

Acerca del arte conceptual

Daniel Capardi

Un arte donde el material es el concepto (la cosa mental)

El arte conceptual debe ser citado como un movimiento anti-forma. Tanto el denominado "Land art" como las experiencias del "post-minimalismo" deben ser vistos como sus exponentes, interrogando sobre el sentido y la finalidad del gesto artístico, determinando el límite del campo tradicional del arte.

Después de 1965 los artistas no parecen tan interesados en la realización como en el objeto de arte en sí mismo, privilegiando el discurso sobre la difusión y percepción de la obra. Ellos examinan y perturban a la vez las relaciones existentes entre artistas, marchands, curadores, comisarios de grandes exposiciones (megaeventos como bienales, ferias de arte, etc.), exhibiciones, coleccionistas y público.

La primacía otorgada a la idea sobre la obra, desde ya presente en las operaciones de Marcel Duchamp -quien aparece como precursor- determina el inicio de múltiples experiencias.

En 1967 Sol Lewitt escribe *Párrafos sobre arte conceptual*, afirma: "Las ideas pueden ser obra de arte. Ellas se encaminan y mueren por su desmaterialización, pero no toda idea necesita ser materializada".

Años antes Henry Flynt es quien primero utiliza el término "conceptual art", a propósito de "un arte donde el material es el concepto". Mel Bochner, Joseph Kosuth, Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, Hanne Darboven, Walter De Maria, On Kawara, Max Kozlov, Sol Lewitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Robert Smithson,

Lawrence Wiener, realizan una reflexión sobre el mensaje lingüístico de la obra en forma de textos, citas, o proposiciones analíticas.

Retomada la crítica de la circulación de la obra de arte y la especulación como verdadero objeto, los artistas conceptuales sostendrán igualmente la desaparición del "status" de creadores, o al menos este discurso es enunciado a través de una forma que por su elementalidad no ha podido demarcarse en el campo de la estética.

El trabajo conceptual fijó los límites. Ha sido la razón de innumerables idas y vueltas en los últimos veinte años; así es como las "prolongaciones" o desarrollos incomprensidos y complejos del arte conceptual están lejos de ser analizados a comienzos de los años noventa.

Arte =No Arte

El acto mental que establece la línea de procedimientos e incluso los resultados que se han de obtener, determina esto que se conoce como arte conceptual. Ejemplifica lo que Filiberto Menna denomina proposición analítica en el arte del siglo xx. Las investigaciones conceptuales conducen a la adquisición del convencionalismo lingüístico que tradicionalmente está vinculado a la expresividad. El arte conceptual, desde la óptica del teórico italiano, descarta cualquier forma de referencialismo en cuanto al significado, tomando partido por la lógica simbólica, cuyo modelo sigue, al hacer "depender los significados lingüísticos del sistema de relaciones analíticas de una expresión con otras expresiones" y su desvinculación de la presencia de las cosas.

El arte conceptual pone la obra en el plano de una proposición lógica y hace un uso frecuente de la tautología y de enunciados analíticos.

En *neon electrical light english glass letters white eight*, Joseph Kosuth vuelve a proponer el problema de la denominación cognocitiva del objeto, planteado antes por los cubistas y también por el *ready-made* de Duchamp. La obra de Kosuth se remite sobre todo a este último, en cuanto a que el objeto se presenta y se denomina a sí mismo. Las modalidades resultan de cualquier manera distintas entre el *pointing* (el indicar) duchampiano, con que éste denomina el rascacielos como obra de arte, de lo que hace Curtforth valiéndose de la proposición analítica con la que trata de mostrar el carácter

artístico del Empire State Building. Kosuth desplaza la definición tautológica, totalmente dentro del lenguaje, buscando la identidad de los signos consigo mismos, al transferir el referente al plano del signo, y no como Duchamp propone en el “escurrobotellas”: identidad de la cosa consigo misma, ni entre los signos y la cosa a la manera de Magritte.

Pero existe además otro denominador común entre el neón y la operación duchampiana del “escurrobotellas”, y es dado por el hecho de que ambas obras resultan ubicadas en contexto artístico, condición que define su estatuto de obra de arte. Ellas operan en un doble nivel: uno al que, siguiendo la calificación dada por Menna, llamaríamos enunciativo -dice que se trata de un escurrobotellas, o de un artefacto eléctrico color blanco, etc-, y otro valorativo, donde se encuentra la diferencia entre las dos operaciones; mientras para Duchamp el estatuto de obra de arte se define por la elección del objeto (con un gesto que parece situarse fuera del lenguaje), Kosuth lo define totalmente dentro del lenguaje y dentro de una proposición analítica -en el sentido lógico-matemático-, es decir dentro de una estructura lingüística que deriva de la validez de su propio contexto. Se trata pues de introducir en el ámbito de los mensajes tradicionalmente polisémicos e indeterminados, como son los del arte, la monosemia propia de los códigos exactos y formalizados de la ciencia y en particular de la matemática. El empleo corriente de la tautología en el arte conceptual tiene como meta reducir en grado máximo el margen de ambigüedad y polisemia. Al preguntarle a Robert Wilson cual es su posición con respecto al problema del arte, “me parece oportuno que no haya posición sobre el arte, para que se pueda determinar si es oportuno que haya discusión sobre el arte”.

El uso programático de la tautología se convierte en una técnica de provocación y en un ejercicio de ironía sobre el arte, y la circularidad voluntariamente viciosa del razonamiento es una forma de volver al interlocutor, técnica usada por artistas de la *performance*, como es el caso de Wilson (y volver al contexto cultural del que forma parte).

Se utiliza cualquier forma de interrogación sobre arte, planteada en términos retóricos, sobreentendiendo de antemano que se sabe la respuesta.

La tautología representa el grado cero del proceso lógico con que los artistas conceptuales abordan la obra; en segundo término aparece la necesidad de identificación de la obra con un enunciado analítico, con la

finalidad de sustraer al arte de cualquier situación referencial.

La traducción visual de las proposiciones conceptuales no tiene importancia especial, ya que esto no es más que una simple manera de transmitir y comunicar un proceso mental.

No cuenta en absoluto el objeto o su representación, sino la operación que permite pasar del plano expresivo al analítico en el que resulta posible efectuar la separación necesaria entre el nivel natural y el abstracto, entre hacer arte y hacer el discurso del arte.

El conceptualismo asume como propio el modelo del lenguaje científico, apartándose de los componentes emotivos, expresivos, representativos, y deslizando sus operaciones en un plano analítico-descriptivo, “con una redacción de la teoría y la práctica del arte a un punto de vista crítico-convencional, que es la base del pensamiento científico moderno”.

No obstante no basta con partir de un código monosémico para que la obra alcance el nivel de la monosemia, ya que la transferencia del código matemático al lenguaje visual comporta una operación de traducción.

Reglas que no están establecidas con rigor y cualquier variación formal hace que el código se diluya de nuevo en el arte. Según Bernard Venet el problema se resuelve evitando la traducción o efectuándolo de manera puramente lógica: en el primer caso la obra es sustituida por la información matemática o científica, limitándose la operación del artista a la presentación de los datos en el contexto de la galería. En el otro caso las funciones matemáticas quedan en el ámbito del propio código, resolviéndose en una representación gráfica del tipo diagramático.

“La realidad de la pintura en las cosas es la realidad, la realidad de la pintura es la realidad de la pintura”

Con Cezanne y Seurat, la pintura se dispone a convertirse en semiología, en el sentido indicado por Foucault, y también por Menna; “un conjunto de conocimientos y de técnicas que permiten distinguir dónde se encuentran los signos, definir lo que los intuye como tales, conocer sus nexos y sus leyes de concatenación”.

La noción de sistema de la pintura es algo que se instaure en virtud de las relaciones entre lenguaje y realidad, que según Menna resultan atraídas

por polaridades opuestas de lo continuo y lo discontinuo, de la semejanza y la diferencia, de la herméutica y de la semiología.

En Sol Lewitt, una axiología de lo ilógico e irracional se ubica al lado del rigor sistemático: contradicción entre premisas teóricas y ejecución de la obra. Ad Reinhardt dijo que todo procedimiento artístico puede llevarse a cabo dentro de una pura dimensión mental -conceptual, más allá de la intervención manual, rechazando cualquier aportación de textura, caligrafía, automatismo, etc. Su obra lleva dentro de sí un principio de contradicción que niega la exigencia de sistematicidad, teorización, aportes procedentes de oriente. Preguntado sobre su relación con Reinhardt, Sol Lewitt -en quien reconoce su ascendencia- dice: "Reinhardt empieza como un pintor todo inteligencia y racionalidad, pero al fin parece creer en una especie de no inteligencia absoluta". Existe a partir de Lewitt, y señalada por Menna, una heterodoxa y particular definición de arte conceptual .

La experiencia artística, la lógica matemática y el estructuralismo lingüístico, confluyendo por un lado en la idea del sistema del arte y por el otro en el ejercicio de concentración en una pura dimensión mental y en la negación de cualquier componente fisicista, es lo que hace rozar al arte conceptual con la experiencia de la ausencia y del vacío del pensamiento oriental.

A pesar de la reducción del arte conceptual a la semiótica, en especial realizada por el grupo "Art-Language", la obra de arte es ante todo la fundación de un nuevo universo de significado y no un análisis de lo ya conocido.

En Duchamp, el propio gesto puede adquirir el sentido de un acto herméutico y no solamente semiótico, en la medida que reinventa, por así decirlo, el objeto, para colocarlo en una nueva red de significados, de pensamientos, como dice el propio Duchamp.

"It"

Ante el riesgo de quedar prisioneros de la teorización tautológica del arte, salvo Kosuth y los artistas "Art-Language", aferrados a las formulaciones más radicales de la teoría, el resto se desplaza más allá de la circular torsión tautológica.

Hay obras en donde la proposición se constituye solamente si se sitúa en un determinado contexto ambiental. Barry define su trabajo como una especie de combinación entre “Conceptual art” y “Environmental art”, una manera de extenderse hacia el mundo y los demás. “Todos forman parte en una acción recíproca” dice el artista. Una experiencia de involucramiento en donde se sustituye la contextualidad de la proposición conceptual por la relación interactiva entre el *performer* y los espectadores.

En su obra *Statements*, hay una exigencia referencial manifestada en la presencia obsesiva del “It”, de la cosa en torno a la cual se indaga, y que se define en las diversas formas de presentarla. El lenguaje es el único instrumento que puede dar noticias de la cosa, pero como afirma Barry en uno de sus enunciados: “Una parte (de la cosa) puede ser descripta, pero toda descripción es incompleta y está sujeta a cambios”. Y también: “No puede quedar limitada en un sistema, del tipo que sea”. Su naturaleza parece fugaz y contradictoria “a veces próxima, a veces remota”. El pensamiento no debe construir sistemas cerrados, sino que ha de constituirse en “pensamiento explorante”, dice Barry siguiendo a Heidegger, y añade, siempre citando al filósofo alemán, que el lenguaje resulta inadecuado, pues presenta no escasas deficiencias, “nos separa de los animales pero también de los dioses”.

En la obra de Lawrence Wiener la noción de contexto artístico parece dilatarse más y asume el significado de una relación propiamente dialéctica con el contexto social. Reivindica una utilización del lenguaje no analítica sino dialéctica, frente a la cultura, entendiendo este término como la totalidad de la experiencia vital: “desde el arte a la cocina, a un cigarro, incluso a la manera de como camina la gente”.

Una forma de interferencia

El arte conceptual fija los límites del objeto de conocimiento que se examina, en lugar de continuar operando por medio de aproximaciones críticas no explícitas, nociones de globalidad y totalidad, y otras semejantes. La exigencia de formalizar un sistema de arte y delimitar con precisión su ámbito disciplinar, en relación con otras disciplinas y sistemas, ha dado al mismo arte una conciencia estructural más rigurosa. De allí la situación



polémica de estos artistas con respecto a las interpretaciones historicistas del arte y el vertiginoso evolucionismo de las modas estilísticas sometidas a la presión del mercado. Con el slogan "el arte sigue siendo política", Daniel Buren respondió al slogan "el arte sigue siendo arte", con que se abría la exhibición "Project '74" de Colonia.

El arte conceptual ha contribuido a formar una cultura crítica y en consecuencia tiene un valor político intrínseco. El artista en cuestión apunta al anonimato, rechazando toda intención de orden expresivo, de tal forma que el trabajo no aporta información alguna sobre el autor ni sobre la obra en cuestión. La obra no es mas que ella misma. Cuenta su sola presencia física, su estar aquí y ahora, ante la mirada del espectador.

El concepto de repetición, aspecto que aparece en ella, tiene una intención precisa: si el arte va tras una obsesiva búsqueda de lo nuevo, no tanto por razones internas sino por exigencias del sistema en que está inserto, la repetición tiene el objeto de provocar la detención de aquel insensato devenir, de aquella mala infinitud del arte.

La neutralidad y el anonimato contribuyen a cambiar la situación, induciendo al artista incluso a abandonar la paternidad sobre la obra. Ya no es propietario de su trabajo, porque no se trata de su trabajo, sino de un trabajo simplemente.

Ya no es posible recurrir a un principio de cualidad, para ver a quien le pertenece el objeto, si a Buren o a otro individuo cualquiera. La brújula del mercado se desbarata, y el comprador se ve desorientado.

La operación que parece orientada solamente a una verificación de los procedimientos del arte y del objeto artístico, amplía su área de verificación hasta el contexto social en el que se inserta la obra, los mecanismos de comercialización del objeto artístico y las contradicciones que afectan al ejercicio artístico en la sociedad capitalista.

Después de la aterradora ausencia: la fetichización del arte

El arte conceptual no había procedido a su propia "fetichización".

La obra de arte se siente referente del mundo real. Contra esta situación de referencialismo o eludiendo sus "trampas" históricas, se dijo que iban las practicas conceptuales. La importancia atribuida al "en ninguna parte"

del significado, el aferrarse a la proposición analítica, y cierto carácter repetitivo, determinan la “autoridad” de la obra conceptual. La inmovilidad y cierto carácter inmaterial de sus operaciones son dos aspectos objetivos de la muerte, así mismo sus símbolos, pues ellos la “figuran”. El arte conceptual decreta su “propia muerte” en *Information* evento realizado en 1971.

La obra de arte es un gesto inmediato y definitivo con la muerte y la constitución del fetiche en el inconsciente (fijada por una mirada a la infancia, invariable y siempre activa después). El fetiche también simboliza pérdida (castración simbólica) y protección contra la pérdida. Pero más allá de preservar la memoria, o parte de ésta, debe tomarse también el concepto de fetiche tal como lo enuncia Freud en *Duelo y melancolía*. El trabajo del duelo es un intento por sobrevivir. El objeto-libido, ligado a la persona amada desea acompañarlo en la muerte y a veces lo hace. El instinto de conservación reclama el derecho a vivir. El compromiso, que generalmente concluye esta lucha interior, consiste en transformar la real naturaleza del sentimiento por el objeto, aprender a amar progresivamente este objeto como muerto, en lugar de continuar deseando una presencia viva e ignorando el veredicto de la realidad, y por ende prologando la intensidad del sufrimiento. Recortar un trozo de espacio y tiempo (tal sería el caso de la fotografía) y conservarlo invariable, mientras el mundo alrededor sigue cambiando, estableciendo un compromiso entre conservación y muerte.

El fetiche esta relacionado con la muerte en términos de sustracción y temor, en términos de “fuera del cuadro” de la mirada, de la posibilidad (imaginaria) del peligro de la castración (que explicara Freud desde su artículo sobre fetichismo, el compromiso de la persona -en este caso el artista- consiste en transformar lo visto en retrospectivamente no visto, por una denegación de la percepción, y en detener la mirada, de una vez y para siempre, en un objeto, el fetiche, que estaba, con respecto al momento de la primera mirada, cercano, justamente anterior a, el lugar de la aterradora ausencia.

Desde nuestra perspectiva, ¿qué significa esto?, ¿la mirada está determinada por la ausencia? Se puede afirmar que el fetiche esta comprendido en dos cadenas de significados: metonímicamente está ubicado o alude al lugar contiguo de la carencia, y metafóricamente-de acuerdo a la concep-

ción freudiana- al desplazamiento de la mirada dirigida a reemplazar una ausencia por una presencia -un objeto, una parte de un objeto, un pequeño objeto-.

Es notorio que el fetiche, aún en el sentido común de la palabra, el fetiche de lo cotidiano, un derivativo desplazado del fetiche, es el objeto que nos trae suerte, la mascota, el amuleto, el cigarrillo o animal favorito, combinando una doble y contradictoria función, incitadora y desviadora del peligro. En las formas clínicas, nosográficas, “anormales” del fetichismo o en la institución social del “strip-tease” que incumbe a una nosografía colectiva es, al mismo tiempo, un progresivo proceso de mirar y omitir, para la restauración del poder sexual.

Las cosas son inestables y están en la obra conceptual. No es simple detenerse y comprenderla.

Freud consideró al fetichismo el prototipo del quebrantamiento de la confianza: “sé muy bien pero...”. La mirada tradicional no confunde al significado con el referente, conoce lo que es una representación, no obstante tiene un extraño sentimiento de realidad (una denegación del significante).

El efecto de la obra conceptual no es producida desde la diversidad (de significaciones), es más bien el efecto de un significado en la superficie petrificada, limitada, de la monosemia. Además la condición material es tenida como no importante, pero la obra conceptual está-estuvo orientada contra los espacios y mirada instituidos. ¿Como no aflorar entonces como operando su propia fetichización?: el arte puede representar el fetichismo, y la obra convertirse ella misma en un fetiche.

La identidad como ficción, apropiadores, simuladores, crítica de la representación

Los apropiadores y simuladores son los que siguen, como especies de “flotamientos” provocados por el ajedrez del arte conceptual. Como se dijo, el conceptualismo no había procedido a su propia “fetichización”, como mercancía, mas la incertidumbre generada por las prácticas “in situ”, originadas en el “evento” (término utilizado por George Bretch para designar la obra) caerían pronto en lo decorativo. Esto haría que a finales

de la década de los setenta, generase una corriente bajo la forma de crítica de la representación.

Pictures es una exposición presentada en un espacio alternativo de New York a fines de los setenta, y que según Cleo Armstrong marca el comienzo de esto. "Entre los participantes figuran Robert Longo, Jack Goldstein, Sherrie Levine. Todos han recurrido a la imagen. Fija o en movimiento, aisladas, fuera de todo contexto, reducidas a la sola cualidad de signo abstracto".

"Jack Goldstein -escribe el crítico Douglas Crimp- trabaja en un nuevo film titulado *The Jump*. De una duración de 19 segundos, se presenta en él un saltador en el aire. Pero el trampolín y el agua sobre el que salta no aparecen en el film. Por el proceso *rotoscópico*, Goldstein elimina de la visión lo que no forma parte del salto propiamente dicho. Sobre un fondo negro, una luz sumergida, concluye un salto mortal, lanzándose y desintegrándose en cientos de luces. Una distancia se establece entre el acontecimiento y los espectadores. En otros términos, nosotros ya no tenemos la experiencia de la realidad sino a través de las imágenes".

Así, nuestro mundo será poblado de signos abstractos que no harán referencia a una realidad tangible. El arte desaparecerá en la medida en que la práctica determine que reaparezca como signo. Pues bien, éste es el mundo de los apropiadores y simuladores.

De los artistas de la generación de Goldstein, Sherrie Levine es sin duda una artista que aparece como "puente" entre aquéllos que emprenden una crítica "deconstructiva" de la representación y estos ejemplos de apropiación y simulación. En los fines de los años setenta, Levine comienza por "refotografiar" reproducciones de antiguos maestros de la fotografía: estudios para desnudos de adolescentes de Edward Weston, vistas documentales de *La gran depresión* por Walker Evans, etc. Este trabajo admite niveles de lectura posibles en varios sentidos, sin que pueda privilegiarse la una sobre la otra: negación del "aura" atribuida a la obra de arte única en el momento mismo en que se asiste a una tentativa (neo-expresionista) por hacerla renacer. Ironía sobre las obras maestras y el estilo propio (esto es retomar la negación del "status" de creadores, característica de los primeros conceptuales), discursos artísticos que "remarcan" las relaciones ocultas entre sexualidad, mercancía y representación, apariciones en la

práctica artística como crítica de la representación, dirigido a partir de la diferenciación sexual, discurso realizado por artistas mujeres (Bárbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, entre otras.). También la apropiación o cita de obras “anteriores”, sustitución y repetición de signos hasta su acumulación, ellos adoptan una actitud más irónica que de crítica sobre el triunfo de la mercancía. Los llamados simulacionistas reciclan estilos artísticos ya conocidos, desde la geometría de los “Neo-geos”, los cuadros pseudo-abstractos, pintados a la manera de Barnett Newman o Mark Rothko, o tomando planes científicos o técnicos como modelos de trabajo o introduciendo en el circuito del arte “logotipos” de empresas conocidas para ser reproducidos explotando su potencial abstracción, reciclando las formas “modernistas” de ciertos logos, y reintroduciéndolos como forma de espejos, o reciclando artículos de revistas, operando una suerte de síntesis entre el pop y el minimalismo. Estrategias al servicio de una estética mimética de la mercancía, utilizadas para una crítica de la representación.

“Porque hoy es en otro lugar, mañana es nómada”

Al sentir la sociedad el riesgo de vivir a la deriva del significado, el arte pasa a establecerse cada vez más como una necesidad. ¿Cómo puede explicarse el creciente interés y la presencia del arte contemporáneo en nuestra sociedad?

En contraste con las gratificaciones inmediatas de entretenimiento de la cultura de masas, este tipo de actividad aparece como especializado, oscuro, cuando no esotérico y elitista. Tales artefactos tuvieron una presencia constante en este siglo, pero el público en esta actividad no declina y continúa creciendo.

Parte de la manera de cómo experimentamos esta crisis de significados reside en el enfoque, en nuestra acumulación de formas culturales, y en conflicto por encontrar sus significados fuera de las redes de las relaciones de poder económico y otros. A propósito de esto Joseph Kosuth se interroga hoy sobre la situación de la obra actual: “¿Puede la autorreflexión necesaria para su crítica evitar una instrumentación que amenaza negar una localización cultural en cualquier obra que se ve? Hasta ahora esta pregunta sin respuesta puede ser el legado de mi generación”. Para Kosuth -en la época

de mayor celebración de la cultura de masas- es en este horizonte donde se construye la conciencia de la misma obra. Es allí donde la confusión existe. La autoridad que suministra la visión tradicional del arte provee un alivio psicológico al desligar al público del proceso de significación. “Ese conflicto que comienza en la década de los años sesenta con el arte conceptual, con la crítica institucional de las formas de autoridad y la comprensión de que el arte es una cuestión de contexto, no podría ser más relevante ahora, en términos del efecto de los museos -por ej- en nuestra percepción y concepción del arte. Marco institucional contra el que el mejor arte de los últimos treinta años ha marchado”.

Las actitudes estéticas conservadoras atentan contra el dinamismo del acto creador. Así las instituciones reaccionan con lentitud a la complejidad de los actos creadores que hoy se producen. “La identificación del arte y la escena nos conducen a la idea de que el arte se realiza en determinados lugares. Sobre el mapa del mundo hay solamente algunos lugares donde el arte se desarrolla y exporta. Todos los trabajos producidos al margen son considerados satelitales y derivados de fenómenos lanzados desde el centro. Esto conduce a un criterio geográfico, es decir a una evaluación del arte sobre la base de un lugar de origen y un lugar de presentación”. Dimitrijevic advierte sobre que un criterio geográfico -cuestión espacial- conduce la calidad de la producción del arte al poder de legitimación concentrado en determinados lugares. Emancipándonos de los criterios geográficos, lo que queda es la calidad de la obra.

En la actual escena, consecuencia de esta “deriva”, los efectos del desmoronamiento de la ideología y el proceso de heterogeneidad dentro de la economía global y su mercado, algunos parecen advertir sobre el doble destino de la obra, y la importancia potencial del arte para la sociedad, sin precedentes, ante un mercado hambriento por suplantar su sentido, situación igualmente sin precedentes, atacando su identidad esencial.

El arte deviene así una forma costosa de decoración o un tipo de actividad pos-filosófica o de laboratorio. De cualquier manera la identidad así mirada es una cruz que ha de ser llevada por el artista con dignidad, es decir con cierto escepticismo.