arte. Así, en 1958 expuso el vacío en la galería Iris Clert de París, vaciándola por completo e impregnándola de lo que él denominaba zonas de sensibilidad pictórica inmaterial. Pero la cosa no quedaba ahí, sino que además, Klein vendía el vacío en forma de certificados de propiedad de zonas pictóricas de sensibilidad inmaterial. Sin embargo no lo vendía a cambio de nada. Por el contrario, lo cobraba a peso de oro. Klein consiguió vender el vacío al menos en ocho ocasiones a distintos clientes que debían pagar con una lámina de pan de oro la adquisición de un certificado de propiedad de una zona de sensibilidad pictórica inmaterial. Pero, para que ni el certificado ni la lámina de oro terminasen por constituirse a su vez en obras de arte⁶, Klein consiguió arbitrar un mecanismo por el que, al final, no quedaba absolutamente nada. Así, mientras el comprador quemaba su certificado de compra, Klein arrojaba al Sena el oro con el que se le había pagado.

Unos años más tarde, en 1962, Klein consiguió llevar su obra de vacío a los museos cuando, a base de retirar los otros cuadros presentó el vacío en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

Por su parte, también el artista italiano Piero Manzoni había empezado a desarrollar, desde 1957, una absoluta ascesis expresiva que se presentaba en forma de *ácromas*, lienzos carentes de color, en los que el blanco no era producto del pigmento, sino del propio lienzo cosido o arrugado y en el que la calidad material del tejido empezó a imponerse sobre el cuadro, incluso como mera materia bruta de algodón en rama. Siguiendo esta misma línea de falta de color y de ascesis expresiva Manzoni comenzó a presentar como obras suyas paquetes cerrados y lacrados, cuyo contenido no se daba a conocer. De este modo se rompía también con la idea de que lo importante era lo visible. ¿Pero entonces qué era lo importante en la obra de arte? Si lo importante no era la apariencia visible externa de la obra, sino el contenido o más bien la idea en cuanto manifestación del trabajo del artista, cualquier cosa emanada del propio artista podría convertirse en obra de arte. Cualquier cosa, incluido el propio aliento del artista o, lo que era peor, si era posible vender la nada o el aire o el vacío a precio de oro, Manzoni había de conseguir vender incluso los propios excrementos. Excrementos que Manzoni enlató y comercializó en 1961 con el nombre de *Merde d'artiste*. Con ello Manzoni proclamaba duchampianamente que cualquier cosa podía ser erigida en obra de arte, por el mero hecho de ser escogida por el artista. Así, a partir de 1960 empezó a firmar como obras de arte a personas a las que declaraba como verdaderas obras de arte vivo.

⁶ Aunque en algunos casos sí se hicieron obras a partir de estas láminas: los llamados *monogold*, cuadros monocromos hechos precisamente con pan de oro.

Esta idea del arte vivo fue desarrollada en la misma época en París, en Milán y en Madrid por el artista argentino Alberto Greco. Quien propugnó el movimiento *Vivo-Dito*.

El arte vivo busca el objeto -escribía Alberto Greco en un manifiesto de 1962-, pero el «objeto encontrado» lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere acabar con la premeditación que significa la galería y la exposición. Debemos ponernos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad⁷.

La primera exposición de Arte vivo fue en París en 1960. Pero también en Madrid en 1963 se desarrollaron interesantes muestras del movimiento Vivo-Dito.

Hacia esa misma época en los Estados Unidos comenzó a desarrollarse un movimiento artístico de reacción al Expresionismo abstracto que terminaría por desarrollar un arte de extraordinario ascetismo expresivo y formal: el arte *Minimal*⁸.

La palabra 'minimalismo' fue utilizada por primera vez como término artístico en 1937 por el artista disidente norteamericano, originario de Rusia, John Graham, quien en un tratado publicado en París titulado *Sistema y dialéctica del arte* afirmaba lo siguiente:

El «Minimalismo» consiste en la reducción de la pintura a los mínimos ingredientes con el fin de descubrir el destino lógico y definitivo de la pintura en el proceso de abstracción. Pues la pintura comienza con una superficie virginal uniforme que si se trabaja indefinidamente vuelve de nuevo a convertirse en una superficie plana (de color oscuro) pero enriquecida por el proceso y la experiencia vivida⁹.

No fue sin embargo el texto de Graham, sino el ensayo del filósofo inglés Richard Wolheim titulado *Minimal Art* (1966), el que hizo críticamente respetable hablar de 'minimalismo'. Pero la historia del *Minimal* comienza en realidad con el rechazo del imperio del expresionismo abstracto. Y esta historia tiene que ver básicamente con la apertura de la galería de Leo Castelli en 1957, y con la primera exposición que éste organiza de un artista hasta entonces desconocido como Jaspers Johns. La conmoción que esta exposición suscitó en el mundo de la crítica y la fascinación que la misma produjo en un joven artista educado académicamente en los principios del expresionismo abstracto: Frank Stella, cuyos cuadros de barras de un color homogéneo coincidían plenamente con el espíritu de los cuadros de dianas o

⁷ Alberto Greco, ?Arte Vivo. Movimiento Dito? manifiesto de 24 de julio de 1962, a las 11,30. Publicado en el catálogo de la Exposición de Alberto Greco, Fundación Mapfre, Madrid, 1992.

⁸ Para la historia del *Minimal* sigo básicamente el libro de K. Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, Abbeville Press, Nueva York, 1988.

⁹ K. Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, p. 18.

de banderas de Jaspers Johns. Una de las ventajas que Stella parecía encontrar en su pintura era el haber dado con un tipo de arte acerca del que los críticos no parecían capaces de escribir absolutamente nada. En 1962 afirmaba:

Siempre tengo que discutir con gente que desea mantener los viejos valores de la pintura, aquellos valores humanísticos que siempre encuentran en el lienzo. Si uno los deja de lado, siempre alguien termina por afirmar que allí hay algo más junto a la pintura sobre el lienzo. Mi pintura se basa en el hecho de que solamente lo que se puede ver allí es lo que está allí¹⁰.

Sin embargo, como Baker -un estudioso del *Minimal*- señala, la posibilidad de no ver en un cuadro nada más que lo que se encuentra en dicho cuadro requiere de un esfuerzo considerable. «Las pinturas negras de Stella y las series posteriores hechas con pintura metálica privan al espectador de la posibilidad de acceder a un interior o a una dimensión virtual de la obra de arte»¹¹ Stella estaba por tanto decidido a acabar con los tópicos de la «sutileza interior e inefable del objeto artístico y de la respuesta del espectador». «Yo discuto siempre -afirmaba en una ocasión Stella en una célebre entrevista- con la gente que quiere conservar los viejos valores de la pintura, los valores humanistas que encuentran siempre en la tela. Si les acorralas, siempre acaban afirmando que hay algo más aparte de la pintura sobre la tela. Mi pintura se basa en que lo único que hay es lo que se ve»¹². Los defensores del Expresionismo Abstracto objetaban que Stella había renunciado al contenido psicológico y existencial que, en cierto modo, había conseguido atraer la atención del mundo hacia el arte americano. Debido a que no era posible vincular ninguna respuesta emocional a su pintura los críticos de Stella insistieron en que el resultado inevitable era el aburrimiento. Harold Rosenberg reflexionaba al respecto: «el arte aburrido es el reflejo de la repetición, de la ausencia de expresividad, de la abstracción y de la obsesión con los detalles de la vida cotidiana»¹³. Stella sin embargo no tenía intención de reflejar nada, sino simplemente presentar sus construcciones como tales construcciones. Como él mismo insistía, su trabajo se encontraba arraigado en el mismo Expresionismo abstracto del que parecía distanciarse, en el sentido de que también él deseaba que sus pinturas fuesen consideradas como «estructuras lógicamente autosuficientes, no como algo dependiente de una relación figurativa con el resto del mundo físico»¹⁴. Su trabajo sin embargo divergía del *Action Painting* que, por su parte, también insistía en la autonomía del objeto artístico en que no invocaba la historia de la pintura como un patrimonio de posibilidades. Al disipar el espacio ilusorio eliminaba a la vez su simbolismo nostálgico del pasado y del potencial imaginario y narrativo de la pintura. «Lo que quiero que todo el mundo sepa de mis cuadros» declaraba en 1962 «y todo

¹⁰ K. Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, p. 32.

¹¹ K. Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, p. 33.

¹² B. Glaser, 'Questions to Stella and Judd', entrevista recogida en G. Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, 1995, pp. 148-64; trad. cast. en S. Marchan Fiz, *Del arte objetivo al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 376.

¹³ H. Rosenberg, *Discovering the Present*, Chicago University Press, 1973, p. 124.

¹⁴ K. Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, pp. 33-4.

lo que yo sé acerca de ellos es que es posible ver la idea sin ninguna confusión»¹⁵. Que en el cuadro por tanto está la idea y que la plasmación de la idea es el cuadro, y que esto es todo lo que hay que ver.

Pero si en la obra de Stella parece renunciarse a la mística del objeto artístico, en la obra de Carl Andre a lo que se renuncia, al parecer es a la mística de la producción. Su esfuerzo constructivo se limitaba a operaciones simples, tales como apilar o alinear objetos, lo que suponía rechazar la concepción heroica de la actividad «creadora» todavía subyacente en el Expresionismo Abstracto y en el *Action Painting*¹⁶. De hecho, Andre se limitaba a desarrollar algunos de los elementos constructivos propuestos por Brancusi, como la abolición del pedestal en escultura y la serialidad indefinida de elementos, aunque renunciando explícitamente a la posición vertical característica de la escultura, con sus resonancias fálicas y monumentales, y desarrollando únicamente la dimensión horizontal.

Sin embargo sería otro artista minimalista el que más radicalmente había de desarrollar la idea de que el cuadro es la idea y la idea es el cuadro: Sol LeWitt, quien publicó en *Artforum*, en junio de 1967 unos célebres «Parágrafos sobre arte conceptual» que habían de ser muy influyentes, en donde afirmaba:

Voy a referirme al arte del que me ocupo como «arte conceptual». En el arte conceptual, la idea o el concepto es la parte más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte ello significa que todos los planes y decisiones han sido tomados previamente y que la ejecución es una cuestión puramente rutinaria. La idea se convierte entonces en una máquina de hacer arte.

Fue en rigor, a partir de la publicación en la revista *Artforum* de estos «Paragraphs on Conceptual Art», cuando el término alcanzó la fortuna crítica por la que se le conoce. Es en este texto en el que LeWitt criticará la idea de un «arte concebido para la mirada y, por tanto, perceptual, más que conceptual».

El arte como idea es lo que él básicamente desarrollaba. La idea como máquina de hacer arte. Toda una generación de artistas parecía estar obsesionada con este problema. Pero Sol LeWitt sin embargo no parecía identificarse con una pintura formalista, con una pintura que se expresase por sí misma, a través de sus propios medios, sino más bien con la idea de una expresión más pura de la subjetividad del artista. Si lo importante era la idea, la ejecución aparecía como algo completamente secundario. De hecho, la orientación que LeWitt le daba a su trabajo más que una crítica del expresionismo por su excesiva afirmación de la subjetividad, era más bien lo contrario. Era una crítica de su excesivo formalismo y de su excesiva racionalidad. En este sentido el arte contemporáneo experimenta aquí una extraña perversión. Pues el llamado expresionismo abstracto había desarrollado ciertamente una estética extraordinariamente formalista, que no buscaba en absoluto expresión ninguna de

¹⁵ ?All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them is the fact that you can see the whole idea without any confusion? Citado en W. Rubin, *Frank Stella*, Museum of Modern Art, New York, 1970, p.42.

¹⁶ K. Baker, *Minimalism Art of Circumstance*, p. 55.

subjetividad¹⁷, mientras que el *Minimal* reaccionaría exigiendo una mayor expresión de la idea a través de un arte formalmente elemental, totalmente exento, sin embargo, de concomitancias expresivas.

Una de las cosas de interés que señala Robert C. Morgan en su libro sobre el arte conceptual¹⁸ es que la reacción de los conceptuales contra el expresionismo abstracto era también una reacción contra el formalismo comprometido con la Modernidad de Clement Greenberg y que, en este sentido, la separación de los artistas conceptuales de esta orientación era también una reacción contra el excesivo racionalismo. Y esto es curioso realmente, porque uno podría pensar que el arte conceptual, el arte del concepto, se identifica más o menos con el arte del pensamiento o de la razón, y sin embargo Morgan señala acertadamente en su libro el fuerte contenido místico e irracionalista que se expresa en los primeros manifiestos de los artistas conceptuales. En efecto, en 1969, en el primer número de la revista *Art and Language* Sol Lewitt publicó sus «Sentencias sobre arte conceptual», en las que afirmaba lo siguiente:

- 1.- Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar.
- 2.- Los juicios racionales solamente repiten juicios racionales.
- 3.- Los juicios ilógicos nos conducen a nuevas experiencias.
- 4.- El arte formalista es esencialmente racional.
- 5.- Los pensamientos irracionales deberían seguirse lógicamente y absolutamente.
- 6.- Si el artista cambia de opinión en medio de la ejecución de una obra, compromete los resultados y repite resultados pasados.
- 7.- La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que inicia desde la idea hasta su ejecución. Su voluntarismo es tan sólo su vanidad¹⁹.

Por eso es por lo que, con justicia, Morgan se pregunta si no es el conceptual otro nuevo Romanticismo²⁰. Este tema del romanticismo de los conceptuales lo repite por cierto Lucy Lippard en el prólogo de su libro *Six Years*²¹, lo que da ciertamente que pensar acerca del extraño carácter formalista del conceptual. Aunque, aparentemente este es el motivo por el que LeWitt no es aceptado como verdadero artista conceptual, sino más bien como uno de los más claros exponentes del *Minimal*. Pues lo cierto es que su trabajo nunca llegó a los extremos de la desmaterialización o de la presentación de la idea como obra, renunciando a su realización plástica efectiva. Aunque también es cierto que en su trabajo es más importante la documentación que la ejecución. A pesar de ello, algunas de sus «Sentences on conceptual art» parecían

¹⁷ Al menos ésta es la línea de interpretación que desarrollará Clement Greenberg con respecto al expresionismo abstracto.

¹⁸ R. C. Morgan, *Conceptual Art. An American Perspective*, McFarland and Co. Jefferson, North Carolina, Londres, 1994.

¹⁹ Sol LeWitt, «Sentencias sobre arte conceptual», citado en S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, pp. 414-15.

²⁰ R. C. Morgan, *Conceptual Art. An American Perspective*, p. 33.

²¹ L. R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers, New York, 1973.

apuntar en esta dirección puramente intelectual. Así, la décima proposición afirmaba lo siguiente:

Sólo las ideas pueden ser obras de arte. Se encuentran en una secuencia de desarrollo que eventualmente puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen que realizarse físicamente.

Y la décimosexta:

Si se utilizan palabras que procedan de ideas acerca del arte, entonces ellas también son arte y no literatura. Esto vale también para los números, los símbolos o cualquier otra cosa. Los números no son matemática²².

Curiosamente, y en contra de lo que cabría esperar, pues esto otorgaba una cierta categoría artística a su proclama, Sol LeWitt cerraba sus observaciones con la siguiente proposición: «Éstas sentencias son comentarios sobre el arte, pero ellas mismas no son arte».

Sin embargo, los artistas posteriores no se iban a contentar con aquella conclusión. Por el contrario, iban a desarrollar explícitamente la posibilidad de mostrar ideas que no tengan que desplegarse físicamente y aún más, de ideas presentadas o representadas únicamente como palabras. En este sentido, también Harold Rosenberg supo ver la influencia del *action painting* sobre el arte conceptual:

El arte comunicado a través de documentos -escribía Rosenberg- desarrolla hasta sus últimos límites la idea del *action painting* de que la tela debe ser considerada como un documento de la creación del artista, pero no como un objeto físico. La 'obra' es el hacer, no la cosa hecha. Lógicamente de ahí se desprende que la obra puede ser invisible, puede ser explicada pero sin que la veamos²³.

Esta había de ser la gran aportación de Joseph Kosuth y del grupo de artistas *Art and Language*. A pesar de que ellos no se encaminaron decididamente hacia el problema de la pura representación ideal de la idea.

El trabajo de Joseph Kosuth se desarrolló de modo extraordinario defendiendo la idea del arte como idea y de este modo se embarcó en una serie de trabajos que llevaban precisamente el título de «Art as Idea as Idea», en la que se jugaba con los distintos grados de representación posible de la idea. Empezando en primer lugar por la idea de cosas concretas como el agua o el cristal y siguiendo a continuación por ideas más abstractas. Así apareció su célebre obra «Una y tres sillas» y otras obras

²² En la copia fotográfica del original manuscrito de LeWitt, publicada en el catálogo de la exposición *L'art conceptuel. Une perspective* (Museo de arte moderno de la Villa de París, noviembre de 1989-febrero de 1990, pp. 200-3), la proposición ¿Esto vale también para los números, los símbolos o cualquier otra cosa? aparece tachada.

²³ H. Rosenberg, ¿Arte y palabras? publicado originalmente en *The New Yorker*, 29 de marzo de 1969; trad. cast. en G. Battcock (ed.), *La idea como arte*, p. 121.

semejantes de la misma serie. Pero frente a LeWitt, Kosuth insistió mucho en el carácter autorreferencial de la obra de arte: si alguien dice que esto es una obra de arte, entonces es una obra de arte y, además y en segundo lugar, la obra de arte no dice nada acerca del mundo, solamente proclama de modo tautológico: esto es una obra de arte. Por tanto a Kosuth parecían interesarle menos los elementos místicos o subjetivos y más el carácter autorreferente de la obra, en el sentido de que lo que la obra presenta es todo lo que representa.

Las ideas del carácter autorreferencial de la obra y de la obra de arte como presentación y autorrepresentación de la idea fueron muy desarrolladas por los artistas conceptuales en forma de libros, catálogos, archiveros o de sentencias escritas en forma de cuadro que afirmaba algunas de las características del cuadro o de su contenido. Este fue también el trabajo de otro artista minimalista que terminaría desembocando en el conceptual: Mel Bochner. Sin embargo, no toda idea tenía un carácter representacional. De hecho, la propia idea del arte como idea tenía un aspecto difícilmente representable. Además, en el año 67 Bochner publicó un artículo en el *Arts Magazine* sobre el arte serial, en el que hablaba de artistas tales como Carl Andre y Donald Judd y que encabezaba con el lema fundamental de la fenomenología de Edmund Husserl: «hay que ir a las cosas mismas»²⁴. Este ir a las cosas mismas fue sorprendentemente desarrollado por Bruce Nauman en el sentido de prestarle la más escrupulosa atención al corazón mismo de las cosas, como en su obra para árbol de 1971 (*Microphone/Tree Piece*), que consistía en insertar un micrófono conectado a un amplificador y a un altavoz, en el corazón de un árbol grande, suficientemente apartado de los ruidos exteriores. O como en su obra para cámara subterránea de 1972, en la que enterraba una cámara de vídeo a dos metros y medio de profundidad, encerrada en una especie de sarcófago de hormigón, pero conectada a un monitor que en todo momento atestiguaba lo que sucedía o podía suceder en el corazón de las cosas mismas.

Esto es lo que llevó, en cierto modo, a una mayor reducción de los elementos representativos que llevó a críticos como Lucy Lippard y John Chandler a hablar de la desmaterialización del arte contemporáneo.

Tal vez en este sentido el paso más audaz lo dio el artista neoyorkino Robert Barry, quien formó parte del grupo de los artista conceptuales desde el principio²⁵. Barry había trabajado en su juventud con Robert Motherwell, aunque pronto rechazó el expresionismo abstracto que se imponía a finales de los cincuenta y primeros sesenta en todas las escuelas de arte. Del expresionismo abstracto conservó sin embargo la convicción de que el arte consiste en «hacer» y no necesariamente en

²⁴ Mel Bochner, ¿Arte serial, sistema, solipsismo?, recogido en la antología de Battcock, *Minimal Art* y trad. al castellano en S. Marchán Fiz, p. 385.

²⁵ De él sin embargo afirmaba Kosuth que no era propiamente un artista conceptual y que sólo accidentalmente su obra se había visto asociada al arte conceptual: «Los cuadros post Newman/Reinhardt de Barry se 'reducían' (en material físico que no en 'sentido') a partir de cuadros de dos pulgadas de superficie, hasta finos alambres entre puntos arquitectónicos, haces de ondas radiofónicas, gases inertes y finalmente 'energía cerebral'. Por eso su obra parece existir sólo conceptualmente pues su material es invisible. Pero en realidad su arte tiene un estado físico, lo cual lo diferencia de aquellas obras que sólo existen conceptualmente?». J. Kosuth, ¿Arte y filosofía I y II? en G. Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 76.

«fabricar cosas». Influidor por Ad Reinhardt, al que conoció en 1967, desarrollará a partir de esta fecha una serie de obras cada vez menos perceptibles, en las que se ponen de relieve las relaciones entre el pensamiento y el arte. En 1968 en una exposición organizada en Massassuchets, por Seth Siegelau, junto a Carl Andre y Lawrence Weiner, instala unos hilos de nylon casi invisibles. El mismo año en Vermont instala un hilo de nylon entre dos edificios a ocho metros de altura. En una exposición posterior, decide suprimir el hilo material y no presenta más que la radiación de unas emisoras de radio en onda corta y en F.M. De 1969 es su célebre serie «Innert Gaz Series», que consiste en liberar a la atmósfera una serie de gases nobles, sin olor, sin color y sin sabor. Y ese mismo año llega incluso a realizar una obra telepática²⁶.

En una entrevista hecha por Joseph Kosuth (bajo el pseudónimo de Arthur Rose) y publicada en *Arts Magazine* en febrero de 1969, afirmaba Barry acerca de este trabajo con hilos de nylon:

El color se ha vuelto aleatorio. Decidí utilizar un hilo fino de nylon transparente. El hilo se fue haciendo tan fino que casi se volvió invisible. Ello me ha llevado a utilizar materiales invisibles o, al menos, no perceptibles de modo tradicional. Y aunque esto trae consigo una serie de problemas, igualmente abre infinitas posibilidades. Ha sido en ese momento cuando he rechazado la idea de que el arte debe ser obligatoriamente algo que hay que contemplar.

«Si tu trabajo no es perceptible, pregunta entonces Kosuth, cómo hay que considerarlo? ¿Cómo saber siquiera que existe? »

No pongo solamente en cuestión los límites de nuestra percepción, interrogo la verdadera naturaleza de la percepción. No hay duda de que estas formas existen, que están controladas y que poseen sus características propias. Están hechas de diversas formas de energía que existen fuera de los límites estrechos y arbitrarios de nuestros sentidos²⁷.

Robert Barry sin embargo no ha muerto y en los años setenta retorna a la pintura y a la visibilidad. Esta no va a ser desde luego una pintura expresionista, sino más bien la utilización de una serie de elementos pictóricos o fotográficos muy simples desarrollados a partir de palabras o imágenes proyectadas en un muro. Es decir, justamente aquello que *Art and Language* condenaban como la «fetichización de un estilo»²⁸. Arte que acaso se hace por la vulgar necesidad material de los artistas de seguir viviendo de su obra, pero no por una necesidad inherente al propio desarrollo del arte, que a todas luces muestra su agotamiento. Y así como Malévitch retornó a la pintura después de su *Cuadrado negro*, y así como también Ad Reinhardt siguió

²⁶ ¿Robert Barry: biographie? en *Art Conceptuel I*, Musée d'art contemporain, Burdeos, Francia, octubre-noviembre de 1988, p. 55.

²⁷ A. Rose, ¿Una entrevista? en G. Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 110.

²⁸ En entrevista concedida a J. V. Aliaga y J. M. G. Cortes publicada en *Arte conceptual revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, pp. 20-1.

pintando otras cosas diferentes después de su llamado *Último cuadro*, del mismo modo, también Robert Barry hubo de retomar al reino de lo visible. Por suerte para ellos Yves Klein y Piero Manzoni murieron los dos muy poco después de haber desarrollado sus experiencias radicales. Manzoni murió de cirrosis hepática a la edad de treinta años en su estudio de Milán, en 1963, y Klein murió de un ataque cardíaco a los treinta y cuatro años, sólo ocho meses más tarde. Ello les liberaba desde luego del problema del agotamiento de la vía por la que se habían internado, y del problema de una posible salida. Sin embargo, la experiencia de artistas como Barry, Reinhardt o del propio Malévitch atestiguaba unos límites de los que el arte no parecía poder escapar, se considerase a sí mismo como mera manifestación de las cosas mismas o como pura expresión de ideas.

En cierto modo ambas tendencias, al tratar de buscar o bien la expresión más pura de la subjetividad o bien la pura objetividad de las cosas mismas, conducen a la autoaniquilación del arte. Con ello el arte del s. XX no desarrolla sino una consecuencia ya previamente deducida por la filosofía: que sujeto y objeto no son nada en sí mismos, al margen de su mutua mediación. En la obra de Duchamp se dan paradigmáticamente estos dos extremos, en el sentido tal vez señalado por Joseph Kosuth: en los *ready-mades* de Duchamp se da la relación entre el mayor carácter objetual de la obra, unido a su función conceptual como obra de arte. El *ready-made* es objeto a la vez que concepto. El propio Kosuth reconoce y subraya la importancia y la relevancia al respecto de la obra de Duchamp. Duchamp quien, precisamente en el año 67, un año antes de su muerte, había afirmado en una conversación con Pierre Cabanne acerca de su propio trabajo: «En cierto modo mi arte consistiría en respirar y en vivir»²⁹.

Miguel Cereceda
 Facultad de Filosofía y Letras
 Carretera de Colmenar Viejo, Km.15
 Universidad Autónoma de Madrid
 28049 Madrid

²⁹ P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Éditions Pierre Belfond, París, 1967; trad. cast. de Jordi Marfá, Anagrama, Barcelona, 1984.