

La desmaterialización del arte

Lucy R. Lippard y John Chandler

Durante la década de 1960, los procesos de producción artística de las dos décadas anteriores, con sus rasgos antiintelectuales y emocionales/intuitivos, han dado paso a un arte ultraconceptual que pone énfasis casi exclusivamente en el proceso mental. Como cada vez son más las obras diseñadas en el estudio del artista y luego ejecutadas en otro lugar por artesanos profesionales, y como el objeto se ha ido transformando meramente en el producto final, algunos artistas están perdiendo interés en la evolución física de la obra de arte. El estudio del artista está volviendo a ser un estudio. Esa tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, en especial del arte como objeto, y si prevalece, el objeto de arte puede resultar del todo obsoleto.

En este momento, las artes visuales parecen sobrevolar una encrucijada de caminos que bien podrían conducir al mismo lugar, aunque parezcan tener dos orígenes distintos: el arte como idea y el arte como acción. En el primero, la materia es negada, y la sensación ha sido convertida en concepto; en el segundo, la materia ha sido transformada en energía y tiempo en movimiento. Si la obra de arte completamente conceptual en la que el objeto es simplemente un epílogo del concepto en su desarrollo pleno parece excluir el *objet d'art*, lo mismo ocurre con la tendencia primitivizadora de identificación e involucramiento sensual en una obra tan expandida que es inseparable de su entorno de no-arte. De allí que los proyectos extremadamente distantes y reactivos de Judd, LeWitt y otros tengan tanto en común con las menos evolucionadas pero quizás a futuro más fértiles aspiraciones de sinestesia de Robert Whitman, Robert Rauschenberg y Michael Kirby, o la danza de Yvonne Rainer y Alex Hay, entre otros. Ilustran más claramente este hecho los trabajos de Robert Morris, que se ha ocupado de la idea en tanto idea, la idea como objeto, y la idea como performance. De hecho, los medios de la performance se están convirtiendo en una tierra de todos, o tierra de nadie, en la que los artistas visuales cuyos estilos difieren por completo pueden encontrarse y hasta coincidir. A medida que el elemento tiempo se va convirtiendo en el punto focal de muchos experimentos en artes visuales, asimismo ciertos aspectos de la danza, el cine y la música se convierten en adjuntos de la pintura y la escultura, que a su turno probablemente sean también absorbidos de forma inesperada por las artes performativas.

Otra posibilidad que permite la combinación de arte como idea y arte como acción es el uso del esquema serial, aunque la reciente exhibición *Art in Series* en el Finch College Museum of Art, organizada por Mel Bochner, además de ser una buena muestra, fue una señal de que solo los principios más elementales del serialismo han sido adaptados hasta ahora a las artes plásticas. Estáticas por tradición, hasta hace poco tiempo la pintura y la escultura estaban muy retrasadas respecto de la música, la poesía y el cine en el uso de métodos seriales.

El movimiento es el origen de la construcción de patrones, y dentro de las artes visuales, más que la pintura y la escultura, parecería ser el cine el más indicado para retratar el movimiento y el tiempo. Pero las pinturas de artistas como Larry Poons y esculturas como las de Sol LeWitt ofrecen medios muy eficaces de presentar el tiempo-movimiento sin que nada se mueva realmente (como sucede, por otra parte, con las esculturas blandas de Oldenburg). Son como las fotografías de larga exposición, y como ellas, revelan patrones de tiempo-movimiento que son invisibles para quien las vea solo secuencialmente. Esas fotos de larga exposición son como los acordes en música, donde el patrón se revela en el arreglo

Este texto fue escrito hacia fines de 1967 y publicado originalmente en *Art International*, Vol. 12, n°2, Nueva York, febrero 1968.

Las notas de este texto se encuentran en la página 116.

Traducción: Jaime Arrambide

vertical y simultáneo de los elementos, y no tanto en lo horizontal y secuencia, que son aspectos de la melodía. De ese modo, esas exposiciones largas son exposiciones dobles o múltiples. Los proyectos seriales de LeWitt están hechos de partes, aunque cada parte puede ser vista por separado como escultura, y en secuencia también puede ser vista simultáneamente como una sola cosa. (Una de las influencias de LeWitt, y también de Duchamp, fue Muybridge.) Sin embargo, a veces las partes sí llaman la atención por ellas mismas, con el desafortunado resultado de que el conjunto total carece de la unidad de un acorde; es en la mente, o en el dibujo en curso que boceta todas las posibilidades, y no tanto en el ojo, donde el todo se realiza por completo en su sencillez y unidad. Las series son un vehículo apropiado para un arte ultra-conceptual, porque pensar es raciocinio, o descubrimiento de relaciones, radios y proporciones fijas entre las cosas, tanto en el tiempo como en el espacio.

Un arte fuertemente conceptual, como un arte minimalista al extremo o al parecer aleatorio, molesta a sus detractores porque "hay poco para mirar", o al menos no hay lo suficiente de lo que, por costumbre, *esperan* poder mirar. La pintura monotonal o de apariencia extremadamente simple y los objetos totalmente "zonzos" existen tanto en el tiempo como en el espacio debido a dos aspectos de la experiencia visual. Primero, exigen mayor participación del espectador, a pesar de su aparente hostilidad, que más que hostilidad es distanciamiento y autosuficiencia. Para experimentar una obra sin detalles hay que dedicarle más tiempo, ya que el espectador está acostumbrado a hacerse una idea de las obras con la ayuda de los detalles que la misma obra les ofrece. En segundo lugar, el tiempo que se pasa mirando una obra "vacía" o con un mínimo de acción parece infinitamente más largo que un tiempo lleno de detalles y acciones. El factor tiempo es, por supuesto, psicológico, pero le permite al artista una alternativa o una ampliación del método serial. La película *Wavelength*, del pintor-escultor Michael Snow, por ejemplo, se extiende tortuosamente a lo largo de sus 45 minutos de duración. A medida que la cámara, desde el fondo de un enorme *loft*, se va enfocando sobre una serie de ventanas y finalmente sobre una fotografía de la superficie del agua, el espectador es consciente de la intolerable previsibilidad que parece resultar de una longitud de tiempo igualmente intolerable, estirada por ese ritmo de la mirada tanto más lento de lo normal; la intensidad se ve reforzada por el sonido, que durante la mayor parte del tiempo es monótono y luego va subiendo de tono y de volumen hasta convertirse, al final, en un zumbido agudo, estimulante e hiriente a la vez.

Joseph Schillinger, un cubista norteamericano menor, se pasó 25 años escribiendo un libro en gran medida extraordinario llamado *The Mathematical Basis of the Arts*. En esta obra, Schillinger divide la evolución histórica del arte en cinco "zonas" que se reemplazan la una a la otra con velocidad creciente: 1) la etapa preestética del mimetismo biológico; 2) la estética tradicional del arte ritual-religioso y mágico; 3) la estética tradicional del arte por el arte, la expresión artística de las emociones y la expresión del yo; 4) la estética racional, caracterizada por el empirismo, el arte experimental y el arte novedoso; y 5) la etapa científica, posestética, que hará posible la manufactura, distribución y consumo de un producto de arte perfecto y cuya característica será la fusión de la forma y los materiales artísticos y, finalmente, la "desintegración del arte", la "abstracción y liberación de las ideas".²

Según este marco teórico, ahora nos encontraríamos en un período transicional entre las dos últimas fases de ese proceso, aunque es difícil concebir que sean literalmente las últimas transformaciones que vayan a sufrir las artes visuales. Después del proceso intuitivo de recreación de las realidades estéticas a través del propio cuerpo humano, del proceso de reproducción o imitación, in-

gresa en el arte la lógica matemática. (El lema de la Bauhaus, "Menos es más", ya había sido anticipado por Guillermo de Occam cuando escribió: "Las explicaciones nunca deben multiplicar sin necesidad las causas"; el nominalismo y el minimalismo no solo suenan parecido). A partir de entonces, el hombre fue cada vez más consciente del curso de su evolución, y empezó a crear directamente a partir de principios sin la intercesión de la realidad reproductiva. Esto se corresponde claramente con la interpretación de Greenberg del modernismo (una palabra utilizada ya mucho antes de Greenberg, por más que sus discípulos insistan en atribuírsela a él). La etapa "posestética" final viene a desplazar a este arte acomplejado y autocrítico que le responde a otra forma de arte según un patrón determinista. Preocupado por ampliar más que por estrechar, las obras más nuevas ofrecen un curioso tipo de utopismo que no debe ser confundido con el nihilismo salvo en que, como todas las utopías, defiende indirectamente una *tabula rasa*, y en que, como la mayoría de las utopías, no tiene una expresión concreta.

El arte desmaterializado es posestético solo por su creciente énfasis en lo no visual. Una estética de principios sigue siendo una estética, como lo sugieren los frecuentes comentarios de matemáticos y científicos acerca de la *belleza* de una ecuación, fórmula o solución: "¿Por qué el criterio estético es siempre tan exitoso? ¿Será simplemente porque a los físicos les gusta? Creo que existe una sola respuesta: la naturaleza es inherentemente bella" (Murray Gell-Mann, físico); "En este caso, en un momento supe cómo trabajaba la naturaleza. Tenía elegancia y belleza. Esa maldita cosa era deslumbrante" (Richard Feynman, ganador del Premio Nobel).³ Al releer estos comentarios, resulta cada vez más evidente que los intentos de los científicos por descubrir, quizás hasta imponer, un orden y una estructura en el universo, descansan sobre presupuestos esencialmente estéticos. El orden, así como su simplicidad y unicidad implícitas, son criterios estéticos.

La desintegración predicha por Schillinger estaba obviamente implícita en la ruptura con los medios tradicionales de producción a partir de 1958, y en la incorporación de la electrónica, la luz, el sonido y lo que es más importante aún, actitudes performativas en la pintura y la escultura: esa revolución interdisciplinaria y hasta ahora inacabada cuyo profeta es John Cage. También está implícita en la actual obsesión internacional por la entropía. Según Wylie Sypher, por ejemplo:

El futuro es aquel en el que el tiempo se hace efectivo, y la marca del tiempo es el creciente desorden hacia el que tiende nuestro sistema... Con el transcurso del tiempo, la entropía aumenta. El tiempo puede ser medido como la pérdida de estructura de nuestro sistema, su tendencia a volver a fundirse en ese caos originario del que podría haber surgido... Uno de los significados del tiempo es su deriva hacia la inercia.⁴

Hoy, muchos artistas se interesan por un orden que incorpora sugerencias de desorden o azar, como una forma activa de negarse a ordenar las partes para presentar una totalidad.⁵ A principios del siglo XX, el descubrimiento de un elemento de indeterminación y relatividad en el sistema científico fue uno de los factores del auge de la abstracción irracional. Las declaraciones antiartísticas de Platón, su oposición al arte imitativo o representacional y su desprecio por el producto de los artistas —a quienes consideraba insanos— son conocidas por todos y no hace falta volver a repasarlas, pero es interesante tenerlas en mente a la vista de la actual tendencia de regreso a la "normalidad", como lo demuestra la provocadora muestra inaugural, en el East Village, del Lannis Museum of Normal Art, donde pudieron verse varias de las obras que se analizan aquí. En realidad, el "museo" más bien debería llamarse "Museo de Arte Anormal", ya que

rinde discreto homenaje a Ad Reinhardt, y a su insistencia en que lo único normal para el arte, es el "arte-como-arte". (El pintor-director Joseph Kosuth admite su tendencia a la pedantería, también atribuible a los dogmas de Reinhardt, con su juego de palabras sobre las "escuelas normales"). Sin embargo, una de las reglas de Reinhardt era "no tener idea", y su ideal no incluía lo ultraconceptual. Cuando las obras de arte, como las palabras, son signos para transmitir ideas, no son cosas en sí mismas, sino símbolos o representaciones de cosas. Más que un fin o un "arte-como-arte" en sí mismo, esas obras son más un medio para otra cosa. El medio no tiene por qué ser el mensaje, y cierto arte ultraconceptual parece manifestar que los medios artísticos convencionales han dejado de ser medios para convertirse en mensajes en sí mismos. La siguiente lista, elegida aleatoriamente de entre una horda de ejemplos de la más variada especie de arte desmaterializado o ultra-conceptual, incluye a algunos que han eliminado casi por completo el elemento físico-visual:

Robert Rauschenberg: borrado de un dibujo de De Kooning luego exhibido como "erased De Kooning by Robert Rauschenberg".

Yves Klein: la muestra "de galería vacía" en Iris Clert, de abril de 1958, y sus esculturas de humo, fuego y agua.

Christo: Monumentos Temporarios, como el envoltorio de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, que tendrá lugar en marzo de 1968.

Claes Oldenburg: numerosos proyectos monumentales, entre ellos Placid City Monument, una trinchera cavada y vuelta a llenar por sepultureros sindicalizados detrás del Metropolitan Museum, (aceptado por la exhibición de escultura de la ciudad de Nueva York de otoño de 1967).

Robert Morris: numerosos proyectos a principios de la década de 1960, incluyendo su Car File de referencias cruzadas, y sus cuatro cubos de espejos que desaparecían en sus propios reflejos, su proyecto de chorros de vapor como esculturas (rechazado por la exhibición de escultura de la ciudad de Nueva York en 1967) y de construcción de un parapeto de tierra circular alrededor de un aeropuerto de Texas.

Carl Andre: 120 ladrillos a ser colocados según sus posibilidades matemáticas; el negativo de una primera muestra de ladrillos en la que el espacio vacío era la sustancia de las formas y en el que el espacio vacío de la primera muestra era llenado con ladrillos (Tibor de Nagy, Nueva York, 1966 y Dwan Gallery, Los Ángeles, 1967); baldosas de cerámica esparcidas; en la exhibición de monumentos de primavera de 1967 del Museum of Contemporary Crafts, una pila cónica de arena que se formaba por la gravedad a medida que se vertía la arena desde el piso superior, y que se desintegraría al ritmo de descomposición del cuerpo bajo ella (ver Dan Graham, Arts, enero de 1968).

Sal LeWitt: proyectos "no visuales" seriados, que incorporan la lógica conceptual y la ilógica visual; la exhibición en la galería Konrad Fischer de Düsseldorf, en enero de 1968, con una serie de cubos escondidos sugeridos por las líneas tendidas desde sus bases; un proyecto de cubos a ser enterrados en un aeropuerto de Texas.

Mel Bochner: cuatro paneles negativos fotostáticos para la muestra de monumentos antes mencionada, tres de ellos consistentes de citas facsimilares (Duchamp, Sartre y "John Daniels") y uno consistente de la definición de diccionario de la palabra "block", primavera de 1967.

Joseph Kosuth: la idea de la pintura como idea, un negativo fotostático sobre tela de la definición de diccionario de la palabra "agua", en otoño de 1967; su Lannis Gallery Book Show, que consistía en la selección de los libros favoritos de un grupo de artistas, muchos de los cuales eran diccionarios, manuales, listas y obras de matemática.

Christine Kozlov: Compositions for Audio Structures; una lata de película abierta conteniendo un rollo de película transparente.

On Kawara: tela con la longitud y la latitud de un punto del desierto del Sahara pintada sobre ella; las pinturas de fechas: una tela por día con la fecha pintada (su diario consigna un titular de los diarios de ese día).

Terry Atkinson y Michael Baldwin: dibujos conceptuales basadas en diversos esquemas seriales y conceptuales, entre ellos un mapa de un área de 42 kilómetros cuadradas del Océano Pacífico al oeste de Oahu, a una escala de 7,5 centímetros por kilómetro (sobre un cuadrado vacío); un rectángulo con representaciones lineales de los estados de Iowa y Kentucky, titulado Map to no indicate: Canada, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, New Brunswick..." y así sucesivamente.

Hans Haacke: escultura cinética donde el movimiento es aportado por el césped que crece dentro de un cubo de acrílico; esculturas de condensación, de escarcha.

John Van Saun: objeto Falling Fire.

William Anastasi: exhibición de pinturas de las paredes en las que están colgadas esas pinturas en la galería, en escala apenas más chica, Dwan, Nueva York, 1966.

Walter de Maria: el dibujo Dibujo, una hoja de papel en blanco con la palabra "dibujo" dibujada a lápiz en el centro de la página.

A continuación, quienes con una orientación más estética, se destacan por negarle a la pintura y la escultura su esperable esencia o identidad:

Dan Flavin: ensamblajes de luces fluorescentes en los que el objeto tiene tanto una identidad material con inmaterial.

Robert Ryman: pinturas blancas sobre papel, pegadas a la pared con cinta adhesiva mal cortada, para evitar la elegancia, el acabado y lo objetual; telas sin tensar, 1962.

Michael Kirby: esculturas "como instrumentos visuales" que incluyen fotografías y espejos que comentan lo que se ve más que el modo en que se lo ve; también sus performances.

Forrest Myers: escultura de reflector proyectada sobre Thompkins Square Park en otoño de 1967; sus "líneas" tendidas entre puntos distantes en las calles o el paisaje.

Robert Smithson: el proyecto de una pileta de mercurio; proyectos con mapas.

Frederic Barthelme: escultura piso-techo de cinta metálica en forma de U rectilínea desde el piso y U opuesta desde el techo; el regalo del artista al Lannis Museum of Normal Art.

Robert Huot: una "pintura" de dos paneles, el primero de nylon texturizado sin pintar a través de la que se ve sobrevolar ópticamente la débil sombra de un bastidor, y junto a él un bastidor vacío.

Y del lado más literario: los poemas concretos de Dan Graham, así como su poema-objeto de letras deslizantes cubierto con la palabra "uno", de modo tal que las posibles permutaciones son igualmente aceptables dentro del radio uno-como-uno-como-uno-como-uno; los libros de Ed Ruscha, como *Various Small Fires and Milk* y *Every Building on Sunset Strip*; el poco pretencioso libro de Bruce Neuman sobre su obra y sus proyectos en colaboración con William Wiley; el artículo de Frederick Castle "ilustrado" con cuadrados sonrosos con descripciones escritas; la *Anecdoted Topography of Chance* de Daniel Spoerri, los "eventos" de George Brecht, las "listas de correo" de Ray Johnson, e innumerables otros libros, objetos y proyectos que consignan los catálogos de la Something Else Press.

Las artes performativas y el cine abundan en material semejante, entre otros el "arte ácido" de Gustav Metzger, las destrucciones de Ralph Ortiz, el revival que hizo Elaine Sturtevant del ballet de Erik Satie *Relâche* (*Cancellation*), cuya función en Nueva York consistió en la cancelación de la función.

La mayor parte de estas obras contiene una importante cuota de humor, lo que no implica en absoluto que sean poco serias: las buenas comedias son siempre un arte serio. Asumir que Aristófanes, Swift, Chaplin o Beckett no son artistas serios sería un grave malentendido, como lo sería pasar por alto que Demócrito era conocido como "el filósofo que ríe" u olvidar que al cínico Menipo de Gadara se lo conocía como "el perro que muerde mientras ríe" (*ridendo dicere verum*). El tipo de humor que les interesa a estos artistas es en realidad el *wit*, el ingenio, una palabra anglosajona que originalmente quería decir *mind*, mente, o la capacidad de razonar y pensar. Según uno de sus significados, "son las facultades mentales en condiciones de salud normales", y la palabra fue adquiriendo gradualmente el sentido de "la habilidad de hacer comentarios inteligentes, irónicos o satíricos, por lo general al percibir alguna incongruencia y ponerla de relieve con sorpresa manifiesta o por medio de epigramas".

Si se toma este paralelismo literario como referencia, no es sorprendente que el arte del siglo XX abrevie fundamentalmente de las fuentes del dadaísmo y el surrealismo. Uno puede citar la insistencia del dadaísmo en la *tabla rasa* tanto estética como social, como una reacción frente al énfasis físico del cubismo, que a pesar de la pulverización de las formas de sus inicios, se propuso volver a crear el objeto de otra forma igualmente física. Los dadaístas adoptaron el slogan anarquista de Bakunin: "La destrucción es creación". Luego hasta Mondrian declararía que el arte siempre había descuidado el elemento destructivo. En una manifestación dadaísta, Picabia borró un poema a medida que lo escribían sobre un pizarrón, y su manifiesto amorfista de 1913 fue ilustrado con telas en blanco porque la oposición total del color había eliminado el color y la total oposición de la forma había eliminado la forma; en 1920, Max Ernst hizo un objeto que tenía un hacha atada y los espectadores pagaban para darle un par de hachazos; Schwitters escondió más que destruyó el núcleo duro del dadaísmo expresionista de su primer Merzbau rodeándolo de un marco al estilo Stijl. Y las similitudes siguen y siguen. Pero como suele ocurrir incluso con el arte actual, para encontrar el prototipo más válido hay que referirse a Marcel Duchamp. Quizá los artistas más jóvenes no consideren que Duchamp tenga particular influencia o fuerza, como Johns, Dine y otros alrededor de 1960. Esto se debe a la casi total absorción y aceptación de la estética de Duchamp dentro del arte actual: Duchamp ya no es particular, es omnipresente.

En 1913, Apollinaire describió a Duchamp como alguien "despegado de las preocupaciones estéticas" y "preocupado por la energía". Duchamp recuerda:

...la base de mi propio trabajo antes de venir a Estados Unidos en 1915 era mi deseo de romper con las formas, de 'descomponerlas' en la misma línea que lo habían hecho los cubistas. Pero yo quería ir más allá, mucho más allá, de hecho, en una dirección completamente diferente. De todo eso resultó *Desnudo* descendiendo una escalera, y eventualmente condujo a mi *Gran Vidrio*... El *Desnudo* es una organización de elementos cinéticos, una manifestación de tiempo y espacio a través de la presentación abstracta del movimiento. Una pintura es, por necesidad, la yuxtaposición de dos o más colores sobre una superficie. En el *Desnudo* me restringí deliberadamente a los colores de la madera para que el tema de la pintura ni siquiera se planteara. Admito que existen diversos patrones a través de los cuales transmitir esta idea. El arte sería *musa pobre* si así no fuera. Pero recuerden, cuando se piensa en el movimiento de la forma a través del espacio en un momento dado, entramos en el reino de la geometría y las matemáticas, tal como lo hacemos cuando construimos una máquina con tales propósitos.⁷

Duchamp no consideraba que su *Desnudo* fuese futurista porque para él el futurismo era:

...una impresión del mundo mecánico, una estricta continuación del movimiento impresionista. A mí eso no me interesaba. Yo quería alejarme de los aspectos materiales de la pintura... A mí me interesaban las ideas, y no meramente los productos visuales. Quería poner la pintura de nuevo al servicio de la mente. Y por supuesto mi pintura era considerada al mismo tiempo como 'intelectual' y 'literaria'. Es cierto que yo hacía todo lo posible por ubicarme lo más lejos posible de la pintura física 'agradable' y 'atractiva'... El dadaísmo fue una protesta extrema contra ese costado físico, material de la pintura. Se trataba de una actitud metafísica.⁸

Entre los temas que plantea Duchamp y que todavía son válidos y actuales están: su *Dust Breeding*, de 1920; su ready-made de 1919, *Hidden Noise*; su instalación de cuerdas de la muestra surrealista de 1942; respecto del *Gran Vidrio*, su preocupación por las sombras, por la percepción y la cinemática, por las estructuras conceptuales invisibles que conectan por asociación o "electricidad" las formas visibles; su idea de color provisorio o temporario, (como en los moldes málicos, que fueron pintados en óxido de plomo rojo "mientras esperaba que cada uno recibiera su color"); su interés por la transparencia y la inmaterialidad del aire como medio; una nota que sugiere la expansión de su *50 cc of Paris Air* de 1919: "Funda una sociedad cuyos individuos tienen que pagar por el aire que respiran (medidores de aire; racionamiento o adulteración, en caso de falta de pago, directamente la asfixia. De ser necesario, corte total del suministro)"; (la tienda de recuerdo de Maine vende aire embotellado de aire de Maine). Y finalmente, su preocupación por las definiciones: "Tomen un diccionario Larousse y copien todas las palabras así llamadas 'abstractas', verbigracia, aquellas que no tienen un referente concreto, sustituir las por signos esquemáticos para sentar las bases de un nuevo alfabeto". (A esos signos debía llegarse por medio del azar según el método utilizado para producir *Three Standard Stoppages*). En la *Caja Verde*,⁹ de donde fueron extraídas estas citas, Duchamp también se refiere a lo serial y lo instantáneo como efectos aplicables al arte, y al elemento tiempo de la inscripción, como su plan "para un momento por venir (determinado día, determinada fecha, determinado minuto), para *inscribir* un ready-made... Lo importante en ese caso es la cuestión del tiempo, el momento, el efecto de foto instantánea, como un discurso pronunciado no importa en ocasión de qué, pero sí *a una hora determinada y no cualquiera*. Como si fuera una cita".

El peligro, o la falacia, de una arte *ultra*-conceptual es que sería "apreciado" por las razones equivocadas, que como el *Botellero* o el *Gran Vidrio* de Duchamp se convierta básicamente en un objeto de congraciamiento con el placer estético en vez de ser un vehículo rigurosamente metafísico para transmitir una idea. Una idea tiene que ser terriblemente buena para competir con un objeto, y pocas de las ideas contemporáneas enumeradas anteriormente son finalmente tan buenas. No obstante, esa "delgadez", tanto literal como alusiva, de temas como el agua, el vapor, el polvo, la lisura, la legibilidad y la temporalidad, continua el proceso de despojar al arte de su cualidad objetual. Algunos de esos artistas sostienen que la idea se autogenera y se autoconcluye, que hacer una estatua o pintar un cuadro no es más que el paso tradicional esperado y finalmente innecesario para la estética, pero una ínfima parte de su trabajo es realmente conceptual al punto de excluir por completo los aspectos concretos. Por otra parte, ideas como la trinchera de Oldenburg o el cubo enterrado de LeWitt son a la vez tangibles e intangibles, simples y complejas. Abren el arte al intelecto sin transferirlo a ninguna otra área cultural o transcultural. El arte visual sigue siendo visual aunque sea invisible o visionario. Ese cambio de énfasis del arte como producto

al arte como idea ha liberado al artista de limitaciones reales, tanto económicas como técnicas. Es posible que obras de arte que ahora no pueden realizarse por falta de medios puedan concretarse en algún momento en el futuro. El artista como pensador, sujeto a ninguna de las limitaciones a las que está sujeto el artista como hacedor, puede proyectar un arte utópico y visionario que no sea menos arte que las obras concretas. La arquitectura proporciona muchos precedentes de este tipo de arte inmaterializado; el rascacielos de una milla de Wright no es menos arte por no haber tomado forma concreta, y de hecho, de haberse concretado hubiese tenido una utilidad, y por lo tanto habría sido borrado de las bellas artes. Además, como los *marchands* no pueden vender arte-como-idea, junto con la materialidad física se niega también el materialismo económico.

No debe confundirse no-visual con no-visible; el foco conceptual puede estar totalmente oculto o ser por completo irrelevante para el éxito o fracaso de la obra. El concepto puede determinar los medios de producción sin afectar el producto en sí mismo; el arte conceptual no tiene por qué comunicar sus conceptos. El público de un concierto de Cage o de una interpretación de danza de Rainer jamás sabrá cuál es el marco conceptual de la obra que acaba de presenciar. En el otro extremo está la opinión de LeWitt:

Se puede usar la lógica para camuflar las verdaderas intenciones del artista, para acunar al espectador con la idea de que entiende la obra, o para inferir una situación paradójica (como la de lógica versus ilógica). No es necesario que las ideas sean complejas. La mayoría de las ideas más exitosas son ridículamente simples. Generalmente las ideas exitosas tienen esa aspecto simple porque parecen inevitables.¹⁰

De allí que la dificultad del arte conceptual abstracto no radica en la idea sino en encontrar los medios para expresarla de modo que sea evidente para el espectador. En las matemáticas o en las ciencias, cuanto más simple la explicación o la fórmula, más satisfactoria parece ser, y el objetivo es reducir la gran complejidad del universo en una sola y única fórmula o metáfora. Hasta la simple progresión de 1, 2, 3 de la obra de 1963 de Dan Flavin *The Nominal Three; To William of Occam*, o el 1, 2, 3, 4 de los paneles oscuros de acrílico de David Lee colgados en Finch, son suficientes para satisfacer la demanda inicial de un arte racional. Incluso los esquemas aparentemente más elaborados, como las inversiones múltiples de Larry Poons, aunque exigen mayor deliberación para ser detectados, una vez advertidos resultan ser apenas más complicados que los sencillos. Quizás esto, o el "camuflaje" que menciona LeWitt, sea la razón de la popularidad que tienen hoy los motivos herméticos. El hermetismo en cualquiera de sus formas, que se manifiesta como encierro o monotonía cercana a la invisibilidad, o como una fachada en blanco que nada comunica o como excesiva duración, ayuda a mantener el deseado distanciamiento en una obra enfrentada por el espectador común o sospechosamente ávido, mientras que al mismo tiempo satisface el deseo del artista de mayor dificultad y se congracia con la intención del espectador de comprometerse en un nivel más profundo.

Gran parte del actual arte conceptual en cierto sentido es ilustración, en la forma de dibujos o modelos de proyectos rayanos en lo imposible que casi con certeza nunca se llevarán a cabo, o que en muchos casos, *no hace falta* continuar ni desarrollar. Según Joseph Kosuth:

Todo lo que yo hago son modelos. Las verdaderas obras de arte son las ideas. Más que 'ideales', los modelos son aproximaciones visuales de un objeto de arte particular que tengo en mente.¹¹

La contribución de Mel Bochner a la muestra serial de Finch —*Sixteen Isomorphs*— es un modelo posterior al hecho: el modelo de una obra ya ejecutada y desmantelada. Sus 16 módulos son fotografías seriadas de un proyecto de pequeños bloques negros instalados específicamente para ser fotografiados.

El interés por los dibujos o planos de construcción que se ha convertido en una especie de fetiche entre los estructuristas primarios es señal de una nostalgia oculta por la ejecución brillante que en la obra misma se negaba. Por otra parte, la muestra de dibujos de construcción de la School of Visual Arts del año pasado, consistente en cinco cuadernos de hojas sueltas llenos de fotocopias de "exhibiciones" (que incluían listas, notas, especificaciones y facturas para el realizador, contribuciones de poetas y arquitectos) plantearon otra cuestión: el concepto del dibujo como pseudo-pintura fue abolido y el dibujo fue devuelto a su función de boceto o medio para trabajar ideas, visuales o intuitivas. Sin embargo, el énfasis en los diagramas y proyectos, en modelos y planos de construcción más que en piezas terminadas, suele ir acompañado de la existencia de piezas terminadas, y estas finalmente solo son exitosas si la idea —original o no—, fue traducida exitosamente en términos visuales. Podemos suponer que todos los artistas mencionados aquí se sintieron atraídos hacia las artes visuales para expresar algo de manera concreta. Comenzaron haciendo una obra con fuerte carácter visual —pintura y escultura convencionales— y pueden regresar a lo mismo en cualquier momento. El ejemplo de abstención casi absoluta de Duchamp probablemente no tenga muchos seguidores, aunque ciertos artistas sumamente inteligentes pero formalmente poco originales seguirán haciendo un "arte" que más que ser visual o ultra-conceptual, es simple y mayormente una ilustración de las ideas; sus obras se convierten en una verdadera colección smithsoniana de hechos e invenciones: artefactos tecnológicos. Por supuesto que el uso del objeto de arte como vehículo de ideas no es nada nuevo. A lo largo de la historia del arte, recién a fines del siglo XIX apareció la alternativa de un arte estrictamente "retinal" o en efecto sensual, una propuesta que ha llegado a nosotros como la corriente central formal o modernista.¹² A través de la historia, el arte no ha sido solo descriptivo sino un vehículo de ideas: religiosas, políticas, místicas. El objeto fue aceptado como materia de fe. Lo que algo parece y de lo que se trata pueden complementarse pero no son necesariamente (rara vez lo son) idénticas.

Para Sol LeWitt el arte ultra-conceptual es "el arte de un hombre ciego" o "un arte no-visual" cuya lógica es conceptual y cuyo aspecto visual es incidental, regulado enteramente por el concepto más que por el aspecto. "La idea se convierte en una máquina que hace el arte", ha dicho LeWitt. Sus proyectos más recientes, como gran parte de la obra de los artistas seriales, están planeados conceptualmente por completo, pero contienen un par de aspectos visuales que no tienen "sentido" para el espectador, como por ejemplo una forma que debe estar completamente contenida dentro de otra y aceptada por fe y no por haberla visto, o una extraña proporción que simplemente no funciona desde lo visual. Una "estructura no-visual" es no-visual porque no suscita la respuesta habitual frente al arte; su composición no arma un sentido, del mismo modo que la pintura o estructura no-relacional primaria se desentienden del equilibrio compositivo. En este sentido, puede incorporar lo irracional tanto como lo racional, el desorden tanto como el orden.

De ese modo, parte del arte más racionalmente concebido no tiene visualmente ningún sentido. Esa racionalidad puede llevarse a un extremo tan obsesivo y personal que la racionalidad finalmente se subvierte y el arte más conceptual puede adquirir un aura de absoluta irracionalidad. Hanne Darvoben hace series de hojas dibujadas en papel graf, interminables permutaciones basadas en complejas combinaciones numéricas; cuantas más realiza, más

opciones nuevas se hacen posibles, y hasta cientos de dibujos basados en una síntesis de una síntesis de una síntesis de una combinación solo revelan en definitiva el infinito. Las decisiones de Darvoben de cuáles seguir y cuáles abandonar son de orden estético. El arte de Darvoben también es como el de un ciego; sus obras contienen analogías con el Braille, pasan directamente del intelecto a los sentidos, salteándose casi por completo lo visual. La trama de líneas ilegible pero fundamentalmente ordenada que conecta punto con punto es *sentida* por el lego en matemáticas más de lo que es entendida racional o visualmente. Por lo general ni siquiera hay un patrón perceptible. Los ladrillos y las placas de metal de Carl Andre parecen simples pero surgen de una motivación extremadamente compleja: como alternativa al arte plástico, Andre ofrece un arte clásico:

Mientras que el arte plástico es un registro o un proceso repetido, el arte clásico proporciona las partículas para un proceso en curso.¹³

Como Darvoben y Andre, y como Eva Hesse con sus formas idénticas repetidas al infinito o sus filas de formas curiosamente exóticas pero subestimadas, muchos artistas ultra-conceptuales parecen saturar sus premisas, en apariencia juiciosas y didácticas, con una intensidad poética y una capacidad de condensación rayanas en la insania. Al fin y al cabo, ¿qué tan normal es el arte normal?

Estos artistas están mucho más "adentro de" su obra que otros, como Peter Young en sus pinturas de números binarios o Bernar Venet en sus copias fieles o ampliaciones de formulas y diagramas científicos recientes obtenidos de los Brookhaven Laboratories. Su trabajo presenta una idea simple de manera simple pero permanece, deliberadamente, fuera, un comentario al arte de idea, como lo fue parte del arte pre-pop, como Dino o Magritte. (Las series de números y letras de Johns parecen compartir los intereses del primer grupo). Las "pinturas" de Venet son visualmente simples, y a pesar de sus intenciones, son incluso decorativas. Están más allá de la comprensión intelectual del propio artista, que sabiendo que su público es igualmente lego, proporciona "explicaciones" grabadas que no hacen más que exacerbar el desconcierto del espectador que exige que su obra tenga "significado".

El arte idea, o conceptual, ha sido visto como un arte acerca de la crítica más que como un arte-como-arte o incluso un arte sobre el arte. Por el contrario, la desmaterialización del objeto puede conducir, eventualmente, a la desintegración de la crítica tal como la conocemos. Por insistencia de muchos de esos artistas, se incorpora al arte un sustrato pedante, didáctico o dogmático, que logra esquivar a la crítica. Juzgar ideas es mucho menos interesante que seguir su derrotero. En ese proceso, es posible descubrir una buena idea, vale decir una idea fértil y lo suficientemente abierta para sugerir infinitas posibilidades, o una idea mediocre, esto es, limitada, o una mala idea, o sea una idea ya agotada o a punto de agotarse. (Lo mismo puede aplicarse al estilo en sentido formal, pues salvo que sea entendido como marca individual, el estilo tiende a ser desplazado por la novedad). Si el objeto se vuelve obsoleto, la distancia objetiva se vuelve obsoleta. En un futuro cercano, será necesario que el escritor sea artista plástico y que el artista plástico sea escritor. Siempre habrá académicos e historiadores del arte, pero el crítico contemporáneo probablemente tendrá que elegir entre la originalidad creativa y el historicismo explicativo.

Algunos considerarán que el arte ultraconceptual es "formalista", por la sobriedad y austeridad que comparte con la mejor pintura y escultura del momento. En realidad, es tan antiformal como el expresionismo más amorfo y periodístico. Implica una suspensión del realismo, incluso del realismo formal, del realismo del color, y de todos los otros "neorealismos". Sin embargo, la idea de que la experiencia del arte puede servir para extraer una idea o un modelo intelectual subyacente, así como para percibir su esencia formal, se *continúa*

de la premisa formalista opuesta que indica que la pintura y la escultura deben ser consideradas como objetos per se y no como referencias a otras imágenes y representaciones. En cuanto arte visual, una obra fuertemente conceptual se sigue sosteniendo o se viene abajo por su apariencia, pero la tendencia primaria y minimalista, con su énfasis en la unicidad y autonomía, ha limitado la cantidad de información que la obra ofrece, limitando también de ese modo los posibles análisis que puedan hacerse de ella. Condiciona lo que el espectador o el crítico deben ver, en vez de ocuparse simplemente en sopesar el impacto formal o emotivo de la obra. Cuando la obra es visualmente potente y teóricamente compleja a la vez, es posible experimentar un placer que fusiona lo estético con lo intelectual.

Hace alrededor de treinta años, Ortega y Gasset escribió acerca del "arte nuevo":

La empresa que acomete es fabulosa: quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más.¹⁴

Plenamente consciente de la dificultad del arte nuevo, probablemente Ortega no se habría sorprendido al enterarse de que, apenas una generación más tarde, los artistas lograron más con menos, y que continuaron creando "de la nada" cincuenta años después de que el *Blanco sobre blanco* de Malevich parecía haber definido "la nada" de una vez y para siempre. Todavía no sabemos cuánto "menos" puede haber. ¿Se ha alcanzado un grado cero definitivo con las pinturas negras, las pinturas blancas, los rayos de luz, las películas transparentes, los conciertos silentes, las esculturas invisibles o algunos de los otros proyectos mencionados más arriba? Parece muy improbable que así sea.

Notas

- 1 Ver el número de invierno de 1965 del *Tulane Drama Review*, que contiene artículos de Cage, Oldenburg, Rainer, Morris, Kaprow e Young; y un buen ensayo general, "The New Theatre", de Michael Kirby.
- 2 Joseph Schillinger. *The Mathematical Basis of the Arts*. Nueva York, Philosophical Library, 1948, p. 17.
- 3 Citado en Lee Edson, "Two Men in Search of the Quark", *New York Times Magazine*, 8 de octubre de 1967.
- 4 Wylie Sypher. *Loss of Self in Modern Literature and Art*, Nueva York, Vintage, 1962, pp. 73-74. La palabra también ha sido aplicada a obras específicas recientes de Robert Smithson y Piero Gilardi, y también aparece en el título de cuentos y relatos, por ejemplo de Thomas Pynchon.
- 5 En el mundo del arte de Nueva York, esta idea parece haberse originado con Don Judd.
- 6 *Nota del Traductor*: En inglés, *poor muse*. Juego de palabras intraducible, pues *muse* significa musa y cavilación al mismo tiempo. La traducción puede ser alternativamente "musa pobre" o "pobre cavilación".
- 7 Marcel Duchamp. *Collection of the Société Anonyme: Museum of Art 1920*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1950, p. 148, y J. J. Sweeney, "Eleven Europeans in America", *Museum of Modern Art Bulletin*, Vol. 13, n°4-5, 1946 (entrevista a Marcel Duchamp).
- 8 Duchamp entrevistado por Sweeney, *ibidem*.
- 9 *From the Green Box*, Readymade Press, New Haven, 1957.
- 10 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, verano de 1967, p. 80.
- 11 *Non-Antropomorphic Art by Four Young Artists: Four Statements*, Lannis Gallery, febrero de 1967.
- 12 Duchamp entrevistado por Sweeney, *op. cit.*
- 13 Citado en Dan Graham, "Carl Andre", *Arts*, enero de 1968.
- 14 Jose Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1983.