

## **Lucy Lippard**

*Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*

Akal/Arte Contemporáneo, Madrid 2004, 378 páginas.

@Anna Maria Guasch

Cuando en 1973 Lucy Lippard publicó el que ahora acaba de traducirse al castellano *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico De 1966 a 1972* llevaba un cierto tiempo desafiando la pureza y el carácter mudo de los objetos minimalistas que parecían resistir todo impulso a la imaginación, a lo antropomórfico y a lo expresivo. Y es así como en 1966 capitalizó su particular cruzada contra el arte minimalista, que consideraba “reductivo”, en la exposición *Eccentric Abstraction* en la que frente a la solemnidad minimalista, antepuso alternativas “de choque” y de “rechazo” basadas en lo erótico, lo emotivo, lo excéntrico y lo psicosexual.

En este proceso de cuestionamiento de la normatividad a la “alta modernidad”, ya a principios de los setenta Lippard, dejando a un lado el espíritu de lo que ella llamaba “estación erótica”, se convirtió en abanderada del nuevo arte conceptual que consolidó la exposición *Information* (MOMA, Nueva York, 1970) , en la que Lippard escribió el texto de presentación encabezado con la palabra “Ausencia”, aludiendo a la palpable ausencia de “objetos” y, en contrapartida, a la abundancia de “palabras”. La mirada fría de la muestra *Información* no disuadió a Lippard para seguir utilizando el arte como rechazo contra los hegemónicos discursos de la historia del arte y como protesta frente a los acontecimientos de la guerra del Vietnam .

Fue precisamente su descentrada y fragmentaria contribución al texto del catálogo de la muestra *Information* la que le sirvió como base para la que sería su mayor contribución al arte conceptual: el texto que hoy comentamos, con el que Lippard procedió a una radical ruptura respecto a la tradicional narrativa crítica. Con respecto a la voz univalente,

omnipotente de los textos rectores del arte de las Segundas Vanguardias, el libro de Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico* se entiende ante todo como un libro de “referencias cruzadas” con “información sobre algunos límites estéticos”.

El libro está concebido como un “manual de bibliografía” dentro del cual se insertan extractos de textos, trabajos artísticos, documentos, entrevistas, y coloquios, ordenados cronológicamente y definidos como arte conceptual o, como la propia Lippard apuntó en el artículo “The Desmaterialization of Art (*Art International*, febrero, 1968), “ultraconceptual”, arte de la información o arte de la idea, con menciones a algunas áreas designadas vagamente como minimal, anti-forma, arte de sistemas, arte de la tierra y arte procesual que tanto se producía en América, como en Europa, Australia y Asia.

Y es así como el llamado arte conceptual -que coincidió con el movimiento por los derechos civiles, con la guerra del Vietnam, con el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura- queda radiografiado en una especie de pastiche de textos fragmentarios de una no jerarquizada y dispersa variedad de fuentes ( desde una transcripción de un programa de radio, un listado de films, extractos de declaraciones de artistas , escritos teóricos y críticos, fotografías de trabajos de la tierra) con breves comentarios críticos por parte de la autora en los que intenta poner de manifiesto el carácter a veces utópico del arte conceptual, otras abierto, en cuanto estilo y contenido, pero específico desde el punto de vista material.

Quizás pero lo más importante de este trabajo no es tanto su particular visión del arte conceptual, sino la narrativa fracturada que incorpora en los años que median entre 1966 y 1972, lo que nos hace pensar más que en una “desmaterialización del arte”, en una desmaterialización de la narrativa crítica que cuestiona además algunas de las consideraciones sobre las nociones de “autoría” que historiadores y críticos daban por buenas.

Como sostiene Lippard en el prólogo a la edición española, escrito en julio de 2003, no deja de sorprenderle el hecho de que el libro siga interesando y se siga leyendo en la actualidad. Al respecto, apuntaríamos el hecho de que

aparece como una historia parcial y “personal” fruto de una diversidad carente de disciplina, en la que se presenta a un lector-espectador con capacidad para organizar las interrelaciones existentes entre sus contenidos. Como afirma Lippard: “*Seis años* tomaba como modelos no tanto libros como obras de arte. Y las obras de arte en las que se inspiraba tomaban a su vez libros como modelo. El lenguaje se empleaba no por sus propiedades poéticas, sino como información “pura” neutralizada para tomar la apariencia de un objeto”.

Esta insistencia en el arte como pura información, de una claridad franca limítrofe con el diseño gráfico y cartográfico, no excluye una lectura hasta cierto punto social que ahora adquiere todo su sentido en nuestro galopante proceso de globalización. De ahí la mezcla de artistas del *mainstream* (en especial del mundo anglosajón) junto a otros alejados de él, y la voluntad de transgresión de los espacios de paredes blancas y público elitista parejo a la consideración del arte como una mercancía artística por parte de una comunidad de artistas inmersos en lo que Marshall McLuhan denominó ya en los años 60 “aldea global”: “El concepto visual de ‘networking’ cobró vida por sí mismo, afirma Lippard, estableciéndose unas comunicaciones globales entre artistas jóvenes y/o rebeldes que se sentían llenos de energía en un mundo convulso. En 1968 muchos de nosotros sentíamos que la revolución estaba al alcance de la mano. En 1969 comenzamos a darnos cuenta de que no era así”.

Leyendo o consultando el texto de Lippard uno se da cuenta de que el arte conceptual era producto del fermento político de la época. Y en este sentido hay que entender la fragmentación del discurso narrativo como el más claro y rotundo intento crítico de “leer” la nueva situación.. Con la eliminación del tradicional discurso unificado unido a los procesos de interpretación, análisis, o juicio se deja de lado de información irrelevante, los materiales superfluos y se produce una respuesta a la información básica, la que se corresponde al carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los medios conceptuales (video, performance, fotografía, narraciones, textos, acciones) que integran estos seis años de arte deseosos de ampliar sus límites fuera del arte y dentro de las energías sociales.



## **Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975**

Gloria Moure (ed),

Fundació Joan Miró Barcelona , Museu Serralves, Oporto, 2004, 541 páginas.

En un papel similar al desarrollado en Estados Unidos por Seth Siegelaub que en la exposición *January 5-31* (“*January Show*”, Nueva York, 1969) convirtió una exposición en un catálogo, un catálogo que en sí mismo era la obra o que mantenía una relación diferente con la obra que la habitual hasta entonces, el alemán Friedrich W. Heubach fue el inspirador y fundador de una revista *Interfunktionen* que en sus años de existencia, entre 1968 y 1975, se convirtió en el eje vertebrador de formas artísticas llamadas genéricamente alternativas :happenings, acciones, environments accionismo vienés, land art o body art, entre otras.

Los doce números de la revista *Interfunktionen* , de “diseño directo” y “estética povera” se han convertido ahora en objeto de una doble exposición en la Fundación Miró de Barcelona y en la Museo Serralves de Oporto y de la publicación de un libro-catálogo editado por Gloria Moure, un intento de reconstrucción histórica del contexto cultural de los años 1968-1975, marcados al decir de John Lennon “el poder de la imaginación” como vía para escapar del “confinamiento cultural” de los sacrosantos muros de marfil y de las heroicas mitologías patriarcales.

El libro-catálogo constituye una fiel plasmación del discurso expositivo y documenta con textos y abundantes ilustraciones la totalidad del trabajo de los 43 artistas presentes en la exposición y que en algún momento fueron incluidos en la revista *Interfunktionen* con la que se intentó definir un tipo de arte como un “campo sin campo” , un “no lugar” en el que lo que contaba era importar cosas de otros “campos”, de otros “lugares”, por ejemplo del ámbito de lo público, de lo político, de lo económico y de lo social, con el deseo de convertir el ancho mundo en “obra”.

Tras pertinentes textos introductorios de Gloria Moure , del editor Friedrich W. Heubach y de Birgit Pelzer el libro presenta alfabéticamente el trabajo

de los artistas tanto europeos como norteamericanos , sin excluir algunos creadores de Iberoamerica, como David Lamelas, que se valieron del arte para cambiar un mundo dominado a la vez por la guerra del Vietnam y por un sistema de difusión de la obra de arte sumido en unos valores económicos que se querían subvertir. Por ejemplo de Acconci, que se reconocía a sí mismo como un guerrillero contestatario que más que plantearse la pregunta ¿qué es el arte? se hacía estas otras ¿por donde ataco? ¿por donde me dirijo? el catálogo aporta documentación fotográfica de tres filmes: *Three Adaptration Studies: Hand to Mouth Piece, Blindfolded Catching y Soap and Eyes* de 1970, y *Conversions Part I, II, III*, de 1971, así como el texto escrito por el propio Acconci, “Some notes on activity and performance” para su exposición en la John Gibson Gallery de Nueva York en 1971. El libro-catálogo, así como la exposición, está lleno de estas estrategias “alternativas” que buscan el puente entre lo verbal y lo visual. A destacar las esculturas conceptuales de Laurence Weiner, las correcciones de perspectiva de Jan Dibbets presentadas junto a su “statement” de 1970 en el que apuesta por una forma de arte en la que la “obra” es menos importante que la “investigación”: No hago una eterna obra de arte, sólo apporto información visual. Estoy más comprometido con el proceso que con la obra terminada. La parte de mi objeto no se puede traducir. Pienso que los objetos son la parte más usual de mi trabajo. No estoy interesado en realizar objetos”.

Joseph Beuys y su film super 8 *Celtic +---* (1971), basado en una performance en la que el artista buscaba reestructurar la dimensión temporal y espacial de un lugar estático en sí mismo, las cintas de video de Terry Fox (*Children´s Tapes*, 1974) con situaciones de interacción a veces más cerca de los principios mecánicos científicos, otras de juego y bromas, los filmes cercanos a comportamientos cotidianos de David Lamelas , de Malcolm LeGrice, de Ivonne Rainer aparecen muy bien ilustrados gráficamente. El libro cuya filosofía principal parece decirnos “el arte puede cambiar el mundo pero no haciendo una declaración política (lo que equivalía a vaciar o torturar el arte), sino desde una construcción mental, desde una claridad franca, desde un diseño aséptico, anteponiendo la

información al objeto”, incluye una ordenada cronología compilada por Dawn Leach y una amplia bibliografía.

## NOTAS BREVES

### **Rewriting Conceptual Art**

Michael Newman y Jon Bird (eds.). Con ensayos de Alex Alberro, Stephen Bann, Jon Bird, David Company, Helen Molesworth, Michael Newman, Peter Osborne, Birgit Pelzer, Desa Philippi, Anne Rorimer, Peter Wollen y William Woord.

Londres, Reaktion Books, 2003, 251 páginas.

Este texto no es una historia sobre el arte conceptual. No intenta situar geográficamente esta tendencia, ni establecer una categoría de arte conceptual que rompa los límites de lo estético. Esta colección de ensayos se sitúa en una vía en la que se “reescribe” el arte conceptual ampliando sus límites y reconociendo la especificidad local en una línea similar a la llevada a cabo en la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (Queens Museum of Art, Nueva York, 1999), reconsiderando el significado de artistas particulares y su relación con las instituciones artísticas.

### **Robert C. Morgan**

*Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*

Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2004, 153 páginas.

Este volumen escrito por el escritor, crítico de arte y artista neoyorquino Robert C. Morgan aborda algunos de los componentes del arte conceptual, desde una doble perspectiva histórica y crítica. De las cuatro secciones en las que está dividido, en la primera de ellas “Más allá del formalismo” se definen las pautas metodológicas para el estudio del arte conceptual: conceptualismo estructuralista, sistémico y filosófico. La segunda y tercera

partes (“Representando el contenido” y “Política e ideología”) se centran en una serie de “case studies” de artistas que, como Hamish Fulton, Franz Erhard Walther, Joseph Kosuth y Bernard Venet, abordan el conceptual desde perspectivas culturales diferentes o de aquellos otros (Hans Haacke, Sherrie Levine, Antoni Muntadas y Joseph Beuys) que relacionan el conceptual con cuestiones de carácter político e ideológico. Finalmente, el capítulo titulado “Fotografías, libros y performances” se dedica a artistas que aplican estructuras conceptuales a la puesta en práctica de estos medios.