

UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Programa de Doctorado de Ciencias Sociales

Dificultades en el registro y transmisión del arte
contemporáneo: dispositivos móviles
para un arte en movimiento

Autora:

D^a. Cecilia Mateo Sánchez

Directora:

Dra. D^a. María Belén Blesa Aledo

Murcia, febrero de 2020



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Programa de Doctorado de Ciencias Sociales

Dificultades en el registro y transmisión del arte
contemporáneo: dispositivos móviles
para un arte en movimiento

Autora:

D^a. Cecilia Mateo Sánchez

Directora:

Dra. D^a. María Belén Blesa Aledo

Murcia, febrero de 2020



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS PARA SU PRESENTACIÓN

La Dra. D^a. Belén Blesa Aledo como Directora de la Tesis Doctoral titulada “Dificultades en el registro y transmisión del arte contemporáneo: dispositivos móviles para un arte en movimiento” realizada por D^a. Cecilia Mateo Sánchez en el Departamento de Ciencias Sociales, **autoriza su presentación a trámite** dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firma, para dar cumplimiento a los Reales Decretos 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 26 de febrero de 2020.

Dra. D^a. Belén Blesa Aledo

34819536C

⁽¹⁾ Si la Tesis está dirigida por más de un Director tienen que constar y firmar ambos

UCAM



EIDUCAM
Escuela Internacional
de Doctorado

Dificultades en el registro y transmisión del arte contemporáneo: dispositivos móviles para un arte en movimiento.

Resumen

Durante la evolución de la historia, el arte va progresando y adquiriendo nuevas atribuciones conforme a su progreso natural, al espacio al que va destinado, siendo acorde al tiempo en el que se gesta, y al público que lo consume. Esas funciones podrían agruparse bajo el amparo de lo religioso, lo decorativo, lo político-conmemorativo o lo ideológico. Un arte destinado y dependiente de un contexto social e histórico, a la vez, siempre manteniéndose en sintonía con su misión y con su época. Atendiendo a su conservación, custodiado y al abrigo de entidades y leyes de protección que han velado por su protección, documentación y futura transmisión.,

El arte de la segunda mitad del siglo XX, el que básicamente ocupa en esta investigación, no puede ser examinado, comprendido o descifrado si con anterioridad no se acude a revisar, de manera muy breve, el generado finalizando la primera centuria, ya que la gran producción de obra que se había germinado en el mundo del arte durante el siglo XIX, fue recogida por el siglo XX.

La perspectiva, la sombra, la luz, la proporción, el pedestal o el marco, constantes formales de corte academicista, buscadas y cuidadas por todos los artistas a lo largo de la historia, dejan paso a nuevas interpretaciones de la realidad, anunciando un nuevo lenguaje que rescatara al espectador de la sumisión visual a la que había sido sometido durante siglos. Las primeras vanguardias nacen del deseo de crear un mundo nuevo, de liberar al hombre. Los artistas de los primeros *ismos*, apostaron por un arte diferente que rompiera universalmente con el realismo antecesor, condición que claramente fue desbordada y superada por las llamadas segundas vanguardias.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, las intervenciones artísticas se desvinculan de sus inalterables características, comunes a lo largo de su ya larga historia. Los componentes estéticos, miméticos y matéricos, dejan paso a lo esencialmente emocional, al reflejo en el arte de la sociedad desbastada y

aniquilada por la guerra y con unos artistas que ansiaron hacer de sus trabajos, fieles testigos de una sociedad adormecida ante el arte y ante la vida.

La Historia cambia y el arte que se genera a partir de los dos últimos estilos hegemónicos, se reconvierte de manera radical. Desde hace unos 70 años, estamos ante un arte caracterizado por la imperdurabilidad, por la forma en que los objetos se posicionan y por la integración del espacio expositivo y el proceso como parte integrante de la propia obra. Un arte que se crea para un momento y para un espacio determinado, potenciando así producto o acción artística, tiempo y público.

El arte entonces queda afectado en su representación por disciplinas como la danza, la música y el teatro. El espectador es invitado a participar en las piezas e interactuar con ellas en modo acción-reacción. En otras ocasiones el artista agrega, además de sus peculiares e inestables materiales, sensaciones térmicas, olorosas, sonoras o táctiles para definir y/o completar sus obras, apostando por un arte multisensorial.

Ahora bien, la imposibilidad de custodiar la obra como objeto, demanda nuevos mecanismos que registren un arte multicultural, tan versátil como caprichoso. Y es en este momento donde juegan un papel fundamental la tecnología finalizando el siglo XIX, y que fue claramente superado por lo que se avecinaba en el siglo XX.

La presencia de los dispositivos móviles, ha supuesto una rebelión en todos los ámbitos de la sociedad y el arte no queda ajeno ante esta revolución, que continúa avanzando a un ritmo vertiginoso. La aparición y el desarrollo de herramientas tecnológicas han transformado el trabajo de los artistas, el mismo concepto del arte y sus campos de aplicación.

Con los avances del video o la fotografía digital y las innovaciones acontecidas en el campo del arte, los artistas parecen conscientes del peligro de su obra, y comenzarán a dejar constancia de sus intervenciones haciendo uso de cámaras fotográficas y pequeñas grabaciones para inmortalizar sus acciones.

Destinamos esta investigación a trabajar a través de una representación de autores contemporáneos, las dificultades en el registro de obras artísticas caracterizadas por su intangibilidad, por la sustitución de la obra matérica en el lugar, por el lugar sin la obra matérica.

El reto está servido, personas o entidades supeditada a lo artístico se enfrenta a la difícil tarea de registrar para conservar la inmortalidad ya no del objeto, sino del acontecimiento- acción. Estas innovadoras y momentáneas categorías llevan implícita la condición participativa del espectador, el espacio como continente y propio contenido contenido de la obra, el tiempo, la extinción de los innobles materiales , la acción, el desplazamiento, la pérdida de la unicidad del arte, así como su acelerada mortalidad. Condiciones y aspectos que hacen del arte un “arte-acontecimiento”, proclive por la condición espacio-temporal a su caducidad o alteración.

Las formas de hacer arte, sus lenguajes, el material utilizado, el papel del artista, y la conservación parecen ser dependientes de lo tecnológico tanto para su creación, su recuperación o su difusión.

Parece evidente entonces, que, si el arte contemporáneo es inestable, cambiante y fugaz, los mecanismos de registro deben cambiar a la vez. Nos planteamos en esta investigación cómo registrar el arte contemporáneo, un arte basado fundamentalmente en los procesos, conceptos e ideas, acciones y palabras, donde el objeto en sí, si es que lo hubiere, ya no es conservable pues puede, y tiende a su desaparición.

Palabras clave: Arte contemporáneo, dispositivos móviles, desmaterialización, documentación, arte fugaz, preservación,

Difficulties in registering and transmitting contemporary art: mobile devices for a moving art.

Abstract

During the evolution of history, art is progressing and acquiring new attributions according to its natural progress, the space to which it is destined, according to the time in which it is gestated, and the public that consumes it. These functions could be grouped under the protection of the religious, the decorative, the political-commemorative or the ideological. An art destined and dependent on a social and historical context, at the same time, always keeping in tune with its mission and its time. Attending to its conservation, custody and protection of entities and laws of protection that have ensured its protection, documentation and future transmission.

The art of the second half of the twentieth century, which basically occupies this research, cannot be examined, understood or deciphered if previously it is not possible to review, in a very short way, the one generated by completing the first century, since the great production of work that had germinated in the art world during the nineteenth century, was collected by the twentieth century.

The perspective, the shadow, the light, the proportion, the pedestal or the frame, formal constants of an academic nature, sought and cared for by all artists throughout history, give way to new interpretations of reality, announcing a new language that rescued the viewer from the visual submission to which he had been subjected for centuries. The first avant-gardes are born from the desire to create a new world, to free man. The artists of the first isms, opted for a different art that universally broke with the predecessor realism, a condition that was clearly overwhelmed and surpassed by the so-called second avant-garde.

After the Second World War, artistic interventions are separated from their unchanging characteristics, common throughout its long history. The aesthetic, mimetic and material components, give way to the essentially emotional, to the reflection in the art of society destroyed and annihilated by war and with some

artists who yearned to make their work, faithful witnesses of a society numbed to art and before life.

History changes and the art that is generated from the last two hegemonic styles is radically reconverted. For about 70 years, we are facing an art characterized by imperdurability, by the way in which objects are positioned and by the integration of the exhibition space and the process as an integral part of the work itself. An art that is created for a moment and for a specific space, thus enhancing product or artistic action, time and public.

Art is then affected in its representation by disciplines such as dance, music and theater. The viewer is invited to participate in the pieces and interact with them in action-reaction mode. On other occasions, the artist adds, in addition to his peculiar and unstable materials, thermal sensations, smell, sound or tactile to define and / or complete his works, betting on a multisensory art.

However, the impossibility of guarding the work as an object demands new mechanisms that register a multicultural art, as versatile as it is capricious. And it is at this moment that technology plays a fundamental role at the end of the 19th century, and that was clearly surpassed by what was coming in the 20th century.

The presence of mobile devices has meant a rebellion in all areas of society and art is no stranger to this revolution, which continues to progress at a dizzying pace. The emergence and development of technological tools have transformed the work of artists, the same concept of art and its fields of application.

With the advances of video or digital photography and innovations in the field of art, artists seem aware of the danger of their work, and will begin to record their interventions using cameras and small recordings to immortalize their actions.

We dedicate this research to work through a representation of contemporary authors, the difficulties in the registration of artistic works characterized by their intangibility, by the replacement of the material work in the place, by the place without the material work.

The challenge is served, people or entities subject to the artistic face the difficult task of registering to preserve the immortality no longer of the object, but of the event-action. These innovative and momentary categories implicitly

involve the spectator's participatory condition, the space as a continent and the content of the work itself, time, the extinction of the ignoble materials, action, displacement, the loss of the uniqueness of art, as well as its accelerated mortality. Conditions and aspects that make art an "art-event", prone by the space-time condition to its expiration or alteration.

The ways of making art, its languages, the material used, the role of the artist, and conservation seem to be dependent on technology for its creation, recovery or dissemination.

It seems obvious then, that if contemporary art is unstable, changing and fleeting, the registration mechanisms must change at the same time. We consider in this investigation how to register contemporary art, an art based fundamentally on processes, concepts and ideas, actions and words, where the object itself, if there is one, is no longer conservative as it can, and tends to its disappearance.

Keywords: Contemporary art, mobile devices, dematerialization, documentation, fleeting art, preservation,

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a Dios, por la fuerza que me ha dado.

Gracias a la Universidad Católica San Antonio de Murcia, por la oportunidad académica, profesional y personal que me ha brindado. Estar entre vosotros, formar parte de este equipo humano y de grandes profesionales, es un orgullo para mí. Mi agradecimiento y admiración a La Vicerrectora de Investigación Dra, Dña. Estrella Nuñez al frente de la Escuela Internacional de Doctorado, hacéis un excelente e impecable trabajo.

Gracias a la Doctora Belén Blesa, mi directora, mi compañera de trabajo y mi amiga, mejor imposible. Gracias por tu dedicación, tu respeto y tus consejos. Ha sido un placer compartir contigo este tiempo y nuestras “experiencias artísticas”. Eres, sencillamente, brillante; ¡qué fácil me lo has puesto todo! Igualmente, gracias a la Dra. Dña. M^a Teresa Marín Torres, a la que tanto admiro en la esfera personal y profesional. Gracias por haber tenido siempre las palabras apropiadas en los altos y bajos de este largo proceso y por acompañarme en este día.

Gracias al equipo directivo de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación con la Vicedecana Dra. Dña. Sonia Martínez Castro al frente y la subdirectora Dra. Dña. Ana González Baidez, por creer en mí. Igualmente, gracias al director del Master de profesorado Dr. D. Juan José González y al maravilloso claustro de educación, es un privilegio trabajar con vosotros.

Gracias a mis padres, Ramón que desde el cielo me sonrío y a Cecilia por darnos una vida basada en el cariño, el respeto y la honestidad. Gracias por vuestros sacrificios, vuestro ejemplo, por la educación que nos habéis dado, siempre desde la libertad, por las infinitas oportunidades ofrecidas, por no dejarnos desfallecer, por el amor y por la confianza que siempre habéis depositado en nosotros, hoy somos..... gracias a vosotros.

A mis queridos hermanos, Pedro y Ana, ¡¡qué haría yo sin vosotros!! Gracias por estar ahí siempre que os necesito. Sois mis dos puntos de apoyo. Ana en ese

tercer sentido que nunca te falla, Pedro en el corazón y la sensatez, ambos en honestidad y la humanidad. ¡Creo que sois lo mejor de mi vida!

A Emi y a Patricia, gracias por vuestro apoyo y paciencia en este largo proceso, habéis sido incondicionales, acompañándome en fracasos y éxitos.

A esa vocecita que subía por la escalera de casa y que, sin llegar a la altura de mi mesa, me miraba y me repetía: *¡madrina, siempre estás en el mismo sitio! ¿“por cuál” página vas?, ¿vamos al parque?, ¿cuánto te falta para terminar?.* Algún día, cuando seas más mayor, te explicaré que, en esta profesión, no se acaba nunca. Ojalá mi humilde ejemplo te sirva en algunos ámbitos de tu vida. Discúlpame por el tiempo que no he pasado contigo, mi querida ahijada Martina. Eres y serás asombrosa, una niña muy especial siempre y estoy convencida que desde el primer momento sabes la razón.

Al resto de mis sobrinos, perdón por el tiempo que os he quitado, Paloma Teresa, M^a Luisa, Carlitos, Fernando, os habeis hecho mayores sin darme cuenta. Gracias a los peques Mateo, Juan, Alejo, Marcos y especialmente a Manuel “mi principito” que por ser el más cercano, mis recreos entre capítulo y capítulo de tesis han sido haciendo trastadas con él.

Gracias a los que ya no están, sabiendo que se encuentran en buenas manos, tengo la certeza que cuidáis de mí. Gracias a mi padrino Fernando Cánovas, que confiaba en que ¡encontraría mi camino! Gracias a mi abuela Cecilia por repetirme todos los días lo valiente que era, me lo creí y así ha sido.

A mis tres abanderadas en esta profesión, las Doctoras Mercedes Álvarez, Micaela Bunes y Sor Miguela, cuanto he aprendido de vosotras, sois un ejemplo para mí. Mercedes Álvarez gracias por llevarme de la mano en mis novatas experiencias docentes, de la primera que aprendí, fue de ti.

Igualmente, a Micaela, persona de mucha sabiduría, a la que nunca le faltan palabras de cariño, sensata, segura, amable, tu experiencia y tu profesionalidad, han sido un pilar fundamental en mi vida. Sor Miguela, la chispa de la vida, insuperable, siempre dispuesta para todo aquel que la necesite. Igualmente, a la Dra. Dña. Mar Pintado, gracias por tu constante preocupación, es admirable tu capacidad para dar y te ennoblece tu constante entrega por y para todos los que tenemos la suerte de trabajar a tu lado, predicando con el ejemplo, siempre.

Igualmente doy las gracias a mis compañeras de psicología, las Doctoras Dña. Almudena Ros, Dña. Isabel Jiménez, Dña. Ana López Navas, Dña. Isabel López Chicheri, Dña. Marina Iniesta, Dña. Lidia Pamies, Dña. Elisa Sánchez y Dña. Cristina de Francisco. Aunque no pertenezcamos al mismo claustro, somos como “las primas”; os admiro.

No puedo dejar de agradecer su constante apoyo, sus ánimos y sus conversaciones a mis primos hermanos, Fernando, Paloma, Paco, María, Jose y Tommy. Sin olvidar a Carlos, María Luisa, Cristina, Rubén, José Manuel y a la recién llegada. Un recuerdo muy especial también para los del otro lado, Juan, Fernando, Óscar, Ignacio.

Sembrando una fiel y buena amistad, el tiempo me permite disfrutar de una buena cosecha, y esta se traduce en mis queridos amigos. Juani y Lola, las incondicionales, con las que siempre puedo contar. ¡Os debo mucho! .Gracias por escucharme siempre, gracias por vuestra comprensión, gracias por estar en las buenas y no tan buenas.

Esther, Xu, Josico, Pasky, mi José M^a, Dols, Silvi, Mari, Paco, Pilar y Andrés, disculpad por todo lo que me habéis aguantado. Un agradecimiento muy especial a Manu, que siempre está cuando lo necesito, es y será mi “muy mejor amigo”.

A mis tias, Fina Mateo ejemplo de fortaleza, templanza y sacrificio por los demás. Cecilia Mateo gracias por tus palabras, tu paciencia y el cariño que nos has dado siempre. Concha Sánchez admirable la energía que desprende, comprensiva, valiente, sin miedo. Las tres imprescindibles, cada una en vuestra esfera, sois mi referente. A mi tío Manolo Sandoval por sus constantes y sabios consejos.

A mi querida amiga Isabel Mengual, mi compañera de batallas en la Ucam. Especialistas en meternos en líos creativos; lo que no inventa una, lo inventa la otra, no sé cómo lo hacemos, ¡¡¡pero siempre andamos liadas!!! Anda que.. lo nuestro es un vicio, o ¡¡¡un no parar!!!! ¡Eres increíble! Mil gracias amiga. Me quedo con una frase que me dijiste los últimos días: *La comodidad te da seguridad y la seguridad éxito.*

Al resto de mis compañeras de departamento, mis buenas amigas, mi gabinete de alegrías y de crisis, un placer compartir ante todo la vida y después espacio y experiencias investigadoras, docentes, laborales con vosotras, las

Doctoras: Dña. Raquel Xandrí, Dña Loida López, Dña. Marisa Rodes,. Dña Patricia Gutiérrez, Dña. Práxedes Muñoz, Dña. Irene Melgarejo, Dña .Carmen Fernández. Desde Protocolo y Ordenación gracias, a Lourdes Albaladejo, Almudena Vicente, grandes profesionales, mejores personas.

A mis compañeros los profesores el Dr. D. Francisco Sánchez, Dra. Dña, Ana Carmona y Dr. D. Francisco Manuel Moreno: vuestra ayuda y comprensión es esta fase final ha sido esencial. Igualmente, D. Francisco Molina y D. Arturo Castellanos quienes desde la secretaría de Educación agilizan cualquier “eterno proceso”, haciendo para todos un trabajo de gestión impecable. A mi compañera Elena Cuevas por sus habilidades tecnológicas, entre otras, que me han salvado la vida.

Igualmente, a mi querida ÁguEda Ruiz, gracias por tus visitas y por dedicarme tu valioso tiempo, cada vez que aparece, sé que algo trama.

A todo el personal de la biblioteca de la Ucam, siempre perdonando mis tardanzas y ayudandome a buscar todo lo que he necesitado con una constante sonrisa. A Carmen Romero igualmente por sus conversaciones, por su buen humor, por sus consejos, por la disposición, por un trabajo siempre perfecto.

A mis profesores de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, especialmente a la Dra. Dña. M^a Carmen Sánchez Rojas, a la Dra. Dña. Francisca Pérez Carreño y a la Dra. Dña. M^a Isabel Tejada Marín, y desde la Universidad de Alicante a D. José Luis Martínez Meseguer, todos despertásteis en mi, sin saberlo, la pasión por el Arte Contemporáneo.

Gracias a todos y cada uno de mis adorados alumnos del las ocho promociones del programa Ucampacitas, especialmente a Montse García Navarro, sois sencillamente especiales, lo mejor que he hecho en mi vida ha sido ser vuestra “profe”, en deuda con todos, me dais y me regaláis cada día, una ilusión nueva, sois mi ejemplo, mi todo.

Al artista Ignacio Llamas, a la Sala Verónicas (Murcia), Centro Pompidou de (Málaga), muchas gracias.

A mi Pippa, que ha estado a mi lado, observándome durante todo este tiempo.

A lo largo de esta investigación y después de haber leído y escrito tanto, me quedo con las palabras de Eduardo Chillida al decano de sus ayudantes, le decía así:

Aquí no hay máquinas que valgan; hay que tener paciencia con la lija, la lima y la piedra de esmerilar. Eduardo solía repetirle”: «Haz las cosas bien y no te preocupes; si hay que echar más tiempo, se echa. El trabajo bien hecho es oro; si se hace mal, chatarra. Lo importante es no engañar a la gente.

Resumiendo, soy muy afortunada por tener una gran familia, unos grandes y verdaderos amigos y un lugar de trabajo que me permite crecer, como persona y como profesional. En estos agradecimientos, llego a la conclusión de ser una persona con mucha suerte.

Sé que los que me conocen a fondo, estaréis pensando, ¿a ver qué inventa ahora?

A todos, gracias, muchas gracias de corazón, por estar en mi vida y por ayudarme a construir un sueño. Muchísimas gracias

*A la memoria de mi padre.
Como siempre y hasta el final, todo lo hiciste: A tu manera.*

A menudo oímos hablar a alguien de que no comprende el arte contemporáneo, pero que sin embargo ama el arte del pasado. Todo esto se debe a un equívoco fundamental en relación con el propio arte y podemos estar seguros de que las personas que hablan de este modo no entienden nada ni del arte del pasado ni del arte contemporáneo. Porque, entendámonos, comprender un cuadro, o en todo caso una obra de arte, no quiere decir entender su contenido, sino asumir su significado. La pintura pretende comunicar y no ser un lujo en función de la decoración, un cuadro es, y siempre lo ha sido, un objeto mágico, un objeto religioso. Sólo que los Dioses cambian, cambian constantemente, evolucionan con la evolución de la civilización, pues cada instante es un paso, una nueva civilización que nace¹.

¹Citado por Francisco Javier San Martín, *Piero Manzoni* (Donostia San Sebastián: Nerea, 1998), 28. Aquí se cierra esta trilogía dedicada a Marsilio Ficino (Publicada originalmente en *Ombigo 23 - Códex Molecular*).

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro, sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero al 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 terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en el contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito².

² Citado por Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación* (Murcia: CENDEAC Ad Hoc, 2009), p.7
Albero Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30.

La evolución del arte no depende únicamente de los aspectos formales sino que es, sobre todo, un movimiento permanente de pensamientos e ideas.

Thadeus Kantor

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	39
CAPITULO I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACION	47
1.1. El origen de la investigación: <i>El fantasma de la sala Verónicas</i>	55
1.2. Instalaciones en los espacios expositivos de Sala Verónicas y San Esteban....	61
1.2.1. Manuel Delgado: <i>Noé</i>	63
1.2.2. Carlos Amoraes y <i>Black Cloud</i>	64
1.2.3. Eva Lootz: <i>Mundo. Seco. Benamor. Amarga</i>	67
1.2.4. Tadeusz Kantor y <i>La Clase Muerta</i>	69
1.2.5. Marina Núñez: <i>Carne</i>	71
1.2.6. Lidó Rico: <i>Secadero de pensamientos</i>	73
1.2.7. Pablo Genovés y <i>La vida Eterna</i>	80
1.3. Metodología de la investigación	86
CAPÍTULO II. PANORAMA ARTISTICO TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. LOS ULTIMOS ESTILOS HEGEMONICOS DE LOS AÑOS 50... 91	
2.1. El paso de la Modernidad a la Contemporaneidad: La crisis del arte	91
2.2. La Pintura Gestual: el Expresionismo Abstracto Norteamericano (1945-47)..	96
2.2.1. <i>La Action Painting</i> , de Kooning y Jackson Pollock.....	99
2.2.2. <i>Color Field Painting</i>	105
2.3. El protagonismo de los materiales. El Informalismo Europeo	110
2.3.1. El Art Brut: El arte en colectivos marginales (1945)	113
2.4. El grupo CoBrA. (Europa 1948-1951)	114
2.5. El panorama español tras la posguerra (1940)	118
2.6. El sueño americano, lo que llamaron el Pop Art.....	132
2.6.1. Paolozzi, el precursor del Pop Art.....	133
2.6.2 La explosión del Pop Art americano en Andy Warhol.....	135
2.6.3. El Pop Británico en la figura de Richard Hamilton.....	138

CAPÍTULO III. CUERPO Y LUGAR EN EL ARTE MINIMAL. CUANDO EL ESPACIO Y LA EXPERIENCIA COMPLETAN LA OBRA.....	145
3.1. El Arte Minimal, lo que ves es lo que ves y menos es más.....	145
3.2. La escultura en el campo expandido y La pérdida del pedestal	146
3.2.1. Donald Judd y <i>Specific Objets</i> (1928-1994).....	154
3.2.2. La mediación de la experiencia corporal: Robert Morris.....	157
3.2.3. Carl Andre y la escultura como lugar	161
3.2.4. <i>To hurl, to split, to roll and to heap</i> : Richard Serra	165
3.2.5. La luz de Dan Flavin en el Arte Minimal.....	176
CAPÍTULO IV. EL PREDOMINIO DEL CONCEPTO SOBRE LA FORMA: DEL ARTE DEL OBJETO AL REGISTRO DEL ARTE DE LA IDEA.....	185
4.1. Marcel Duchamp: El objeto recontextualizado	185
4.2. El arte como pregunta.....	191
4.3. Piero Manzoni: “Esto es arte porque lo digo yo”, La mierda de artista	192
4.4. Sol Lewitt y Joseph Kosuth	197
CAPÍTULO V. LA NATURALEZA COMO CAMPO EXPERIEMNTAL. DOCUMENTAR LA FRAGILIDAD DEL ARTE EN LA TIERRA.....	207
5.1. La desmaterialización del objeto artístico en sus vertientes del Land Art y el Earthworks	207
5.1.1. La luz y el espacio en James Turrell	209
5.1.2. Robert Smithson y <i>La Espiral Jetty</i>	211
5.1.3. El arte terrestre de Michael Heizer	214
5.1.4. El colosalismo en la obra de Christo-Jeanne –Claude.....	216
5.1.5. Walter de Maria y su <i>Campo de relámpagos</i>	221
5.1.6. Richard Long: Caminar como expresión artística	223
5.1.7. La preocupación por el medio ambiente en la obra de HA Schult	227
5.2. La contemplación de lo efímero desde el aire	229
5.3. El Land Art en España	235
5.3.1. Eduardo Chillida: El arquitecto del vacío.....	236
5.3.2. Agustín Ibarrola. ¿Un pintor maldito?.....	246
5.3.3. Joan Fontcuberta y <i>Sirenas</i>	253
5.3.4. Ana Mendieta, la gran olvidada.....	255

CAPÍTULO VI. ENDIOSAMIENTO Y FRAGILIDAD DE LOS MATERIALES

POBRES 259

6.1. Trabajar los restos del consumismo. Un arte pobre en materia y rico en significados 259

 6.1.1. Mario Merz y la metamorfosis de los materiales..... 260

 6.1.2. Michelangelo Pistoletto y el tiempo en las “ pinturas espejo” 262

 6.1.3 Pino Pascali. El Chamán de la naturaleza..... 267

CAPITULO VII. REGISTRAR LAS ACCIONES CUANDO EL CUERPO

TOMA EL PROTAGONISMO EN EL ACONTECIMIENTO ARTISTICO 275

7.1. El cuerpo convertido en lugar y medio de sustento para el arte 275

7.2. El movimiento Happening..... 277

 7.2.1. Allan Kaprow y la vinculación del arte a la vida 278

 7.2.2 Claes Oldenburg (1929). El antecesor de la instalación artística 281

 7.2.3. John Cages. El artista del silencio (1912-1992) 284

7.3. Performance Art 289

 7.3.1. Hugo Ball en Cabaret Voltaire..... 289

 7.3.2. Las performances de Joseph Beuys como vehículo de cambio social..... 291

 7.3.3. Yves Klein (1928-1962). El artista que inventó un color..... 296

 7.3.4. Marina Abramovic: “Yo soy el objeto” 301

 7.3.5. Zhang Huan: El arte es mi fe 307

 7.3.6. Ai Weiwei y el arte como una voz para la protesta social..... 311

7.4. Las grafías y otras marcas en el arte de acción..... 314

 7.4.1. Dennis Oppenheim, en *Tranference* Darwin 314

 7.4.2 Peter Greenaway, la escritura como experiencia sensorial 316

 7.4.3. Vito Acconci (1940-2017) Trademarks..... 318

 7.4.4. Trinidad Martínez y la performance a través del grabado 322

7.5. Fluxus.” La revolución del arte” (1962-1978) 323

 7.5.1. Ono y Cut *Piece* 326

 7.5.2. Wolf Vostell y Decoll/ age..... 327

7.6. Accionismo Vienés: el cuerpo como territorio artístico y zona para la acción..... 331

7.6.1. Los artistas austríacos Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, y Rudolf Schwarzkogler	334
7.7. Las experiencias artísticas llevadas al límite	351
7.8. La fugacidad de la Body Painting	357
7.8.1. Natalia Fletcher y La fusión de la naturaleza con el cuerpo	358
7.8.2. Mirjana Kika Milosevick. Las ilusiones ópticas	360
7.8.3. Enma Hack. El arte del camuflaje	361

**CAPITULO VIII. LOS 80: EL TRIUNFO DE LO MULTICULTURAL. LAS
INSTALACIONES ARTISTICAS COMO CREACIONES IRREPETIBLES EN
EL ESPACIO..... 365**

8.1. Antecedentes de la instalación artística.....	365
8.1.1. El movimiento Dadá	366
8.1.2. Merzbau, Kurt Schwitters (1920-1936)	368
8.1.3. El pop art y la escultura de Claes Oldenburg	370
8.1.4 Los <i>environments</i> de Allan Kaprow	374
8.1.5. Dan Flavin. La luz y el color están en el aire	377
8.2. ¿Qué es eso de la instalación Artística?	383
8.3. Instalaciones artísticas como creaciones dependientes del espacio.	387
8.3.1. El artista conceptual Ilya Kabakov	387
8.3.2. Ernesto Neto y <i>Leviathan Thot</i>	389
8.3.3. Los fantasmas de Jakub Hadrava	392
8.3.4. Cecilia Vicuña, <i>Quipu Womb</i>	395
8.4. Instalaciones centradas en el objeto: El discurso conceptual	397
8.4.1 Subodh Gupta y los utensilios convertidos en esculturas.....	397
8.4.2. Kabakov en <i>El palacio de los proyectos</i>	401
8.4.3. Gino De Dominicis: <i>Calamita Cósmica</i>	405
8.4.4. Eva Aeppli. <i>Grupo 13</i>	407
8.5. Instalaciones Efímeras: La caducidad del material, la limitación temporal, la desaparición de la obra.....	409
8.5.1. Nelé Acevedo y Los hombrecitos de hielo	410
8.5.2 Berndnaut Smilde, “El artista de las nubes”	413
8.5.3 La denuncia a través de los globos de Charles Pétilon.....	416
8.5.4. Azuma Makoto y las flores en el espacio.....	419

8.6. El arte de escuchar el arte.....	422
8.6.1. La instalación sonora	424
8.6.2. La escultura expandida	431

CAPÍTULO IX. EL ARTE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO.

REGISTRANDO UN ARTE CAMBIANTE.	439
9.1. Op art. La ilusión óptica en la obra bidimensional.....	439
9.2. Antecedentes del movimiento en el arte desde el futurismo y el constructivismo	447
9.3. Marcel Duchamp y “ <i>La Media Esfera rotativa</i> ”	457
9.4. Alexander Calder: El movimiento suspendido en el aire.....	459
9.5. De la escultura en movimiento a la escultura viva.....	463
9.6. El video como expresión artística: La imagen en movimiento	466
9.6.1 Primeras experimentaciones desde el movimiento Fluxus en los años 60.....	466
9.6.2. El videoarte después de los años 70	471
9.7. Del Net Art al Arte de Internet y sus derivaciones categóricas.....	481
9.7.1 Vuk Cosic, el autor del concepto Net. art	485
9.7.2. Lev Manovich y <i>The Language of New Media</i>	487
9.7.3. Alexei Shulgin, primer galerista de arte en internet.	491
9.7.4. El dúo JODI.....	496
9.7.5. Un caso español: Daniel García Andújar ¿censura en su obra?.....	500

CAPITULO X. CONSERVAR LA ACTUALIDAD: ULTIMAS TENDENCIAS

EN EL ARTE DEL S.XXI.....	507
10.1. Ignacio Llamas. <i>Sangrar Luz</i>	507
10.2. ART+COM. <i>Kinetic Rain</i> , belleza que impone, armonía en movimiento	514
10.3. Janet Echelman y “ <i>1.78 Madrid</i> ”	515
10.4. Belén Blesa y <i>Sub Specie Aeternitatis</i>	517

CAPITULO XI. ¿SE PUEDE CONSERVAR EL ARTE CONTEMPORANEO?

LOS LÍMITES EN LA CONSERVACIÓN DEL ARTE DESDE MEDIADOS DEL S.XX.....	527
---	------------

11.1. La conservación de la obra de arte contemporánea.....	527
11.2. La imperdurbabilidad de los materiales y/o la desaparición o modificación de la obra como parte del proceso.....	531
11.3. Los plásticos y los problemas en su conservación	539
11.4. Las dificultades en la transmisión del Earth Art y el Land-Art	542
11.5. Documentar el arte de acción.....	549
11.5.1. Las performances basadas en la corporeidad	553
11.5.2. La conservación de la obra y los límites de los formatos digitales	556
11.6. La adquisición del concepto, como obra de arte	561
11.7. La participación del espectador en la obra contemporánea	563
11.8. Obras para llevar y ser consumidas por el espectador.....	569
11.9. Nuevos espacios para el arte, descolgando el cartel de “Prohibido Tocar”	571
CONCLUSIONES	587
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	599

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Todas las creaciones con valor artístico realizadas por el hombre con anterioridad a la aparición de los primeros textos escritos, se denominaron Arte Prehistórico. Aparecidas hace más de 30.000 años, las manifestaciones rupestres surgieron mayoritariamente en cuevas y en espacios rocosos. Aunque el origen no es del todo claro, sí es sabido que constituía un medio de comunicar y expresar, mediante un lenguaje propio, rituales universales de carácter mágico y religioso, siendo comprensibles para todos los miembros que componían los asentamientos humanos y sin ninguna reclamación, ni atención de carácter artístico o estético.

Durante el avance de la historia, el arte va evolucionando y adquiriendo nuevas atribuciones conforme a su progreso natural, al espacio al que va destinado y acorde al tiempo en el que se consume. Esas funciones podrían agruparse bajo el amparo de lo religioso, lo decorativo, lo político-conmemorativo o lo ideológico. Un arte ligado a una función y dependiente de un contexto social e histórico, a la vez siempre en sintonía con su misión y con su época.

El arte ha estado durante demasiado tiempo desempeñando una labor meramente mimética. Ha realizado, como indica Platón, imitaciones de la realidad; copiando la apariencia de las cosas, como defiende Demócrito; reproduciendo el funcionamiento de la naturaleza en sus propios procesos o, siguiendo a Aristóteles atribuyéndole al arte la función de imitar la naturaleza. La producción artística, sea como fuere, ha realizado a lo largo de la historia equivalencias del original destinadas a plasmar para verificar una realidad cambiante, registrar y conservar obras que funcionaban como fieles testigos para la posteridad. Con el trabajo realizado por los artistas, se aseguraba un testigo material del momento o acontecimiento histórico, del personaje o figuras destacables, familia o acontecimiento reseñable. Estas tareas atribuidas al arte, dejan de tener sentido o ya no son tan necesarias cuando aparecen los primeros avances en fotografía durante el siglo XIX. Ágilmente se produce un traspaso de poderes, siendo considerado el medio fotográfico una opción más adecuada, eficaz y, sobre todo, más veloz en la imitación, captación directa y fiel de la realidad.

El arte, entonces, se libera de su atadura y su compromiso duplicativo y se hace más independiente, en cierta manera, más libre.

La mano del artista quedará desbancada, lo que traerá asociado un ataque directo a la figura del genio creador. Además de estas nuevas atribuciones, la obra de arte ya no es de carácter único, pierde su autenticidad por la repercusión que en ella tuvo el cine y la fotografía, así lo defiende Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductividad mecánica*.

Desde el panorama bélico, añadimos a esta condición dos acontecimientos decisivos que influyeron claramente en el arte de la etapa que nos ocupa, nos referimos a las dos Guerras Mundiales, incurriendo en la segunda de ellas por ajustarse más al momento de nuestro estudio.

Los conflictos bélicos suponen siempre, sin excepción, una tragedia humana con efecto letal en la cultura y en el arte, así ocurrió en la segunda centuria del siglo XX.

Sin profundizar en aspectos que desvíen nuestro objetivo, ya que estos conflictos tuvieron mucha más repercusión que la que aquí mostramos, nuestro interés radica en presentar una época en la que el arte sufrió más cambios que a lo largo de su historia.

La segunda mitad del siglo XX no puede ser analizada, comprendida o interpretada si con anterioridad no se presenta de manera sintetizada la primera mitad del siglo. Ofrecemos unas breves pinceladas para justificar el arranque de la contemporaneidad asomándonos a los primeros años de dicho siglo.

En *La conquista de la ubioidad*, afirmaba Paul Valéry (1934): *llegaremos a ser alimentados con imágenes y sonidos, que surgirán y desaparecerán al mínimo gesto, con una simple señal*³.

En 1920 se publicó en Moscú el *Manifiesto Realista* de los hermanos Anton Pevsner y Naum Gabo en cuyo texto encontramos la siguiente declaración:

Con el fin de interpretar la realidad de la vida, el arte debe estar basado en dos elementos fundamentales: el espacio y el tiempo. El volumen no es el único concepto de espacio. Elementos cinéticos y dinámicos deben ser usados para expresar la

³ Citado en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductividad mecánica*, (Madrid: Casimiro, 2017), p.13

*verdadera naturaleza del tiempo. Los ritmos estáticos ya no son suficientes. El arte no debe ser más imitativo sino buscar nuevas formas*⁴.

La gran producción de obra que se había germinado en el mundo del arte durante el siglo XIX, fue recogida por el siglo XX. París se revalidó como centro de la creación artística durante los primeros *ismos* y prescribió las tendencias que tuvieron una rápida difusión y representación a nivel internacional. Marcel Duchamp, considerado padre del arte conceptual, sube su rueda de bicicleta en 1913 a un taburete. Esta acción retó, poniendo en jaque el mundo del arte y directamente al convencionalismo de la época. Su tratamiento de los objetos cotidianos como obras artísticas, puso en alerta a todo el panorama artístico internacional y reivindicó el objeto artístico como obra, no solo propuesta para el disfrute visual, sino que también fuese destinada a estimular la mente.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Europa entra en crisis cultural y política, trasladándose el foco de innovaciones a nivel artístico de París a Nueva York, que se estableció como nueva capital del arte y como epicentro de una nueva oleada de lo que se denominó segundas vanguardias.

La pintura figurativa no desapareció en la primera mitad de siglo XX, pongamos por ejemplo el movimiento hiperrealista, pero los artistas comienzan las experimentaciones en sus obras inspirándose en sus antecesores, con una clara intención de superación, entendida como desligamiento total del arte predecesor. Este afán de progreso se visualizó, por ejemplo, tanteando la incomunicación y la independencia de la forma y el color, desajustando así la subordinación del binomio que durante siglos había sido inseparable. Este acontecimiento anunció un arte totalmente nuevo, pero sin olvidar que ya había sido proyectado por los artistas impresionistas y postimpresionistas.

La perspectiva, la sombra, la luz, condiciones formales de talante academicista, buscadas y cuidadas por todos los artistas a lo largo de la historia, dejan paso a nuevas interpretaciones de la realidad, anunciando un nuevo lenguaje que rescatara al espectador de la esclavitud visual a la que había sido sometido durante siglos. Recordemos que las primeras vanguardias nacen del

⁴ Gabo and Pevsner, "Manifiesto Realista" (1920), disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/citatorio/manrae.html>

deseo de crear un mundo nuevo, de liberar al hombre. Los artistas apostaron por un arte diferente que rompiese universalmente con el realismo antecesor.

El expresionismo y el fauvismo trabajaron la independencia del color y creyeron en su capacidad para transmitir sentimientos; el surrealismo apostó por un trabajo artístico a partir del subconsciente; en su caso, el cubismo anunció la primacía del espacio tridimensional del objeto, rompiendo el plano de representación formal; el constructivismo, neoplasticismo y suprematismo reclamaron la pureza de la geometría mientras que el futurismo introdujo el movimiento en la obra. Todos los *ismos* de la llamada primera vanguardia desembocaron en la abstracción como movimiento dominante a mediados del siglo XX, aunque terminaron colgados en los museos. El deseo entonces, de avance, en cierta manera se vio frustrado.

Destinamos esta investigación a trabajar la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por el surgimiento de un arte que no se hace dependiente de lo estético, lo mimético o lo matérico, sino de unas técnicas, tendencias, intervenciones y comportamientos denominados: performance, happening, fluxus, Land Art, Body Art, instalación, etc, que ya no pueden ser incluidos en los grandes géneros de la historia del arte ni en las vanguardias de la modernidad, ya que éstas han sido claramente superadas.

Estas nuevas manifestaciones, por sus características, imposibilitan la práctica de la copia manual, entendida como reproducción pictórica o tridimensional, para documentar. Impiden a la vez custodiar la obra como objeto y demandan nuevos mecanismos que registren para conservar y poder transmitir, un arte tan cambiante como caprichoso. Con los avances de la tecnología, la fotografía digital y las innovaciones acontecidas en el campo del arte, los artistas comenzarán a dejar constancia de sus intervenciones, haciendo uso de cámaras fotográficas y pequeñas grabaciones para inmortalizar sus obras, si es que podemos denominarlas así.

El desafío está servido. Historiadores, conservadores, restauradores, curadores, cualquier persona o entidad vinculada a lo artístico, se enfrenta a la difícil tarea de registrar para conservar la perdurabilidad del acontecimiento artístico. Estas innovadoras y fugaces categorías llevan implícita la condición participativa del espectador, el espacio como continente y contenido de la obra, el

tiempo, la caducidad de los materiales, la acción, el desplazamiento, la pérdida de la unicidad del arte, así como su desmaterialización. Condiciones y aspectos que hacen del arte un “arte-acontecimiento”, predispuesto por la condición espacio-temporal a su caducidad, modificación o desaparición.

Parece evidente entonces, que, si el arte contemporáneo es inconstante, versátil, fugaz, los mecanismos y las técnicas de registro deben cambiar a la vez. Nos planteamos en esta investigación, cómo y qué registrar en el arte contemporáneo, basado fundamentalmente en los procesos y conceptos, en donde el objeto en sí, si es que lo hubiere, puede desaparecer. Cómo, entonces, evidenciar el arte a las futuras generaciones, esa es la pregunta focal. Desde esta primera aproximación, presentamos ya la imposibilidad de documentar, que no es registrar hechos sino mostrar procesos, y partimos entonces de la documentación inconclusa del arte, fragmentada e incompleta, anunciando que el arte contemporáneo, por sus particularidades, no puede ser transmitido en su integridad ni en toda su realidad.

Tras esta introducción, comunicamos el objetivo general de esta investigación que consistirá en analizar la metodología para registrar el arte. Para ello se ha seleccionado una muestra de artistas y sus trabajos para describir las nuevas e inconstantes condiciones del arte contemporáneo que emerge finalizada la Segunda Guerra Mundial. Valoraremos tras esta muestra cómo el arte contemporáneo, para una futura transmisión, está ligado al uso de dispositivos móviles con la finalidad de documentar el espacio artístico, el proceso, la experiencia y la acción como partes integrantes y condicionantes de la obra, aun siendo conscientes que éstas, nacen ya con la particularidad de ser efímeras, caducas y perecederas.

Nos enfrentamos a una arte inconformista y reivindicativo, un arte sin límites, transitorio, caduco y fugaz, como un instante, capaz de atrapar y llegar a la filosofía del momento o sustentado por ella.

CAPÍTULO I.
PLANTEAMIENTO
DE LA INVESTIGACION

CAPITULO I . PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACION

Ama el arte. De todas las mentiras es, cuando menos, la menos falaz.

Gustave Flaubert

El arte contemporáneo no siempre es tratado de manera conveniente. Los discursos que genera, así como las situaciones en las que se documenta, no se resuelven siempre de forma adecuada. Nos referimos con esto, en el primer caso, a un ataque carente de formación cuando detectamos el generalizado rechazo al que es sometido y, paralelamente, cuando se apunta la falta de mecanismos que almacenen sus nuevas, mudables y cambiantes condiciones, aludimos a la cuestión de su registro para su posterior difusión. Sobre esta afirmación, de manera muy generalizada, establecemos el punto de partida de esta investigación. No se encuentra en la historia del arte, un siglo como el XX en cuanto a actitudes y al cambio del lenguaje que se produce en el arte. Vasili Kandinsky ya se adelantaba a una mudanza de paradigma en el arte y anunciaba una nueva forma de mirar, de hacer, de comprender y de aceptar el objeto artístico.

Toda obra de arte, es hija de su tiempo, muchas veces, es madre de nuestros propios sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados, puede producir a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto, antes de nacer⁵.

En la actualidad, se detecta una falta de aceptación, justificada, o no, hacia el arte contemporáneo y más intensificada con respecto el arte emergente, sometido a un continuo cuestionamiento crítico por parte de detractores. También es cierto, que la postura contraria coexiste y defiende un arte que no se sostiene, y se mantiene bajo los parámetros de una postura y una crítica totalmente injustificada e infundamentada. Este aspecto referido a la falta de aceptación, no se había contemplado ni discutido con anterioridad en todo el arte generado hasta

⁵ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, (Barcelona: Paidós Estética, 2017), p.21

1900. Las obras realizadas por los artistas, estaban siempre anexadas a una de las grandes disciplinas establecidas por las bellas artes, lo que las hacía fácilmente reconocibles, identificables y clasificables.

Ante el disfrute y contemplación de éstas, el espectador podía manifestar, su gusto o disgusto, juzgar lo estético, valorar unas técnicas más o menos correctas, pero nunca tildar de no ser arte una obra realizada con anterioridad al siglo XX.

Sospechamos que esto se debe, por un lado, a las carencias en la educación artística que presenta nuestra sociedad y, por otro, a la propia paradoja que este arte genera en la crítica, censuradores y protectores a ultranza. Añadimos una cuestión que parece ser clave, cuando una obra de arte no es estéticamente agradable a la contemplación visual, automáticamente se tacha de "obra no artística". Siguiendo a Azúa Comella (2016), nos acogemos en esta investigación a la norma que se suele respetar en los tratados de arte actual, denominaremos arte contemporáneo, al generado a partir de 1950⁶.

Un claro ejemplo para sostener estas declaraciones lo encontramos en la crítica mejicana Avelina Lèesper⁷. La historiadora compara el arte contemporáneo con la burbuja inmobiliaria tachándolo de fraudulento y carente de valores estéticos, siendo una de las voces que más suenan contrarias al arte contemporáneo, cuestionando desde los *ready-made*⁸ a las performances efímeras.

Justifica esta posición afirmando lo siguiente con respecto al arte actual: *Carece de valores estéticos y se sustenta en irrealidades, por un lado, pretende a través de la palabra cambiar la realidad de un objeto, lo que es imposible, otorgándoles*

⁶ No existe actualmente unanimidad con respecto a los años en los que acaba la modernidad tampoco en la denominación de la contemporaneidad y la postmodernidad.

⁷ Avelina Lèesper es una escritora, historiadora, columnista y crítica de arte mexicana. reconocida por sus constantes críticas de arte, en particular a lo que conocemos como "arte contemporáneo" y a lo que ella llama "arte VIP (Vídeo, Instalación, Performance)". *Sus opiniones radican en que este tipo de manifestaciones necesitan una explicación o intervenciones de los curadores y esto se interpone con la experiencia estética. Amada por muchos y odiada por otros tantos, Avelina Lèesper se ha convertido en una de las críticas más importantes en nuestro país e incluso a nivel internacional; sin embargo, sus comentarios llegan a ser conservadores y en muchas ocasiones excluye manifestaciones estéticas o exploraciones alternativas. Así, sin quererlo, pone sobre la mesa la complejidad y extrañeza del arte contemporáneo.* <https://culturacolectiva.com/arte/por-que-avelina-lesper-se-ha-convertido-en-critica-conservadora-del-arte/>

⁸ El uso de objetos comunes como el urinario de Duchamp.

*características que son invisibles y valores que no son comprobables. Además, se supone que tenemos que aceptarlos y asimilarlos como arte*⁹.



*Figura 1. Martin Creed: Work No. 925 Chair, (2008).
All works © Martin Creed.*

En la misma línea, la crítica mejicana continúa atacando el arte de nuestra época, básicamente afirmando que no es comprensible al público actual, está destinado únicamente a un colectivo especializado. Está caracterizándolo como un arte que se genera desde la falsedad.

En la versión digital de la revista *Replicante*, en un artículo titulado: “Reflexiones sobre el arte contemporáneo” declara:

*El artista contemporáneo vive en una burbuja, no tiene contacto con el público, niega la crítica que no es favorable y si el público no va a la sala es porque no entiende, nunca porque su obra deje insatisfecho al espectador o porque se perciba como una farsa. Este anti-arte no es para el público ni para el museo, es una práctica endogámica para sus curadores, críticos y artistas*¹⁰.

⁹ Citado en Silvia Colomé, “El arte contemporáneo es un fraude”, *La Vanguardia cultural* (6 febrero 2014): <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140206/54400875066/entrevista-avelina-lesper-arte-contemporaneo.html>

¹⁰ Avelina Lésper, “Reflexiones sobre el arte contemporáneo” *Revista Replicante* (julio 2011), sección artes y medios.<https://revistareplicante.com/reflexiones-sobre-arte-contemporaneo/>

Encontramos en contraposición a estas críticas, una amplia formación y aceptación con respecto a lo que se conoce como la historia del arte. En Gombrich (2005), pongamos como ejemplo, localizamos una definición de corte academicista que la concreta de la siguiente manera: *como un continuo fluir e intercambio de tradiciones en los que cada obra refiere al pasado y apunta hacia el futuro en una vivida cadena que vincula, incluso, a nuestra época con la de las pirámides*¹¹. Al respecto declara:

No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros, han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo (...). En verdad, no creo que haya ningún motivo ilícito entre los que puedan hacer que guste una escultura o un cuadro. A alguien le puede complacer un paisaje porque lo asocia a la imagen de su casa, o un retrato porque le recuerda a un amigo. No hay perjuicio en ello.

*(...) A mucha gente le gusta ver en los cuadros lo que también le gustaría ver en la realidad. Se trata de una preferencia perfectamente comprensible. A todos nos atrae lo bello en la naturaleza y agradecemos a los artistas que lo recojan en sus obras. Esos mismos artistas no nos censurarían por nuestros gustos (...). Algunas personas se sienten atraídas por una expresión cuando pueden comprenderla con facilidad y, por ello, les emociona profundamente. Quienes han adquirido conocimiento de la historia del arte corren el riesgo a veces, de caer en estas trampas. Cuando ven una obra de arte no se detienen a contemplarla, sino que buscan en su memoria el rótulo correspondiente*¹².

Si leemos la entrada historia del arte en la prestigiosa Enciclopedia Británica encontramos que se define como: *El estudio histórico de las artes visuales. Se ocupa de*

¹¹ Ernest Gombrich, *La Historia del Arte*, (Madrid: Editorial Debate, 2006), p.32

¹² *Ibid*, p.16.

la identificación, clasificación, descripción, evaluación, interpretación y entendimiento de los productos artísticos y el desarrollo histórico de los campos de la pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, dibujo, grabado, fotografía, diseño de interiores, etc¹³.

Avelina Lésper (2014) se posiciona a favor de este arte más histórico con la afirmación: *Los Fusilamientos del 3 de mayo* de Goya valen por la realización artística, porque su pintura fue trascendental y profundamente moderna en su momento. Y sigue siendo moderna ahora. Por eso vale una pintura de Goya, no por el discurso.

En la obra *¿Qué es el arte?* Tolstói (2007) nos ofrece una definición de arte cuando le preguntan por éste.

¿Qué es el arte? ¡Vaya pregunta! El arte es la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía en todas sus manifestaciones; tal es la respuesta que suele ofrecer el hombre corriente, el aficionado al arte incluso el artista mismo, suponiendo que el tema del que se habla está meridianamente claro y todo el mundo lo entiende de la misma manera¹⁴.

Juan Carlos Botero en un artículo titulado “El arte de antes y el de ahora” (2014) considera, al respecto, lo siguiente en la línea de Lésper:

Lo cierto es que a partir de Marcel Duchamp y su orinal de 1917, cualquier cosa puede ser una obra de arte, y cualquier persona puede ser un artista. Ya no se necesita talento, conocimiento, creatividad ni buen gusto, y eso ha envilecido el arte hasta convertirlo en lo que es hoy: una burla y una estafa, en donde un grupo de avivatos, apoyados por curadores y galeristas que se frotan las manos al contar sus millones, fabrican objetos mal llamados arte, sin belleza o contenido, y hechos para desintegrarse en poco tiempo. Son piezas efímeras en su materia y en su significado. Por eso el público carece de un arte que alimente su mente, su corazón o su espíritu. Y así nos va¹⁵.

Lésper, apela a la cuestión de la estética y al entendimiento de este arte, limitándolo a curadores, críticos y artistas. Tolstói nos habla que el arte es lo que

¹³ <https://www.libreriaproteo.com/libro/ver/id/155766/titulo/historia-del-arte.html>

¹⁴ Lev N Tolstói, *¿Qué es el arte?*, (Navarra: Eunsa, 2007), p.33

¹⁵ Juan Carlos Botero “El arte de antes y el de ahora” *El Espectador* (20 octubre 2014), sección opinión. <https://www.elespectador.com/opinion/el-arte-de-antes-y-el-de-ahora-columna-523857>

todo el mundo entiende de la misma manera. Parece que se acepta solo por arte lo que todos los espectadores comprenden sin necesidad de acudir a explicaciones o soportes teóricos que respalden el discurso, a la vez que lo que es correcto en cuanto al juicio estético se refiere. Seguimos etiquetando el arte como una cuestión universal y sujeta a la concepción de lo bello, lo mimético, lo que guarda correspondencia con la realidad y lo fácilmente reconocible y comprensible al espectador. Américo Castilla (2013) refiere que *cuando hablamos de conservar el arte contemporáneo, debemos preocuparnos por entender un campo interdisciplinario que excede el juicio estético*¹⁶.

Arthur Danto en su obra *¿Qué es el arte?*, comienza explicando el cambio que sufrieron las artes como reproducimos a continuación:

*A principios del siglo XX en Francia las artes visuales fueron objeto de una revolución. Hasta entonces, las artes – que, a menos que se indique lo contrario, me limitaré a designar en singular como “arte- se habían dedicado a copiar las apariencias visuales en distintos medios. Como se vio más adelante, la historia de dicho proyecto comenzó en Italia, en la época de Giotto y Cimabue, y culminó en la época victoriana, cuando los artistas visuales fueron capaces de lograr un modo ideal de representación que el renacentista León Battista Alberti define en su ensayo De la pintura de la siguiente manera: No debía haber ninguna diferencia visual entre mirar un cuadro y mirar por la ventana que muestra lo mismo que esa pintura. Así un retrato conseguido debe ser indiscernible del sujeto del retrato que nos observa a través de una ventana*¹⁷.

Acudimos nuevamente a la cuestión de lo estético en el arte, descartando de esta categoría toda obra que no se ajuste a los parámetros establecidos por la historia.

Tómas Llorens¹⁸ para una entrevista en la revista *Metode* realizada por Romero (2014), nos orienta sobre la cuestión de la aceptación o rechazo ante la obra contemporánea con las palabras que mostramos a continuación.

¹⁶ Américo Castilla, “Presentación: aportes conceptuales al problema del arte contemporáneo”. *Fundación Typa*, (15 agosto 2013): https://www.youtube.com/watch?v=oKj37_XoXY

¹⁷ Arthur Danto, *¿Qué es el arte?*, (Barcelona: Paidós Estética, 2016), p.21

¹⁸ Tomás Llorens: Licenciado en Filosofía, Tomás Llorens fue profesor de Estética en la Escuela de Arquitectura de Valencia entre 1969 y 1972. Desde entonces y hasta 1984, enseñó Teoría e Historia

¿Cuál es la causa, a su juicio, que el mundo del arte contemporáneo resulte, en cierto modo, impenetrable para el público en general?

A lo largo de la historia del arte siempre se ha tenido conciencia de que el arte es arte, que no hay que ir más allá para comprender la obra. Para saber de arte se requiere un conocimiento especializado, una preparación larga a priori. La obra de arte no tiene un contenido fijo que esté esperando que alguien entre; el contenido se crea a partir de la interacción de la obra de arte con el espectador. No hay, por tanto, un contenido concreto que haya que entender; sino sólo experimentar el efecto de la obra. Esta concepción ha acompañado siempre la obra de arte desde que nació como tal. Ahora bien, desde finales del siglo XIX, las vanguardias en general, y el simbolismo, especialmente, ha buscado el impacto social de la obra de arte a través del rechazo, de la provocación del público. Esto ha ocurrido en todas las disciplinas, también en la literatura o la música, pensamos en Oscar Wilde o Arthur Rimbaud¹⁹.

Retomamos nuevamente la figura de Kandinsky, en su libro, *De lo espiritual en el arte*, donde señaló la importancia que tenían los elementos sensibles e inmateriales en la expresión artística, criticando la representación pictórica basada en la copia. Diaz Oregón (2012) expone: *Estudió la relación entre pintura, música y danza, y abogaba por un arte no materialista, espiritual, no objetual, intuitivo y sensitivo.*

de la Arquitectura Moderna en la Escuela de Arquitectura del Portsmouth Polytechnic (UK). Tras volver a España en 1984, ejerció de Director General de Patrimonio Artístico en la Generalitat Valenciana.

Llorens fue el primer Director del IVAM (1986-1988) y del MNCARS (1988-1990) y, a continuación, Conservador Jefe del Museo Thyssen Bornemisza de Madrid (1990-2005). Entre 1996 y 2005 simultaneó el trabajo museístico con la enseñanza a tiempo parcial en las Universidades de Girona y Alicante. Puede leerse una entrevista completa en: http://www.academiadelpartal.org/files/n5_13.pdf

A lo largo de su carrera, ha publicado más doscientos artículos en revistas y catálogos de exposiciones sobre Estética, Teoría del Arte e Historia del Arte del siglo XX.

Ha sido comisario de unas sesenta exposiciones, la última de las cuales, *Miró: Tierra*, se presentó en 2008 en Ferrara y, a continuación, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Información extraída de: <https://www.circulobellasartes.com/biografia/tomas-llorens/>

¹⁹ Entrevista completa disponible en: <https://metode.cat/revistes-metode/entrevista-monografic/tomas-llorens.html>

*Vaticinó la aparición de un nuevo arte, fruto de varias disciplinas unidas por un empeño interior común, que tenían un carácter monumental*²⁰.

El arte contemporáneo, que se genera a raíz de la Segunda Guerra Mundial, se caracteriza por la imperdurabilidad, por la forma en que los objetos se sitúan o posicionan y por la integración del espacio expositivo y el proceso, como parte constituyente de la propia obra, se crea para ese tiempo y para ese espacio, potenciando así producto artístico, tiempo y público. El espectador es invitado a sumergirse en las obras interactuando con ellas, en modo acción, influenciado, así, por disciplinas como la danza y el teatro. En otras ocasiones el artista agrega además de sus peculiares materiales, sensaciones tanto térmicas como olorosas, sonoras o táctiles. Recurrimos a las palabras de Paul Valéry al introducir el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductividad mecánica*²¹:

*Todo arte tiene una parte física, que ya no podemos considerar ni tratar como antaño, que ya no puede permanecer ajena al influjo del conocimiento y de las capacidades modernas. Desde hace unos veinte años, ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son ya lo que siempre habían sido*²².

Planteamos en este momento una cuestión que parece evidente, el arte es un bien cultural sujeto a la conservación y a todo un protocolo vinculado a su preservación para el uso y disfrute de las futuras generaciones y como testimonio artístico para la humanidad. Lo cierto es que el arte contemporáneo, llega hasta nuestros días de una manera total o fragmentada, bien a través de mecanismos tradicionales o mediante fórmulas más innovadoras que atienden, en cierta medida, a sus condiciones y particularidades.

Esta investigación, primeramente, muestra la evolución del arte tras la Segunda Guerra Mundial, presentando las tipologías, características, evolución y

²⁰ Raúl Díaz-Obregón Cruzado, "De la crisis de la representación en la pintura a la instalación artística", Revista *CESFelipe* II, (2012). <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/Articulos2012/Ra%C3%BAID%C3%ADAD.pdf>

²¹ Existen hasta cuatro versiones de *La obra de arte en la época de la reproductividad mecánica*. La primera data de 1935; la segunda se redactó en 1936 y fue publicada póstumamente en 1955. En 1936, Benjamin escribió, con la ayuda de Pierre Klossowski, una versión en francés del texto. La cuarta y última versión data de 1939 y es la que aquí usamos.

²² Citado en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductividad mecánica* (Madrid: Casimiro, 2017), p.7

singularidades de estas categorías para, posteriormente, analizar cuáles son los mecanismos más indicados para que sobreviva un arte caracterizado por la fugacidad, en el que el peso descansa en lo procesual, lo conceptual y la desaparición de lo material. El debate, queda establecido.

1.1. EL ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN: *EL FANTASMA DE LA SALA VERÓNICAS*

La intervención del artista Enrique Marty en Murcia (2006), en un conocido espacio como es la Sala Verónicas, resulta ser el origen esta investigación. ¿Cómo podría el visitante, una vez abandonada esta intervención tener la oportunidad de volver a visitarla o visualizarla? ¿qué pasaría si necesitáramos estudiarla en un futuro?; ¿cómo se documenta?; ¿cómo se conserva?

La obra ¿cambia su esencia, se modifica o altera si se expone en otro lugar?; el espacio que ocupa, ¿es parte de la obra?; ¿qué ocurre con los materiales?; el espectador, el proceso, ¿son parte de la obra?; ¿puede una pieza condicionar la posición corporal del espectador?; además de ser contemplada visualmente, ¿puede afectar a otros sentidos?

Si el artista no permite ninguna forma de documentación, ¿cómo conservamos? De estas cuestiones surge tanto el proyecto como la problemática que determina el punto de partida.

En una entrevista con Isabel Tejada²³, Marty declara: *en ocasiones las cosas están ya ahí, sólo hay que activarlas*²⁴. La profesora nos va relatando su paseo con el

²³ Licenciada en Geografía e Historia con especialidad en Historia del Arte en 1990. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2009, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado con su tesis, *De la exposición a la re-exposición: desplazamientos semánticos de la obra de arte de las vanguardias históricas en su proceso de museificación. De la insurrección a la vuelta al orden*. Entre 1991 y 1995 fue directora del Centro Eusebio Sempere (Alicante) ubicado en el Palacio Gravina convirtió sus salas en un referente del arte contemporáneo en la ciudad y desde finales de esa década y hasta 2010, fue responsable del Espacio AV y la Sala Verónicas (Murcia), una de las etapas en las que el arte contemporáneo ha sido visible y de rabiosa actualidad en nuestra capital. Ejerció como responsable de exposiciones y profesora del Instituto Europeo di Design en 2006-2007.

Desde el 2004 es profesora en la Facultad de BB AA en la Universidad de Murcia. Además, fue co-directora del Máster en Gestión del Patrimonio Histórico y Cultural de la Universidad Complutense de Madrid desde 2009 hasta 2012.

²⁴ http://www.enriquemarty.com/TEXTOS_ENTREVISTAS_Conversacion_con_Isabel_Tejeda.html Dentro de la página web del artista Marty y que con posterioridad fue publicada en el catálogo de

artista y en un momento de la conversación donde se funde la música, la luz, el ambiente comenta:

Esta entrevista, lamentablemente, no recoge las voces y murmullos de una ciudad en la que los espacios religiosos y los laicos se comunican con fluidez, de forma natural²⁵.

La Sala Verónicas de Murcia resultó ser el escenario ideal para acoger temporalmente la obra, más correctamente la intervención del salmantino Enrique Marty. El trabajo encuadrado entre la instalación artística y la escenografía teatral, irrumpió en el mencionado espacio en 2006 aconsejando el comisariado su vista en horario comprendido entre las 18:30 horas a 22:30 horas. La obra estaba compuesta por una escultura, un sonido, una luz y un aroma, un entresijo de sensaciones para el espectador que conseguía una experiencia tan turbadora como asombrosa. El propio espacio para el montaje ya era novedoso, pues se trataba de una iglesia perteneciente a la Orden de las Verónicas, despojada tanto de su función religiosa como de cualquier referencia iconográfica que hiciera alusión al origen para el que fue creada, convertida en la actualidad en sala de exposiciones. El espectador, posicionado en el acceso de lo que en su origen fue convento, y tras superar el pórtico del edificio, tenía que abrirse paso plegando una gigantesca cortina, tan pesada como ya anunciaba visualmente su textura y tonalidad, sin necesidad de ser sometida a comprobación táctil.

A medida que el visitante se iba introduciendo en la instalación, el desconcierto crecía, una densa niebla invadía todo el espacio expositivo, tan espesa que casi se posaba al extender la palma de la mano. La visión era confusa, borrosa, desconcertante, no había ningún elemento que ayudase visualmente, solo la niebla. Avanzando con paso inseguro y de manera muy lenta y prudente, aparecía un haz de potente luz blanca al fondo de la sala que se dirigía hacia la cúpula, parecía salir del suelo de la iglesia. Un tétrico y escalofriante sonido de cementerio, se escuchaba por todo el espacio. El olor se podría describir como a “frío” y transmitía al visitante una sensación entre temor y desconcierto. Intuitivamente, invitaba, a los más atrevidos, a averiguar lo que ocurría. De

exposiciones de la Sala Verónicas, editado este por la Consejería de Educación y Cultura en Murcia 2006

²⁵ *Ibid.*

manera cuidadosa, casi buceando en la destituida iglesia, encontrábamos de manera más definida el nacimiento de ese halo de luz, descubriendo cómo nacía de una cripta subterránea y obligando al espectador a dirigir su mirada hacia el final de aquella luz. La escultura, que simulaba una niña muerta vestida con un traje de primera comunión, se suspendía de la cabecera, flotando en el misterioso espacio, provocando una visión que fue tan inquietante como inesperada.

Avanzamos una idea que desarrollaremos a lo largo de toda la investigación, el arte contemporáneo ya no es sólo una cuestión que afecte únicamente al ojo, la implicación sensorial se va haciendo cada vez mayor. *El arte de instalación (...) se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía y video) en que aborda al espectador directamente como una presencia literal en el espacio (...). Los sentidos del tacto, el olfato y el sonido son tan elevados como su sentido de la visión*²⁶.

La obra de Enrique Marty se caracteriza, además de por el *horror vacui*, no siendo éste el caso, por el uso de todo tipo de lenguajes y géneros contemporáneos, rompiendo con la idea de las disciplinas entendidas como compartimentos estancos. No se marca estilos ni líneas estéticas predeterminadas, trabaja desde su experiencia tanto vital como estética.

El proyecto sobrepasó lo visual. Marty no separa, según su testimonio, la zona donde coloca los elementos del resto del edificio. Al fusionarlos, transmite una sensación indescriptible de misterio, añadiendo sonido, olores y sensaciones que invaden toda la sala, implicando y haciendo partícipes todos los sentidos del visitante.

En Verónicas, un espacio difícil pero que bien intervenido puede resultar un regalo, Enrique Marty ha realizado un trabajo distinto: nada de transformar el espacio neutralizándolo o negándolo al solaparlo de objetos y elementos arquitectónicos, sino que ha subrayado sus connotaciones arquitectónicas y culturales, en cierto modo ha despertado su memoria de su letargo y la memoria del imaginario del espectador. Bajo el crucero hay una cripta cuya situación queda señalada con una losa de mármol vetado y con argollas. La intervención es mínima: la apertura de la

²⁶ Información disponible en : Bishop, Claire, *Installation art a critical History*, Tate, London 2005, p.11. <http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Bishop001.pdf>

cripta, trucos de teatro que esconden cierta complejidad técnica, sonido, incienso y una escultura colgada de la cúpula. Durante el montaje le comenté que me parecía que se había encontrado con un monstruo y, simplemente, lo había acariciado. Su intervención es mínima, acostumbrado como tiene al espectador no sólo a colgar cuadros o situar esculturas, sino a crear una abigarrada escenografía en la que éste entra²⁷.

Marty conversa con Tejada y confiesa no poder concebir sus obras como entes aislados: *Pienso que es así para el espectador que ve sólo esa exposición, pero yo no puedo evitar concebir todo mi trabajo en conjunto y pensar cómo se va a analizar en un futuro. Cuando Tejada interviene preguntando sobre la repetición de sus exposiciones éste responde que, sí se pueden repetir, pero generalmente no hago dos exactamente iguales. Yo creo que un proyecto ocurre en ese momento, aquí y ahora. Y aunque pueda llevarme piezas de un proyecto a otro, nunca son las mismas²⁸.*

Continúa afirmando que en sus montajes se establece una relación de diálogo entre sus obras irrepitibles.

Yo puedo hacer veinticinco cuadros y mezclarlos con otros veinticinco pertenecientes a otra serie y ver cómo se relacionan las imágenes. Cuando están relacionándose los cuadros de determinada forma en esa exposición, está ocurriendo en esa exposición; en otras ya no va a suceder así²⁹.

Reproducimos a continuación unos fragmentos de la conversación entre el artista y la profesora:

E.M. *Sí. Que el personaje se sale de la pantalla. Yo ahora puedo coger la niña de Verónicas y la pongo en otro contexto, en otro proyecto o la tengo guardada meses, o la pongo en otro sitio en la que se la puede ver totalmente de cerca. Porque intentar repetir lo de Verónicas no tiene un interés excesivo.*

I.T: *El proyecto de Verónicas no se puede repetir. En esa arquitectura es imposible, aunque quizás en este caso concreto la imposibilidad de re-exposición no es algo buscado; viene dado por el contexto que, además, cambiará. Pero hay también un*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

rechazo a la re-exposición, como tú mismo acabas de comentar, al realizar otras piezas que, en realidad, no tienen una secuencia creada por ti. Ayer me enseñabas un taco con tus últimas acuarelas cuyo hilo narrativo no encontraba y te pregunté: ¿existe un orden? Tú contestaste: No, no existe³⁰.

En la entrevista concedida para el documental *Metrópolis*, Marty relata cómo su vida y su obra han estado influenciadas por la oscuridad de su ciudad natal, Salamanca, y como ésta, ha marcado su carácter temeroso. Declara haber sido un niño miedoso con constantes pesadillas y que para autoprotgerse ha llegado a enterrarse, cubriéndose con tierra y una sábana bajo la cama, desarrollando así sus propios mecanismos de autoprotección, toda su vida dice he hecho lo mismo. Considera que comenzó a realizar instalaciones con 12 años, trabajando con su entorno y con una constante reflexión sobre este. Se declara influenciado por Freud en sus principios, el teatro de lo absurdo y el dadaísmo³¹.

Algunos críticos la llamaron *El fantasma de la sala Verónicas*, otros, la titularon *La niña muerta*.

Excepcional instalación para ser vivida, vista, olida, tocada, escuchada y sentida que empuja dentro de la sala al espectador. El arte ya no se limita a la mera contemplación estética. Tras la descripción de esta experiencia y de la obra de Marty, surgen las cuestiones planteadas al principio de esta introducción.

³⁰Disponible en la web del artista:

http://www.enriquemarty.com/TEXTS_INTERVIEW._Conversation_with_Isabel_Tejeda.html

³¹ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-enrique-marty/2907734/>



Figura 2. Enrique Marty: El Fantasma de la Sala Verónicas, (2006).
Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

1.2. INSTALACIONES EN LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS DE SALA VERÓNICAS Y SAN ESTEBAN

La sala Verónicas fue la iglesia del Convento de las Verónicas³², y es el único resto del conjunto conventual fundado en el año 1529 por Doña Isabel de Alarcón, bajo la regla de los Terciarios de San Francisco. Fue una iglesia barroca del siglo XVIII, hoy destituida y reconvertida en espacio expositivo desde los años 80. Verónicas acoge proyectos de un alto nivel, obras firmadas por artistas de reconocido prestigio, nacionales internacionales, instalaciones, montajes y proyectos de jóvenes emergentes. Ha supuesto un espacio pluricultural, siendo considerado uno de los centros más vanguardistas de la capital murciana. Este espacio expositivo ofrece a sus espectadores las nuevas tendencias del arte contemporáneo y las creaciones concretamente realizadas para este lugar.

El convento se encontraba ubicado en el perímetro de la ciudad junto a la muralla árabe y al convento de San Francisco, que ocupaba el actual mercado de abastos.

La iglesia es un edificio de estilo barroco con planta de cruz latina y dos capillas laterales comunicadas entre ellas, crucero cubierto con cúpula y capilla mayor.

Del propio conjunto de la iglesia y monasterio, tan sólo se conserva la iglesia. El antiguo convento de Verónicas fue declarado en ruina en 1981 por la corporación municipal. Así, se autorizó la demolición del conjunto, a excepción de la capilla, coro y columnas del claustro que debían ser conservadas.

En 1985 la Consejería de Cultura autorizó la demolición del convento, y en 1986 se redactó un Plan Especial de Reforma Interior, que permitía la creación de un espacio público para la conservación de la muralla y su entorno. Las obras de la restauración fueron afrontadas por el equipo de arquitectos de la propia Comunidad Autónoma.

³² La información histórica de la iglesia convento de Verónicas ha sido en parte extraída de la web de la propia sala y la página de Región de Murcia Digital. Ambas pueden consultarse en los siguientes enlaces.

<http://www.salaveronicas.es/servlet/s.SI?METHOD=ENLACEMENUS&sit=c,893,m,3778,i,1>

<http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,87,c,522,m,1075&r=CeAP-335->

PORTADA_CENTRO_AMPLIADO

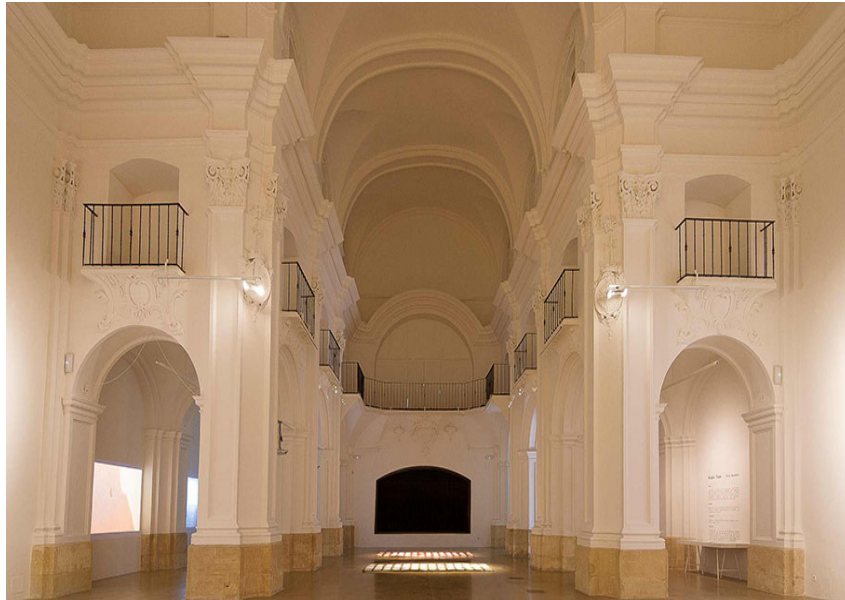


Figura 3. Interior Sala Verónicas. Imagen actual (Murcia)

Fuente: <https://www.laventanadelarte.es/centro/sala-veronicas/murcia/murcia>

En 1990 se iniciaron los trabajos arqueológicos del exterior para determinar la secuencia estratigráfica del espacio urbano en el que se ubica la muralla. El convento, reconstruido en 1946, fue finalmente derribado en 1985 y actualmente pertenece a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Ofrecemos a continuación una serie muy significativa de intervenciones realizadas en esta sala tras su remodelación, ejemplificando las cambiantes formas del arte que nos ocupa, limitando la presentación al panorama regional y centralizado en espacios expositivos de ámbito también regional para posteriormente abarcar de manera representativa el panorama internacional.

Aprovechamos la ocasión para destacar la labor realizada por Isabel Tejeda como responsable del Espacio AV (Artes Visuales) y de la Sala de Verónicas y que actualmente ha retomado Rosa Miñano y su equipo.

1.2.1. Manuel Delgado: Noé.

La pintura de Manuel Delgado³³ en la sala de exposiciones de Verónicas junto a su impactante instalación, transporta al visitante a un mundo de sueños. De los cuadros de este artista brotan todo tipo de personajes que encuentran referentes indirectos en los maestros de las vanguardias o en el cine del magistral Federico Fellini.

Manuel Delgado ofrece su propia versión del pasaje bíblico del Diluvio Universal. Se centra, para ello, concretamente, en la figura de Noé y en las parejas de animales que éste introdujo en el Arca y como el mismo artista declara “...en todos los cuadros de esta serie aparece la figura, hombres o animales, obras en las que claramente se aprecia el placer por la producción pictórica³⁴.”

Manolo Delgado, interviene bajo el comisariado de Marcos Salvador Romera en la sala durante el año 2002, titulando su obra *Noé* denominación que nos remite a temáticas y alusiones del antiguo testamento sin haber visualizado todavía la obra.

Delgado presenta un patriarca delirante, seres con botas katiuskas en la cabeza, mujeres con cuerpos de hamaca, un océano sin límites, una fauna aturdida por el crucero y el éxodo y ha colocado una cuarentena de paraguas rasgados bajo la cúpula de la antigua iglesia de Verónicas para intentar proteger a sus criaturas de las metáforas picudas del aguacero. Ha pintado la vida a retazos convertida en la historia de Noé. Con los colores de la ironía ha perfilado los sucesos del viaje.

³³ No es usual ver la pintura de Manuel Delgado en salas de la Región, entre otros motivos porque tampoco parece prodigarse mucho en cuestión de exposiciones. Pero hay que recordar, al menos, una que realizó en Verónicas, en la que nos presentó a Noé en su aventura del diluvio universal, junto a un montaje de paraguas, cuya función, por supuesto, era evitar que la lluvia calase al bíblico patriarca. Ahora sí vamos a tener ocasión de comprobar cómo es su pintura, porque es autor del cartel del Entierro de la Sardina, ya dado a conocer, y que inundará la capital, según se vaya acercando la celebración de tan popular festejo. Será un, seguro, buen cartel. Pedro Soler, *Manuel Delgado y el entierro*, *La Verdad* (febrero 2017): <https://www.laverdad.es/ababol/cronicadeactualidad/201702/25/manuel-delgado-entierro-20170225004127-v.html>

³⁴ Información disponible en: http://www.salaveronicas.es/servlet/s.SI?sit=c,893,m,3775,i,1&r=Portal-254-DETALLE_EXP



Figura 4. Manolo Delgado: *Noé*, (2002).

Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

1.2.2. Carlos Amoraless y *Black Cloud*

Otro ejemplo que ilustra nuestra contextualización, lo encontramos bajo el comisariado del francés Jerome Sans, en la obra del mexicano Carlos Amoraless (1970), *Black Cloud*.

Catorce personas durante quince días colocaron 30.000 polillas de diferentes tamaños invadiendo el espacio de la Sala Verónicas en (2009).

Partiendo del mito de la polilla³⁵ que narra cómo al encontrarse estas en puertas, ventanas, techos anunciaban mala suerte o muerte, el artista genera una experiencia aterradora.

³⁵ A pesar de que hay especies de mariposas nocturnas realmente bellas, la mayoría de las supersticiones y creencias en tono a ellas son negativas. Muchas de las mariposas nocturnas llevan el peso de ser portadoras del mal augurio, desgracias e incluso la muerte. Entre las más conocidas por esta reputación se encuentra la mariposa negra -también llamada black witch- y la esfinge calavera. Tres de cada cuatro animales son insectos

El visitante se adentra en una iglesia, de puntillas y de manera sigilosa para no espantar a las mariposas que invaden toda la sala. La belleza de la imagen y el temor a que estas polillas cobren vida y vuelen por la estancia, son dos sentimientos encontrados que despierta esta instalación en la que las mariposas nos remiten a la muerte y directamente al alma de los difuntos.

El espectador de la Sala Verónicas, adopta una posición cautelosa una vez ocupado el espacio expositivo, por temor a que las mariposas se despierten, la propia obra determina las sensaciones y la interacción del espectador, la intervención en el espacio ya no solo es objeto de contemplación visual exclusivamente, también logra intervenir y condicionar la posición corporal del visitante.

La diferencia de estas instalaciones con las obras del pasado, radica precisamente en la caducidad de los materiales, la experiencia del espectador y el espacio expositivo que concreta al visitante y a la obra. Cuando esta misma experiencia de visita se traslada a los nuevos espacios como pueden ser exteriores, la interacción del sujeto, por las nuevas características del arte, cambia. Un espacio urbano, no generaría en esta pieza ningún tipo de sensación cuidadosa, ya que los exteriores estaría sometido a ruidos constantes, como la circulación de coches, el sonido ambiental, obras, caídas, golpes y por el contrario la sensación del espectador se transformaría en incompreensión al contemplar la quietud de las mariposas sometidas al ritmo diario de la ciudad.

y dentro de éstos, mariposas y polillas son el segundo grupo más grande. Existen más de 165.000 especies de mariposas, de las cuales 145.000 son polillas o, mejor dicho, mariposas nocturnas. Para muchos las mariposas son uno de los pocos insectos bellos del planeta, otros la consideran como el símbolo de transformación hacia la libertad o hacia lo beneficioso, pero hay otros, sin embargo, que ven en la mariposa, la imagen del mal presagio e incluso de la muerte. <https://vademedium.wordpress.com/2016/11/23/la-mariposa-nocturna-anunciadora-de-mal-presagio>



Figura 5. Carlos Amorales: Black Cloud, (2009).
Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)



Figura 6. Carlos Amorales: *Black Cloud*, (2009). Sala Verónicas, Murcia.

Figura 7. Carlos Amorales: *Black Cloud*, (2009). Sala Verónicas, Murcia.

Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

1.2.3. Eva Lootz: *Mundo. Seco. Benamor. Amarga*

El mismo año, Eva Lootz (1940) presentó nuevamente bajo el comisariado de Isabel Tejada su obra *Mundo. Seco. Benamor. Amarga* (2009). Esta artista plasma en su obra la combinación de fenómenos físicos con el lenguaje, utilizando para ello materiales tales como el mercurio, la parafina, el carbón o el hielo seco y como soportes, la tela, el vidrio soplado, la instalación, la fotografía o el video. Eva Lootz nos define como concibe su obra: *El arte es un picor que no se puede rascar. La vida sin arte es poca vida y el arte sin vida es poco arte*³⁶.

³⁶ Antonio Arco, "Una cascada en el altar mayor", *La Verdad digital*, (30 abril 2009) <https://www.laverdad.es/murcia/20090430/cultura/cascada-altar-mayor-20090430.html>



Figura 8. Eva Lootz: *Mundo. Seco. Benamor. Amarga*, (2009). Sala Verónicas, Murcia.
Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

Esta obra abre es una reflexión poética acerca de lo visible, a la vez que una investigación sobre el lenguaje. Su muestra se centra en el tema del agua haciendo un retrato del territorio mediante los nombres de los cursos del agua que configuran la cuenca hidrográfica del río Segura.

Consta de 35 nombres de afluentes, arroyos y ramblas del río murciano, atrapados en fresqueras y unidos con la proyección de un video, *Mil veces sin importar el tiempo una especie de relato de la escucha del agua, donde se mezcla el sueño, la vigilia y los recuerdos de infancia proyectado en un bucle infinito en el nicho alargado que ocupaba el altar*³⁷. Los líquidos han tenido mucha importancia en la obra de Eva Lootz. Esta artista ha experimentado con toda clase de fluidos susceptibles de solidificarse o no, elementos que tienen en común ser poco estables. En esta obra se ocupa del fluido más elemental, el agua. En Murcia como en muchas de las comunidades de España, la sequía es una amenaza constante y con esta obra intenta que el espectador tome conciencia de lo importante que es hacer un buen uso de ella.

³⁷ Información extraída de http://www.salaveronicas.es/servlet/s.SI?sit=c,893,m,3775,i,1&r=Portal-228-DETALLE_EXP



Figura 9. Eva Lootz: *Mundo. Seco. Benamor. Amarga*, (2009).
Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

1.2.4. Tadeusz Kantor y *La Clase Muerta*

La Clase Muerta de Tadeusz Kantor, nuevamente se presentó bajo el mismo comisariado de Tejeda en el año 2002. En la figura de Kantor van encadenadas la condición de artista y la de dramaturgo, fusionando sus representaciones teatrales con su actividad plástica. Ha sido tildado de dadaísta, informal y surrealista. Su obra está influenciada por la situación de Polonia durante la ocupación nazi en las crisis de (1939-45) y sus creaciones se basan en sus vivencias.

Contaba el propio Kantor que, en el año 1971 sus experiencias en un documental Producido en 1985 por la Televisión polaca titulado "*Kantor*", *Tadeusz Kantor w kolekcji filmowej*, de Andrzej Sapija.

(...) vivía en un pueblecito de la costa que tenía pequeñas casitas y un colegio con el aspecto más pobre de todos los colegios posibles -estaba abandonado y vacío y sólo contaba con una clase-. Podía mirar a través de los cristales sucios de las dos ventanas, ventanas miserables. Pegué la cara a la ventana y miré dentro de mi propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo. Su pupitre estaba rayado con marcas de cuchillos y mojaba sus dedos llenos de tinta para pasar la página de la cuartilla. El tanto frotar había hecho que los granos del suelo de madera fueran visibles. La clase tenía paredes blanqueadas y en la parte de abajo se desprendía la cal. Había una cruz negra en la pared. Hoy sé que hice un descubrimiento importante junto a esa ventana: me di cuenta de la existencia de la memoria³⁸.

En el mismo documental, el artista comenta que junto a su faceta de artista, concretamente pintor, nunca separó estas dos disciplinas³⁹.



Figura 10. Tadeusz Kantor: *La Clase Muerta*, (2002). Sala Verónicas, Murcia

³⁸ Documental disponible en: <http://www.enfocarte.com/3.18/teatro.html>. Véase para ampliar información documental Thadeusz Kantor y *La clase muerta* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8W6Ru9qaqRY>
<http://elteatrodefantasma.blogspot.com/2011/05/la-clase-muerta.html>

³⁹ *Ibid.*



Figura 11. Tadeusz Kantor dirigiendo *The Dead Class*, Cracovia, 20 de enero de 1988. Foto: Włodzimierz Wasyluk. <https://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor>.

Fuente: <http://rialta-ed.com/tadeusz-kantor/>

Me daba perfecta cuenta de que, al introducir al teatro de la manera más directa y radical posible en los problemas planteados por las artes plásticas, lo sometía a la tentación de traicionar... lo provocaba para que saliera ilegalmente de su tranquilo hogar... Lo colocaba... en un espacio totalmente desconocido. La evolución del arte no depende únicamente de los aspectos formales sino que es, sobre todo, un movimiento permanente de pensamientos e ideas⁴⁰.

1.2.5. Marina Núñez: *Carne*

Marina Núñez (1966) presenta bajo el comisariado nuevamente de Tejeda, una instalación destinada al análisis de cómo las nuevas tecnologías están cambiando la manera de relacionarnos, de comunicarnos, de trabajar, y de desarrollar nuestras acciones más habituales. Incluso han transformado nuestra apariencia exterior y las esperanzas de vida presagiando un futuro que ni tan siquiera podíamos imaginar hace tan sólo unas décadas. Los expertos en inteligencia artificial, los científicos y los informáticos de distintos ámbitos, cavilan sobre nuestra vida en un futuro próximo; algo que, evidentemente, no pasa distraído a la filosofía.

⁴⁰ *Ibid.*,38.

Titulada, *Carne*, esta muestra ha sido especialmente diseñada para esta sala. Aparece la idea de contenido adaptado al continente, la instalación se resuelve en función del espacio que la albergará. *Vuelan sobre nuestras cabezas y bajo la cúpula cíborgs de azul fluorescente, mientras que desde el suelo la mirada de los desechos, de los voladores que han caído, se ha apagado*⁴¹. Esta exposición en la sala de Verónicas acata a la poética de fusionar la ciencia y sus increíbles posibilidades con la ficción. Nos habla del cíborg, una fusión del hombre y la máquina que, *si bien en principio nos parece que se encuentra en el terreno de la mera especulación, conduce a una realidad de la cual esta exposición se ofrece como metáfora de usuarios informáticos, de personas que sobreviven gracias a órganos artificiales o de cuerpos cuyo aspecto exterior ha sido transformado por la cirugía*⁴².



Figura 12. Marina Núñez: Carne, (2001-2002).
Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.,40.



Figura 13 . Marina Núñez: Carne, (2001-2002).
Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

1.2.6. Lidó Rico: *Secadero de pensamientos*

Llegado este punto y habiendo mostrado alguna de las intervenciones espaciales en Verónicas, nos desplazamos hacia otro espacio expositivo de la misma comunidad. Nos adentramos ahora en la sala de exposiciones de la iglesia del Palacio San Esteban ubicada en pleno centro de Murcia y que comparte edificio con la Sede de la Presidencia de esta Región. El edificio es un conjunto monumental edificado por los Jesuitas en el siglo XVI. En la actualidad alberga en completa sinfonía, cuestiones estrictamente políticas autonómicas, con áreas destinados a la actividad cultural y artística. El espacio es estéticamente similar al de Verónicas, siendo también un referente en cuanto a la aceptación y exposición de arte actual.

Lidó Rico, artista yeclano (1968), expone en el año 2006 su obra denominada, *Secadero de pensamientos*, utilizando para la realización su propio cuerpo como molde para la elaboración de sus obras.



Figuras 14 y 15. Lidó Rico en pleno proceso de inmersión en escayola.
(Fuente:<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01cuerpo/artistas/materiaCuerpo/lido/cuerpo/cuerpo-texto.htm>)

Podríamos afirmar que se establece una simbiosis entre el cuerpo físico del artista y la obra, siendo esencial para su realización el contacto y la intervención entre cuerpo y materia. Mara Mira escribe en la web oficial de Pepe Cabrera: *las obras de este genial artista se encuentran encuadradas entre la performance, la instalación y la escultura por su condición de arte efímero y por la relación entre el artista y la obra junto al proceso de creación de esta*⁴³.

Las piezas de *Secadero de Pensamientos* son el resultado de la inmersión en escayola para la creación de un molde, que a posteriori y tras su vaciado, se rellena de resina de poliéster.

⁴³ Mara Mira, http://www.pepecabrera.com/showroom/i/255/105/lido-rico#.W2M_pNlZzd



Figura 16. Lidó Rico: *Secadero de Pensamientos*, (2006). Palacio San Esteban, Murcia.

Fuente:<http://murciaactiva.blogspot.com/>

Esta imagen central es de la que toma el nombre la exposición, cabezas, pies, manos, rostros dentro de una jaula que constituye la instalación central alojando el proceso de secado.

El artista reconoce:

Llevo "reproduciéndome" de esta manera desde hace muchos años, este tipo de vaciado creo que todavía no ha sido bautizado (porque no existe en ningún manual, año tras año y error tras acierto, he ido aprendiéndolo), no creo que haya nadie más

que lo realice porque es muy complicado y peligroso, como verás te la juegas en cada inmersión⁴⁴.



Figura 17. Lidó Rico: *Circular de Secretos*, (2003)

Fuente: <http://www.pepecabrera.com/>

Figura 18. Lidó Rico: Detalle de la exposición *Corpus* (2017-2018). MURAM. Palacio Aguirre. Cartagena.

Fuente: <https://www.museosregiondemurcia.es/>

El periodista Guillermo Balbona en un artículo para el *Diario Montañes*, afirma que en toda la obra de Lidó Rico surge con fuerza el factor tiempo, y a través de él reflexiona desde la obra. Siempre he pensado que la obra comienza cuando se termina de observar, es uno de los axiomas de Rico a la hora de transmitir la idea de la importancia de lo posterior, de las reflexiones que genera cada pieza⁴⁵.

Sobre su trayectoria, Fernando Francés ha señalado que desprende un misterio sólo reservado a ciertos visionarios. Por su parte, Alpañez (2006) recuerda que Rico:

⁴⁴ Mara Mira " Tu cuerpo es un cuerpo de batalla", (septiembre 1998): <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01cuerpo/artistas/materiaCuerpo/lido/cuerpo/cuerpo-texto.htm>

⁴⁵ Guillermo Balbona, " Las voces de los otros de Lidó Rico se suma a la temporada de Robayera", *El diario Montañes*, (9 junio 2006), sección Cultura. <https://www.eldiariomontanes.es/pg060609/prensa/noticias/Cultura/200606/09/DMO-CUL-068.html>

No describe situaciones, no relata historias, no repite romances o, acaso abre la ventana para inventar, en cada objeto y en cada obra, una visión única e irreplicable del mundo. Su visión no es distante sino poética, no es excéntrica ni rebelde, sino plausible y paciente. En la obra de Lidó Rico hay algo inaprensible, más profundo e intenso, algo que se impone al espíritu sin pasar por el filtro de la razón⁴⁶.



Figura 19. Lidó Rico: Provisionarios, (2004)
Fuente: <http://www.lidorico.net/sculptures/>

⁴⁶ *Ibid.*

En la Plataforma de Arte Contemporáneo José Luis Martínez Meseguer⁴⁷(2017) entrevista a Lidó Rico sobre su forma de trabajar y el público al que dirige sus obras⁴⁸.

J.L.M.M: *Te has definido como un mediador, un gestor de contingencias, que esperas provocar una interlocución con aquellos y aquellas que comparten la visión de la vida que nos muestra, Pero, hay también mucho de didáctica en tu trabajo, ¿no?*

L.R: *Del trabajo se aprende continuamente. Es quien mira el que da sentido a una obra de arte, que en sí misma, no es más que un silencio lleno de sustancia. El espectador es quien aporta el ingrediente necesario para que todo funcione. Las piezas están hechas de materia, la cual ejerce un grado de atracción o repulsión. Al final es una cuestión de sinergias. Cuando no hay distancias y uno hace lo que es, la clave está en ser jodidamente exigente con los resultados y disfrutar de ese proceso creativo todo lo que se pueda. Una obra es un planteamiento, es como un plato lleno de comida, es el comensal quien decide si le atrae o no, si lo prueba o no y en qué orden le hinca el diente. Por eso, lo masticado, lo sofisticado, lo perfecto, lo que no deja márgenes, me da bastante grima.*

Avanzando en esta entrevista se hace alusión a que el artista utiliza el altorrelieve más que el bulto redondo.

J.L.M.M *Tus relieves están integrados casi siempre en un muro, generalmente. Los relieves son muy comunes, particularmente, como decoración y sin embargo tus obras son diametralmente opuestas a esta idea. Más bien convulsionan, conmocionan, crisan.*

⁴⁷ Docente con más de diecisiete años de experiencia específica, complementada con varios aspectos de la enseñanza del arte contemporáneo (historia, estética, teoría del arte, historia del cine, DEAC [Educación y Acción Cultural] del arte contemporáneo). En la práctica, como Técnico Superior (A) para la Fundación General de la Universidad de Alicante (2003-2012). Curador independiente de arte actual con más de un centenar de exposiciones, destacando las de Daniel G. Andújar, Marcel Antúnez, Daniel Canogar, Joan Fontcuberta, Lourdes Grobet, Mira Bernabéu, Santos Montes, Paloma Navares, Mabel Palacín etc., Carl Director artístico de las colecciones privadas ARS CITERIOR y SALMAIA de la Comunidad Valenciana. Jefe de Estudios del Curso de Especialista de la Universidad de Alicante en Museología del Arte Contemporáneo (2004-2006).

⁴⁸ Información extraída de, <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-lido-rico/>

L.R: *Creo que una obra, a parte de la materia que la conforma es una actitud ante la vida. Me cuesta mucho creer en lo políticamente correcto y me aburre soberanamente la dulzura de lo sofisticado y predecible que muchas programaciones expositivas nos venden. El hombre está más cerca de su propia fragilidad de lo que se piensa. Estamos educados para mirarnos como seres perfectos y nada más lejos de la realidad. Vivimos dentro de un cuerpo donde todo pende de un hilo, pegados y articulados de manera prodigiosa, por eso nos debemos a lo visceral, a la emoción, al puñetazo en la mesa, a la huida de la comodidad y hasta de lo razonable. El arte está para hacernos evolucionar, para avanzar de manera eficaz y con resultados palpables, es un espejo donde mirarnos, pero en muchas ocasiones no estamos ni educados ni preparados para hacerlo.*



Figura 20. Lidó Rico: *Camposanto*, (2016)

Fuente:<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/>

1.2.7. Pablo Genovés y *La vida Eterna*

Creando una intervención exclusivamente para la Sala Verónicas, presenta este artista madrileño su obra que titula *La vida eterna* (2016). La instalación es una denuncia al cambio climático que está soportando actualmente el planeta, la destrucción de los espacios naturales, de la cultura y de la belleza.

Pensaba que las consecuencias del cambio climático las verían mis hijos, pero ya no, las estoy viendo yo, así lo declara el 4 de abril del 2016 en una charla que ofreció en la misma Sala Verónicas y a la que tuvimos el placer de asistir. Consciente de que su obra acabará colgada en las paredes de alguien, confiesa que de alguna manera busca la estética en sus obras. La instalación, en acción ocupa el lugar que por antaño ocupaban los retablos religiosos en poderosas iglesias. Atentando como hacía Marty a la parte más noble del religioso edificio, interviene Genovés en espacios reservados para el recogimiento y la oración, los despoja quizá, por ser siempre en estos lugares donde se centra la atención del visitante. A modo de retablo-tríptico coloca el madrileño sus piezas, haciendo partícipe de esta al espectador.

Garayoa para *El País* (2015) apunta que el artista trabaja buscando en sus archivos imágenes, fotografías adquiridas en cualquier parte del mundo y las monta ensamblándolas con imágenes de la naturaleza hechas por él mismo y añadiendo a éstas el componente sonoro⁴⁹. Ha realizado un proyecto audiovisual en el que la pieza es

⁴⁹ En el proceso de creación de sus imágenes, se apropia de estampas antiguas y fotografías del primer tercio del siglo XX, encontradas en mercados y anticuarios de Europa y posteriormente las combina con otras imágenes, apropiadas y originales, mediante técnicas digitales, dándoles un nuevo significado. Los collages de Genovés son herederos de los primeros fotomontajes realizados por los dadaístas berlineses en los años veinte y treinta del pasado siglo, aunque ya existían antes trucajes fotográficos y tarjetas postales igualmente obtenidas por yuxtaposición de imágenes. También el surrealismo cultivó las posibilidades que ofrecía el fotocollage y el fotomontaje, para subvertir el lenguaje lógico de la imagen fotográfica, aunque los recursos de los que se sirvieron esos fotógrafos de la era analógica no pueden compararse a lo que ha aportado la revolución digital. Gracias a las herramientas digitales, las fotografías de Genovés se acercan a la pintura y tienen la capacidad de crear ficciones. Los visionarios fotomontajes de Pablo Genovés, son una metáfora de la desaparición de la civilización humana en el planeta. Sus fascinantes imágenes de pesadilla, en las que no está representada la figura humana, causan una sensación de miedo y admiración en el espectador y transmiten la idea de la urgencia de establecer una nueva relación entre el ser humano y la tierra que no esté basada en su expolio. Begoña Garayoa, "Pablo Genovés y la fotoficción" *El País cultural*, (mayo 2015): https://elpais.com/cultura/2015/04/30/babelia/1430392535_747986.html

proyectada y en el que se establece un diálogo entre la propia pieza en movimiento, el espectador y el espacio de la iglesia del siglo XVIII.



Figura 21. Pablo Genovés. *La vida eterna*, (2016). Sala Verónicas, Murcia.

Fuente: Sala Verónicas Murcia (<http://www.salaveronicas.es/>)

Los seres humanos, lamenta Genovés, hemos avanzado de una manera contradictoria, casi imposible y el autor quiere recrear un pasado histórico en peligro y hacer reflexionar también sobre el paso del tiempo, a la vez que se aproxima a nuestro legado artístico.

Soy muy crítico, pero es que veo que, sobre todo en Occidente, en España, es exagerado el total desprecio a la cultura, dice el autor. Si se ve el arte como un lujo, como algo que no vale para nada y es lo primero que se puede sacrificar cuando llega una crisis económica, alguien se está equivocando; cuando no acercas el arte a las nuevas generaciones ni ayudas a los artistas creando un mercado, se crea una situación tremenda de abandono total, lamenta el artista madrileño⁵⁰.

⁵⁰ Ana Guardiola, Pablo Genovés: "Hemos avanzado de manera contradictoria", *La Opinión de Murcia*, (4 febrero 2016) sección Cultura. <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/02/12/hemos-avanzado-manera-contradictoria-imposible/713276.html>



Figura 22. Pablo Genovés. *La vida eterna*, (2016).
Fuente: Sala Verónicas, Murcia.<http://www.salaveronicas.es>

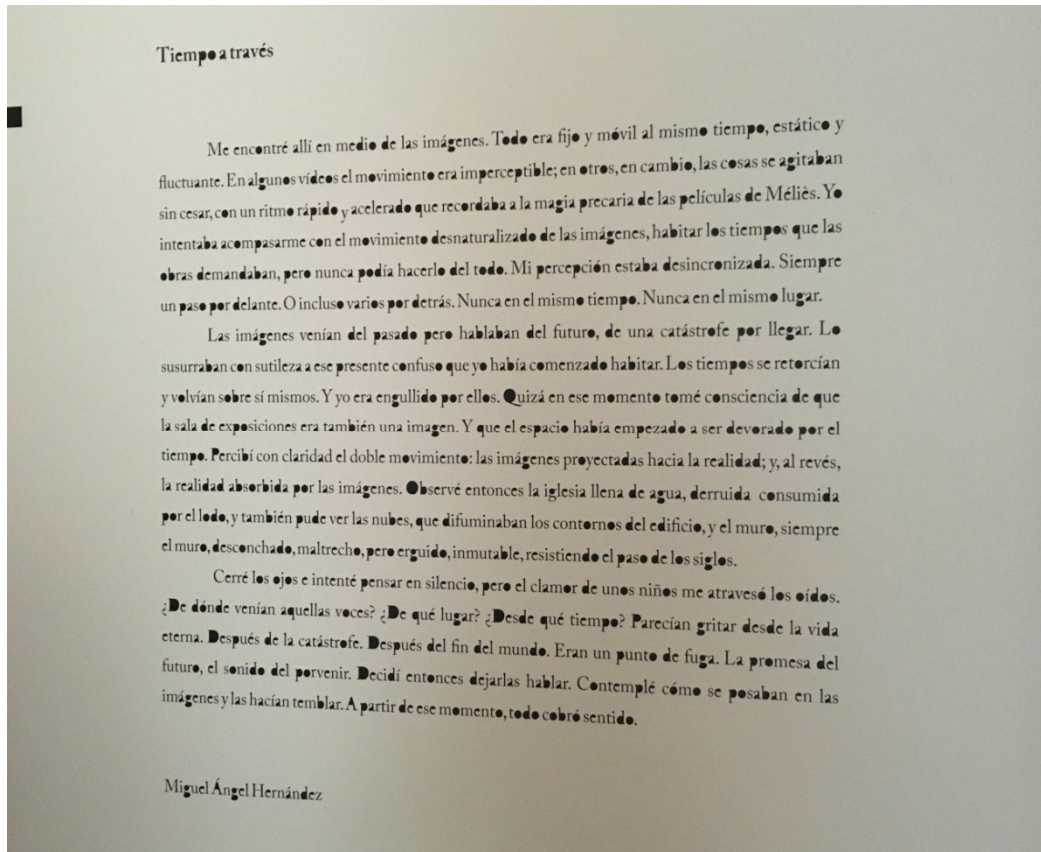


Figura 23. Fotografía del texto de Miguel Ángel Hernández. Entrada exposición *La vida eterna* Pablo Genovés, (2016) Sala Verónicas, Murcia.

Facilitamos al lector el texto traducido:

Me encontré allí, en medio de las imágenes. Todo era fijo y móvil al mismo tiempo estático y fluctuante. En algunos videos el movimiento era imperceptible; en otros en cambio, las cosas, se agitaban sin cesar, con un ritmo rápido y acelerado, que recordaba a la magia precaria de las películas de Méliès.

Yo intentaba acompasarme con el movimiento desneutralizado de las imágenes, habitar los tiempos que las obras demandaban, pero nunca podía hacerlo del todo. Mi percepción estaba desincronizada. Siempre un paso por delante. O incluso varios por detrás. Nunca en el mismo tiempo. Nunca en el mismo lugar.

Las imágenes venían del pasado, pero hablaban de futuro, de una catástrofe por llegar. Lo susurraban con sutileza a ese presente confuso que yo había empezado a habitar. Los tiempos se retorcían y volvían sobre sí mismos. Y yo era engullido por ellos. En ese momento tomé consciencia de que la sala de exposiciones era también una imagen. Y que el espacio había empezado a ser devorado por el tiempo. Percibí con claridad el doble movimiento: las imágenes proyectadas hacia la realidad; y, al revés, la realidad absorbida por las imágenes. Observé entonces la iglesia llena de agua, derruida consumida por el lodo, y también pude ver, las nubes, que difuminaban los contornos del edificio, y el muro, siempre el muro, desconchado, maltrecho, pero erguido, inmutable resistiendo el paso de los siglos.

Cerré los ojos e intenté pensar en silencio, pero el clamor de unos niños me atravesó los oídos ¿De dónde venían aquellas voces?, ¿De qué lugar?, ¿De qué tiempo? Parecían gritar desde la vida eterna. Después de la catástrofe, Después del fin del mundo. Eran un punto de fuga. La promesa del futuro, el sonido del porvenir. Decidí entonces dejarlas hablar. Contemplé cómo se posaban en las imágenes y hacían temblar. A partir de ese momento, todo cobró sentido⁵¹.

Una vez mostrados estos ejemplos a modo de introducción y con la intención de visionar la problemática, recopilamos con algunas de las particularidades y condiciones que presentan las manifestaciones artísticas acontecidas en los espacios citados con anterioridad. Marty, sorprende al espectador con una intervención que llega a la implicación de todos los sentidos, aniquilando la idea de obra de arte creada solamente para el deleite visual; su propio cuerpo, su miedo y sus emociones, será objeto esencial para la realización de la obra. Delgado nos ofrece una instalación haciendo alusión al antiguo testamento, anunciando en el título la temática de la obra, y encontrando un resultado totalmente innovador. Eva Lootz presenta una denuncia al mal uso que la Región de Murcia hace del agua sin hacer visible este elemento en toda su obra y con la introducción de nuevos materiales de carácter perecedero. Carlos Amoraes y sus mariposas, condicionan la postura corporal del espectador al visitar su obra, que se modifica en función del lugar en el que se instala.

⁵¹ Paco Vivo, "Pablo Genovés - Sala Verónicas de Murcia", *Espacio Vivo Blog*, (6 marzo 2016), <http://pacovivo.blogspot.com/2016/03/pablo-genoves-sala-veronicas-de-murcia.html>

Kantor en cambio, concentra su faceta dramaturga con su actividad plástica. La artista Marina Núñez presenta una intervención diseñada expresamente para un espacio determinado, adaptando la obra a la sala. En su caso Lidó Rico nos muestra su propio proceso artístico como parte de la obra, haciendo inseparable el binomio cuerpo y material. Performance, proceso creativo, teatro, arte, danza, espacio, tiempo, sentidos, materiales perecederos, son nuevos conceptos para analizar en estas nuevas intervenciones que la contemporaneidad nos muestra. Para concluir, se ha elegido la obra de Genovés en la que se reinventan las imágenes, postales y fotografías adquiridas en mercadillos del mundo, con la intención inicial de conservar la belleza del momento y convertirlas, mediante la videoinstalación sonora en portadoras de catástrofe, destruyendo la memoria y contradiciendo su función. Cuando nos referimos a la cuestión de la conservación, estamos anunciando la necesidad de registrar estas intervenciones que más que nunca suceden para un tiempo y en un tiempo determinado, un arte efímero, en un espacio y para un espacio concreto. ¿Hay que registrar este arte para futuras generaciones?; el artista, ¿cómo intenta registrar sus obras?

Acudiendo a Félix de Azúa Comella en su conferencia titulada *La postvanguardia y la postmodernidad como acabamiento del arte*, (2016), impartida en el salón del Colegio libre de Eméritos declara que *el arte se ha convertido en algo mental* (...) *el arte contemporáneo se ha realizado para no subsistir, de la obra, no debe quedar nada, es un ataque final a la obra.*⁵² Cita a Danto afirmando que la obra no es lo importante, no existe la pieza física, sino mental, la idea que debe quedar es la que transmite la recepción y la intuición del artista, parece, por lo tanto, que se va cumpliendo la profecía de Hegel en sus *Lecciones de estética* cuando este dice del arte: *“es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado”*⁵³.

⁵² Félix de Azúa, *Volver la mirada. Ensayos sobre arte* (Barcelona: Debate, 2019) p.290

⁵³ Félix de Azúa. “El arte después de la muerte del arte (Arthur Danto)” Conferencia presentada en el seminario “Las postvanguardias y la posmodernidad como acabamiento del arte” Colegio de Eméritos Madrid, (19 enero 2016). <https://www.youtube.com/watch?v=AO1WSoyV4g>

1.3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Con carácter general, se trata de una investigación cualitativa, de corte descriptivo, basada en una revisión histórica que ha servido para mostrar las nuevas condiciones del arte contemporáneo. La herramienta principal ha sido la pesquisa bibliográfica.

Hemos abordado el momento histórico inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial para conocer la evolución conceptual y procesual de un arte que, claramente, abandona la condición material y el encarcelamiento estético. Pretendemos, así, comprender su estado en la actualidad y disponer los mecanismos para su futura difusión ante la imposibilidad de una conservación, en cuanto a su componente matérico se refiere.

La tesis es de carácter histórico-ensayístico y, para su realización, se ha procedido a la revisión exhaustiva de bibliografía especializada, recurriendo tanto a fuentes escritas como fuentes electrónicas disponibles en internet, sobre todo en lo que respecta a los artistas más recientes de los que actualmente contamos con información muy escasa. Hemos acudido al análisis histórico que nos ha ayudado en un largo proceso de documentación para acotar el arte último de nuestros días.

El trabajo se estructura en once capítulos a los que se le suman las conclusiones y futuras líneas de investigación que se desprenden de esta tesis bajo la forma de preguntas y que, por ser más específicas, no se han abordado, aunque serán trabajadas en un futuro.

Un primer capítulo corresponde al planteamiento de la investigación, basado en la experiencia acaecida tras la visita a una instalación, de donde parte la exposición del problema y la formulación del objetivo general de la investigación.

Un segundo capítulo está dedicado a contextualizar y definir el periodo cronológico abarcado en este estudio, para lo que fue necesario recurrir a manuales de documentación del arte, que nos ayudaron a establecer y acotar los factores, condicionantes, hechos y la ruptura que supuso la Segunda Guerra Mundial para la perspectiva cultural. El capítulo aborda el panorama artístico en plena guerra y algunos años inmediatos tras el conflicto. Esta parte está destinada al análisis del final del arte figurativo de los últimos movimientos hegemónicos.

El paso al arte de la idea y al nacimiento de movimientos destinados al arte de masas de carácter más comercial, menos elitista y para un público caracterizado por la diversidad. A partir de este segundo capítulo, comenzamos a introducir las dificultades en el registro para la futura transmisión de estas formas artísticas que llevan consigo las limitaciones espacio- temporales.

El tercer capítulo se destina a la introducción del arte minimal y sus principales representantes, movimiento que implanta el espacio y el cuerpo como parte de las obras, reduciendo las intervenciones artísticas a lo mínimo, en lo que a materialidad se refiere, de ahí que *lo menos, es más*.

El cuarto capítulo es introducido con el artista Marcel Duchamp, más alejado cronológicamente de los movimientos que se exponen, pero lo establecemos como base para el nacimiento del arte conceptual y la desmaterialización de la obra. El arte del concepto estableció el final del arte objeto en favor del arte como idea y el predominio del concepto sobre la forma, haciendo de lo artístico una pregunta.

El quinto capítulo de la investigación se centra en analizar cómo el arte conceptual se traslada a la tierra y la interviene artísticamente. En su versión inglesa se denomina Earthworks y en la americana Land Art. Intervenciones que se caracterizan por la superación del espacio expositivo. Mediante estas manifestaciones, el arte de la tierra reivindica con sus obras una constante preocupación por el planeta, convirtiendo el trabajo del artista en vehículo de concienciación medioambiental.

El sexto capítulo, acotado a finales de 1960 hasta 1971, presenta la utilización de materiales humildes y pobres que envejecen con el paso del tiempo y la fragilidad de las obras en el movimiento italiano denominado Arte Povera. Se manifiesta en contra del uso por excelencia de los materiales nobles con los que se ha trabajado a lo largo de toda la historia del arte y se declara en contra de las nuevas tecnologías y de la excesiva modernización.

El séptimo capítulo, sin abandonar el conceptual, trata de demostrar cómo comienzan a utilizarse los dispositivos de registro tipo fotos, pequeñas grabaciones y videos en el intento de documentar un arte de acción, basado en el proceso. Un arte en el que el cuerpo pasa a ser el objeto artístico. Se trata de procesos ejecutados y trasladados al cuerpo como soporte que contiene las

acciones artísticas, muchas de ellas de extrema dureza, que soportan y se convierten en vehículos reivindicativos y de protesta.

En el capítulo ocho, entramos en el arte multicultural de los años 80, presentando las instalaciones artísticas como “obras totales” e irrepetibles en el espacio, sujeto en muchos casos al factor tiempo, las condiciones medioambientales y las inclemencias meteorológicas y con una afectación que abarca todos los sentidos del espectador. Ya no podemos adscribir en pureza estas obras a las antiguas categorías heredadas de las bellas artes, el artista juega y combina escultura, pintura y arquitectura.

El capítulo nueve, correspondería, primeramente, al estudio del movimiento en el arte para, a *posteriori*, pasar a un arte en movimiento. Se planteará el uso de los dispositivos móviles para el registro de las intervenciones una vez abandonado el carácter estático y contemplativo del arte.

El décimo capítulo ilustra una breve pero muy significativa muestra del arte más actual, ejemplificando las distintas líneas de trabajo que los artistas están exhibiendo.

Un último capítulo presenta las limitaciones del arte contemporáneo en lo relativo a cuestiones de materiales y condiciones en las que se desarrolla. Lo hemos destinado a comprobar la idoneidad y necesidad de registrar lo artístico mediante lo tecnológico y establecer lo que se puede documentar y cómo se documenta.

Terminaremos con unas conclusiones, estableciendo si la palabra la tienen los artistas, los museos, quien compra la obra... y hasta dónde, para dilucidar las posibilidades de futuras líneas de la investigación que se desprenden de esta tesis.

Por último y en relación a la selección de las imágenes que ilustran la investigación, se subraya la necesidad del contacto directo con el mundo artístico actual, de ahí su abundancia.

CAPÍTULO II.
PANORAMA ARTISTICO
TRAS LA II GUERRA MUNDIAL

CAPÍTULO II.

PANORAMA ARTISTICO TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. LOS ULTIMOS ESTILOS HEGEMONICOS DE LOS AÑOS 50

2.1. EL PASO DE LA MODERNIDAD A LA CONTEMPORANEIDAD: LA CRISIS DEL ARTE

Partamos de una cita de 1937, contextualizada en Múnich, en la exposición “Arte degenerado”. La muestra estuvo organizada por el régimen nazi y se compuso de 650 pinturas y esculturas que ellos mismos habían confiscado de los museos y las galerías privadas de toda Alemania. En la apertura de la exposición, el presidente de la Cámara de Cultura del Tercer Reich, Adolf Ziegler, proclamó el siguiente exabrupto: *Lo que están viendo son los productos enfermos de la locura, la impertinencia y la falta de talento. Necesitaría varios trenes de carga para limpiar nuestras galerías de esta basura... Esto sucederá pronto*⁵⁴.

La muestra contenía obras de Marc Chagall, además de otros grandes artistas como Klee, Picasso, Van Gogh, Kandinsky, Max Ernst, Otto Dix o Eduard Munch. Se prohibió la entrada a menores, la exposición mostraba grandes pinturas junto a dibujos de personas con discapacidad, comentarios despectivos o fotos inaceptables, para ridiculizar y llevar al absurdo el concepto moderno del arte. Durante la Alemania nazi gran cantidad de obras fueron quemadas en hogueras en 1939, otras que fueron consideradas como vendibles, se subastaron de manera privada para financiar y conseguir fondos para propaganda nazi. O’Connor nos facilita las siguientes declaraciones de Ziegler:

*Respecto a los artistas degenerados, les prohíbo someter al pueblo a sus experiencias. Si de verdad ven los campos azules están dementes y deberían estar en un manicomio. Si sólo fingen que los ven azules son criminales y deberían ir a prisión. Purgaré a la nación de su influencia y no permitiré que nadie participe en su corrupción. El día del castigo está por venir*⁵⁵.

⁵⁴ Información extraída de, <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/3/dudh/dh16.html>

⁵⁵ O’ Connor, Anne- Marie, *La dama de oro* (Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2015) p.151



Figura 24. Poster de la exposición sobre el denominado por los nazis "Arte degenerado" Berlín, 1938.

Fuente:<http://weimarandnazigermany.co.uk/>

El paso de la modernidad a la contemporaneidad conlleva un cambio en el pensamiento del siglo XX que se refleja inmediatamente en las manifestaciones artísticas, generando un arte tan complejo como innovador. La contemporaneidad se define como un nuevo momento histórico que se caracteriza por lo rompedor, diferente, lo multicultural y lo heterogéneo.

El arte, tras la Segunda Guerra Mundial, despedaza de una manera feroz todo lo realizado a lo largo de su larga trayectoria. Durante la vanguardia ya se generó un arte de ataque, de negación del antiguo régimen, en contra de los academicistas y el rancio clasicismo. La segunda centuria del siglo XX supera los presupuestos más revolucionarios de las vanguardias de la modernidad.

En el periódico nazi *Hakenkreuzbanner*, Hitler señaló que la Casa del Arte Alemán se dedicaba solo al arte sano, a este arte que llevamos en la sangre, a un arte comprensible por el pueblo porque solo el arte que el hombre de la calle puede entender es verdadero arte.

Ese arte "saludable" era, en primera instancia, uno que hundiera sus raíces en la tradición realista, en la representación verosímil de figuras y objetos, de modo que resultara fácilmente decodificable por parte de un público amplio que podía no contar con el entrenamiento que requerían las innovaciones del arte de vanguardia.

Puesto que se esperaba un efecto "edificante" de las pinturas y esculturas, en la selección de obras resultó fundamental la cuestión del tema. De hecho, el montaje de estas exposiciones se organizó en base a los temas representados: paisaje, naturaleza muerta, familias y vida rural⁵⁶.



Bundesarchiv, Bild 146-1999-073-28
Foto: v. Ang. (v. Dal.)

Figura 25. Haus der Deutschen Kunst en Múnich (Casa del Arte Alemán, 1933-37). Paul Ludwig Troost (Alemania, 1878-1934). // Después de la muerte de Troost (1934), la construcción siguió en manos de Leonhard Gall y Gerdy Troost. Su exposición inaugural fue el Große Deutsche Kunstausstellung (Gran exposición de Arte Alemán), que se presentó al público simultáneamente a la Exposición de Arte Degenerado.

Fuente:<http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/>

A partir de los años 60 del siglo XX, el contexto general en el que se situaban los artistas de la neo-vanguardia enfatiza el concepto y la experiencia por encima del objeto, Foster (2001) señala que: *Las obras huían del peso y de la presencia rotunda,*

⁵⁶ Información extraída de <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/arte/cuerpos-extranos-exposiciones-edificantes-arte-y-nazismo/exposiciones-de-arte-aleman-1937-1944>

y se reivindicaba la inmaterialidad como estrategia para evitar que la radicalidad de sus discursos se conviertan en un valor de cambio⁵⁷.

El arte abandona su condición estética en favor de otros discursos acordes a la finalidad de éste. La copia de la realidad pierde brutalmente su sentido, la mimesis ya no tiene cabida en unos procesos artísticos que rompen el plano de representación pictórica, y en el que se invade el espacio de la representación, haciendo al espectador, parte y contenido en muchos casos de la propia obra, acción que el artista en muchas ocasiones demanda y que, en otras, está sujeta a la cuestión de la improvisación o azar. Para nuevas intervenciones y movimientos, la apariencia física de la obra ya no tiene importancia, dando paso a la experiencia y abandonando el viejo modelo del Romanticismo. El arte se estaba convirtiendo en algo de la mente. Vásquez⁵⁸, en un artículo titulado *La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad*, apela a la insubordinación de los signos y a la reformulación socio-estética, los problemas que surgen en el proyecto de las vanguardias son el desmontaje del cuadro y la caída del rito meramente contemplativo de la pintura, criticando la tradición aristocratizante de las Bellas Artes⁵⁹.

En esta línea también el crítico y filósofo Dorfles (1986), hace referencia a la declinación del arte objetual, la inflación de los objetos, lo que necesariamente

⁵⁷ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal Ediciones, 2001) p.8

⁵⁸ Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Postgrado Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV, Teoría del Conocimiento y Pensamiento Contemporáneo. Áreas de Especialización: Antropología y Estética. Profesor de Postgrado del Instituto de Filosofía de la PUCV, del Magíster en Etnopsicología, Escuela de Psicología PUCV, Profesor de Antropología y de Estética en el Departamento de Artes y Humanidades de la UNAB. Profesor asociado al Grupo Theoria, Proyecto europeo de Investigaciones de Postgrado. Director de la Revista Observaciones Filosóficas www.observacionesfilosoficas.net. Secretario de Ejecutivo de PHILOSOPHICA, *Revista del Instituto de Filosofía de la PUCV* <http://www.philosophica.ucv.cl/editorial.htm>, Editor Asociado de Psikeba —Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, Buenos Aires— www.psykeba.com.ar, miembro del Consejo Editorial de Escaner Cultural —Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias— www.escaner.cl y Director del Consejo Consultivo Internacional de Konvergencias, Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo.

⁵⁹ Adolfo Vásquez Rocca “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”, *Arte, Individuo y Sociedad*, vol.17 (2005), pp.135- 145

condujo a una serie de manifestaciones anti-objetuales en las que prevalecía la idea sobre la realización el proyecto por sobre el objeto⁶⁰.

El cambio más común a todos los movimientos, acciones o intervenciones que acontecieron tras la Segunda Guerra Mundial, en una sociedad de posguerra y bajo un desencanto general, fue la modificación del soporte o formato. El consumo masivo del pop-art, la utilización de basura o elementos desecho del Arte Povera, la naturaleza como soporte físico de la obra en el Land Art o el mismo cuerpo como contenedor de la obra, llegando a ser la acción en éste la obra de arte en sí.

La obra de arte se desmaterializa al ser sometida a otros espectadores y a otras miradas, más activas, más participativas llegando a ser fundamental la intervención del espectador para hacer existir a ésta. Rojas lo indica en su blog *El balbuceo de las constelaciones*.

Si bien los movimientos artísticos predecesores exponían abiertamente sus ideas esperando desafiar el orden reinante, nuevos horizontes comienzan a contemplarse en esta década que empujan al arte hacia una nueva crítica y conciencia social. El cuerpo inesperadamente surge como sucesor del lienzo o del material artístico conocido y se torna el elemento liberador, catártico y puesto al servicio de experimentaciones creativas. Uno de los ejemplos de esta idea la encarna el movimiento conocido como los accionistas vieneses⁶¹.

En palabras de Chico-Picaza, en una conferencia titulada *Arte y Posmodernidad* impartida en mayo de 2017:

Todo es nuevo pero nada lo es, porque lo que es, es una reconsideración del pasado inmediato o incluso del pasado más remoto, planteando un arte absolutamente diferente porque el artista crea su obra bajo la base de la deconstrucción de algo anterior, dejando unas pistas que el espectador debe desentrañar, exigiendo en este un conocimiento previo⁶².

⁶⁰ Gillo Dorfles: *Últimas tendencias del arte de hoy*, (Barcelona: Labor,1986), p.98

⁶¹ Jairo Rojas Rojas, "La acción de Rudolf Schwarzkogler", *El balbuceo de las constelaciones* (14 de febrero de 2015, <http://unardoble.blogspot.com/2015/02/la-accion-de-rudolf-schwarzkogler.html>)

⁶² María Victoria Chico Picaza, "Arte y Postmodernidad"(Conferencia del Colegio oficial de Doctores y licenciados el 11 de mayo de 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=HQecr2ICO4Q>

Tras la Segunda Guerra Mundial (1945), Europa anduvo sumergida en una profunda crisis existencial con una particular perspectiva plástica, visible en los nuevos movimientos de vanguardia, lo que se conoce como modernidad, que abarca corrientes desde 1942 hasta 1970 aproximadamente, la producción a partir de los años 80 se denomina arte postmoderno, y a partir de 1980 arte actual o arte contemporáneo, estas denominaciones no son universales ni aceptadas por todos los historiadores. Oscar García, director de la Plataforma de Arte Contemporáneo (PAC) establece el arte moderno, el generado desde 1860 a 1960, denominando actual al arte generado desde 1960 a la actualidad. Américo Castilla considera que el arte moderno concluye en los años 60 y que a partir de ese momento comienza la producción contemporánea en los años 70. Guasch denomina modernidad tardía al arte que abarca desde mediados de los 60 a finales de los 70 comenzando el discurso postmoderno a partir de los años 80. Siguiendo a Félix de Azúa (2016), nos acogemos a la norma que se suele respetar en los tratados de arte actual, lo denominaremos arte contemporáneo, como comentamos al iniciar esta tesis.

Para los profesores Rambla y Torrent (1992), una cuestión parece clara: *la diferenciación entre unas primeras agrupaciones vanguardistas que han sido sancionadas como históricas y otras englobadas genéricamente bajo los rótulos de post y neo vanguardia*⁶³.

En primer lugar, haremos alusión al movimiento denominado Expresionismo Abstracto, que será referido a lo largo de toda la investigación, ya que muchos de los movimientos, tendencias, comportamientos y prácticas o están claramente influenciadas por él o se dirigen contra él.

2.2. LA PINTURA GESTUAL: EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO NORTEAMERICANO (1945-47)

Movimiento que no habría sido posible sin la aportación de los surrealistas, el expresionismo y la abstracción. El expresionismo abstracto partió de las experiencias de Vasili Kandinsky de los años en torno a la Primera Guerra

⁶³ Wenceslao Rambla y Rosalia Torrent, "Las claves de la vanguardia: desde sus predicados históricos a ciertos presupuestos actuales. *Revista de pensamiento y análisis de la Universidad Jaime I*, vol 15, nº3 (1992), p.37

mundial, en su obra *De lo espiritual en el arte*, donde expone que toda manifestación artística procede de una manifestación interior, aspecto que es compartido también por los informalistas europeos. Un importante elenco de artistas compone este grupo que se gesta en Estados Unidos, Nueva York, principalmente, por estar apartadas de la persecución que los estados totalitaristas establecieron en Europa. La Escuela de la Bauhaus alemana había cerrado en 1933 por el advenimiento del régimen nazi, a partir de este momento, arquitectos, escultores y pintores, sin posibilidad de trabajar en su país, se trasladan a Norteamérica entre ellos se encontraban, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Hofmann o László Moholy-Nagy, que llegó a constituir en Chicago la New Bauhaus.

En un determinado momento, apunta Hess (2008), para los sucesivos pintores norteamericanos: *el lienzo pasó a ser un ruedo en el que actuar.... lo que sucedía en el lienzo ya no era un cuadro, sino un acontecimiento*⁶⁴.

Las exposiciones de arte surrealista y abstracto que se realizaron en los años 40 en Nueva York fueron decisivas, pues contribuyeron a difundir el arte contemporáneo con relativa rapidez. En paralelo, comienza a cobrar importancia el trabajo de las galerías por ejemplo, la de Peggy Guggenheim, casada con Max Ernst en 1942. La llamaron *Art of this Century* y en ella expusieron su obra artistas como Pollock, Motherwell, Rothko, Still y el propio Hofmann.

En la citada corriente o movimiento artístico el protagonismo recae sobre el individuo y el carácter expresivo de este, Jiménez Blanco (2005) en el ciclo *Medio Siglo de Arte* de la Fundación Juan March, expone:

*(...) que es un movimiento que agrupa búsquedas e investigaciones en torno al signo gráfico a través del trazo, la mancha. Sostiene, que mediante la materia y el signo se relaciona dos cuestiones en el acto de pintar, la realidad y la materialidad del cuadro, rechazando el ilusionismo perspectivo, "la sola pintura" y el artista se expresa a través del plano pictórico del gesto, de la acción del movimiento físico*⁶⁵.

⁶⁴ Bárbara Hess, *Expresionismo Abstracto* (Madrid: Ediciones Taschen, El País ,2008), p.23

⁶⁵ Lola Jiménez Blanco. *La pintura en el ocaso de la modernidad: Informalismo y expresionismo abstracto*. Conferencia del ciclo "Medio siglo de arte" Fundación Juan March. Madrid. 11 de mayo de 2005. <https://www.march.es/bibliotecas/archivo-fotografico/ficha.aspx?p0=fjm-foto:4659&l=2>

El artista queda horrorizado con lo acontecido en el mundo, inspirado por una concepción existencialista, se refugia en su mundo interior, abandona toda referencia previa, se deja llevar, nada es intencional, se rechazan reglas tan aceptadas por antonomasia como moderación, medida. Se niega la forma y con ella siglos de orden artístico establecido en el que gobernaba la forma en la representación del espacio pictórico acompañada de línea, color, perspectiva, armonía, equilibrio, proporcionalidad, todo con un objetivo fundamental: la belleza y lo estéticamente correcto.

Los artistas expresionistas así como los informalistas, introducen en sus obras calidades distintas y ejecutan pinturas con más grosor a través de las nuevas técnicas tales como el goteo, chorreo y las nuevas pinceladas que evidencian el estado emocional del artista. En el Expresionismo se habla de mancha, de textura, de goteo, el propio proceso artístico, no se concibe como proceso instrumental, sino como objetivo o fin.

La revolución contra lo dado, contra el sujeto y contra el mundo que, a partir de Hegel, le ha proporcionado a la vanguardia artística europea diferentes teorías acerca de una Nueva Realidad, ha reingresado a los EEUU bajo la forma de una rebelión personal. El arte como acción descansa en el formidable supuesto según el cual el artista sólo acepta como realidad lo que él mismo es en su proceso de creación. "Todo excepto el alma se ha despojado del amor por las cosas creadas". El artista trabaja en una condición de posibilidad abierta, arriesgándose, de acuerdo con Kierkegaard, a experimentar la angustia de lo estético que acompaña la ausencia de posibilidades en lo real. Para seguir teniendo la fuerza de refrenarse a asentar cualquier cosa, debe ejercitar en sí mismo un constante No⁶⁶.

El Expresionismo Abstracto evidencia en sus ejecuciones un marcado carácter antropocentrista, deja ver a través de sus obras, las personalidades y los sentimientos de los artistas, el odio, la tristeza, la rabia o el dolor. El período en el que se gestó se desarrolló paralelo a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la fecha de inicio de la corriente puede considerarse 1947. Se ramificó en dos tendencias fundamentales, la pintura gestual y la *Color Field Painting*.

⁶⁶ Carolina Benavente Morales, "Harold Rosenberg. Los pintores de acción americanos "(1952). Presentación y traducción", *Revista cultural de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, Escáner Cultural n°: 136 (2009): <http://revista.escaner.cl/node/4945>, p.3-4.

2.2.1. *La Action Painting, de Kooning y Jackson Pollock*

Encabezando la pintura gestual, Jackson Pollock (1912-1956) fue creador de un nuevo tipo de intervención en la que, para su realización, el artista sitúa el lienzo en el suelo moviéndose por su contorno e incluso dentro de este dejando chorrear la pintura lo que se denominó *Action Painting* o pintura de acción. En 1947 realiza su primera pintura bajo la técnica del *dripping*.

Mis pinturas no vienen de un caballete. Prefiero fijar el lienzo nuevo a una pared o en el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento más tranquilo. Me siento más cerca, más parte de la pintura, ya que de esta manera puedo caminar alrededor de ella, trabajar desde cuatro lados y literalmente "estar" en la pintura. Cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Tan solo después de un periodo de "aclimatación" me doy cuenta de lo que ha pasado. No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla salir. Es sólo cuando pierdo contacto con la pintura cuando el resultado es un desastre. De lo contrario es armonía pura, un sencillo dar y recibir, y la pintura resulta bien⁶⁷.

Pollock, a finales de los años 30, se interesa por la pintura de los muralistas mexicanos Siqueiros, Rivera, Orozco, influenciando posteriormente su obra en cuanto a la composición, y el gran formato en el que trabajaban. Harold Rosenberg en *Art News*; diciembre de 1952 relata cómo el hecho de que Pollock conociese a los indios navajos de América del norte y su ritual en las pinturas de arena, influyó de forma decisiva en la técnica de la *action painting*⁶⁸.

⁶⁷ Pollock, Jackson. "My Painting", in Pollock: Painting (editado por Barbara Rose), Agrinde Publications Ltd: New York (1980), p. 65,(publicado originalmente en Possibilities I, New York, Winter 1947-8.)

⁶⁸ *La Pintura Tradicional de Arena de los indígenas Navajo (sudoeste de EE.UU) es un auténtico proceso mágico a través del cual el chamán realiza diseños que relatan una historia espiritual; la arena coloreada, cayendo en una suave lluvia desde los dedos del artífice, crea mundos de formas y colores que involucran un antiguo proceso de curación.*

Se trata de pinturas ceremoniales, ya que su elaboración implica una ceremonia específica; por lo tanto no se realizan para que duren; puesto que su poder transformador es consecuencia del proceso mismo de la elaboración.

<http://puri-aprendiendovida.blogspot.com/2013/02/pinturas-de-arena-navajo-magia-religion.html>

Según alegatos de testigos presenciales, Pollock trabajaba con rapidez, pero sin sacrificar la toma de decisiones, por muy fulminantes que éstas fueran. También dedicaba largos periodos de tiempo a estudiar sus cuadros, planeando su siguiente paso o decidiendo entre dejar de pintar, continuar o destruir lo hecho. Pollock era un dibujante consumado, prueba de ello es la claridad con que articulaba sus ritmos con el fin de enfrentarse a toda la superficie con energía. El poeta y crítico de arte Frank O'Hara escribió de Pollock:

Poseía la sorprendente habilidad de avivar una línea haciéndola más fina, de volverla más lenta inundándola, de elaborar ese elemento tan simple la línea, cambiarla, vigorizarla, prolongarla y construir un desconcierto de riquezas en la materia sólo por medio del dibujo. Por tanto, a pesar de lo poco convencional que pueda parecer su técnica del goteo, su consciente capacidad artística le sitúa próximo a la tradición⁶⁹.

De esta manera, va desapareciendo cualquier signo de figuración en las obras llegando a designarlas con títulos como *composición n^o* con la clara intención de presentar los cuadros ante el espectador sin ningún título que incidiera o condicionase la experiencia en la contemplación de la obra. A la vez que entran en escena la utilización de materiales como el vidrio prensado mezclado con la pintura que genera efectos ópticos por el brillo. En Pollock pueden ya apreciarse indicios de los happening o arte procesual.

Jackson explica su manera de trabajar para el primer número de la revista *Possibilities*, Nueva York, 1947-1948: *Sigo sin utilizar las herramientas típicas del pintor, como el caballete, la paleta, los pinceles, etcétera; prefiero palos, llanas, cuchillos y pintura goteante, o una espesa mezcla de arena y vidrios rotos a la que añado otras materias raras⁷⁰.*

⁶⁹ Citado en Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*(Madrid: Alianza Forma, 1996), p.147

⁷⁰ Diana Angoso de Guzman et al., *Las técnicas artísticas 4* (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza Akal, 2005), p.24



Figura 26. Jackson Pollock en su estudio, (1950)

Fuente: <http://www.fronterad.com/>

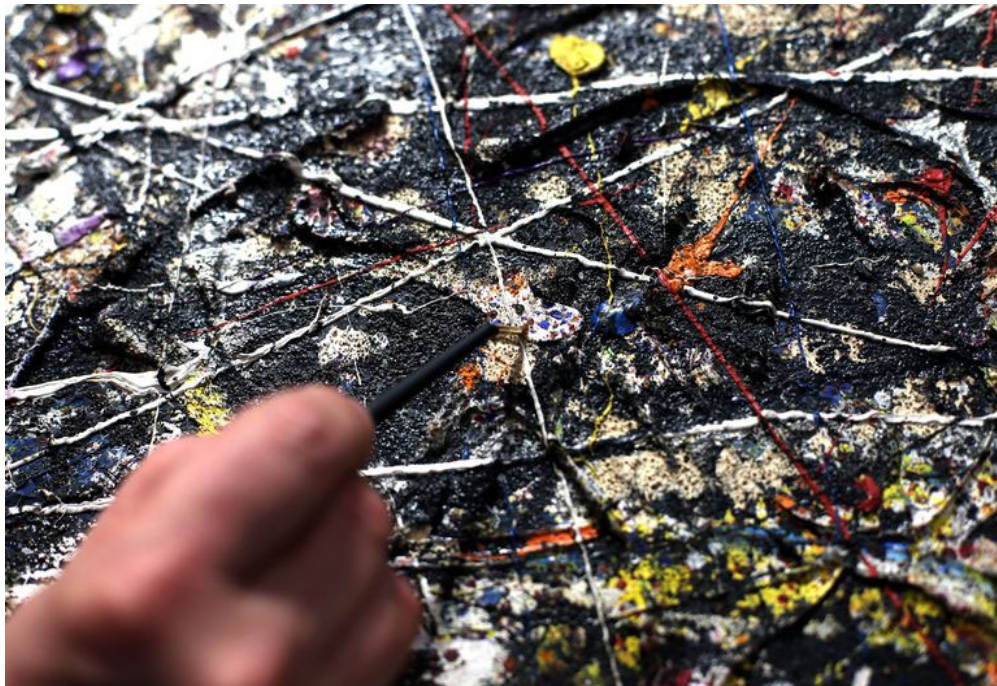


Figura 27. Restoration of Jackson Pollock's "Alchemy' Painting". Franco Origlia/Getty Images News.

Fuente: <https://www.thoughtco.com/>

Para Jonathan Goodman (2016), *el elemento de la ejecución en la creación de su arte llevó su creatividad a un nuevo nivel, en el cual la actividad física de la persona era tan importante como los pensamientos y emociones que acompañaban al proyecto artístico*⁷¹. La tarea de Pollock y su manera de trabajar se difundió en todo el mundo gracias a las fotografías y films realizados por Hans Namuth⁷², que permiten apreciar la creatividad de la frenética acción pollockiana en toda su potencia.

*Quería, sobre todo – dijo el artista – pasar a ser, literalmente, parte de la obra. Y más allá de eso, deseé que una parte de mi esfera social tomara parte de todo lo que hiciera*⁷³.

En 1950 Pollock describió su método de pintura apelando a una nueva época a la vez que unas nuevas necesidades, revelándose contra lo anticuado:

Las nuevas necesidades necesitan nuevas técnicas. ... Me parece que lo moderno no puede expresar esta era, el avión, la bomba atómica, la radio, en las viejas formas del Renacimiento o de cualquier otra cultura pasada. Cada edad encuentra sus propias

⁷¹ Jonathan Goodman “Jackson Pollock: una crítica de su éxito”, *Fronterad Revista digital*, (2016) <http://www.fronterad.com/index.php?q=14513&page=&pagina=2>

⁷² Hans Namuth fue un fotógrafo estadounidense de origen alemán (nacido el 17 de marzo de 1915 en Essen, Alemania, y fallecido el 13 de octubre de 1990 en East Hamptom, Nueva York) especialista en retratos de artistas y también director de fotografía de películas. Sus fotografías abarcan desde las realizadas durante la guerra civil española hasta las de indios nativos de Guatemala. Sin embargo, alcanzó la celebridad con sus retratos de pintores y escultores impresionistas, en especial los integrantes de una colonia de artistas establecida en Long Island. Namuth se hizo amigo de muchos expatriados alemanes en París, entre ellos el fotógrafo Georg Reisner, que en 1935 le introdujo en la fotografía en su estudio en el Port de Pollença, España. Entre los personajes más retratados por el fotógrafo se encuentran las figuras más destacadas del arte norteamericano: Willem y Elaine de Koonning, Helen Frankenthaler, Franz Kline, Robert Motherweil, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Louis Kahn, Clyfford Still y, sobre todo, Jackson Pollock, uno de sus modelos favoritos, al que aumentó su fama y reconocimiento y dio lugar a una mayor comprensión de su obra y técnica. Trabajó también regularmente para la revista *Art News* en 1979, publicando 19 portadas en cuatro años. Sus mejores fotografías han sido expuestas en el Museo de arte Moderno de Nueva York y en galerías de esta misma ciudad, de Washington y en Europa. Junto con Flakenber, Namuth fue director artístico de varias películas, entre ellas *Willem de Koonning, the painter*, *Josef Alhers: homage to the square*, *Luis H. Kahn, architect* y *Alfred Stieglitz, photographer*. su archivo completo está localizado en el *Center for Creative Photography (CCP)* de la Universidad de Arizona en Tucson, que también gestiona los derechos de autor de su obra. <http://www.cadadiaunfotografo.com/2012/10/hans-namuth.html>

⁷³ Kostelanetz, Richard. “Interview with Allan Kaprow.” en *The Theatre of Mixed Means*, 104-108. New York: Dial Press, 1968.

técnicas... La mayor parte de la pintura que uso es líquida y fluida. Los pinceles que uso se usan más como palos que como juncos: el pincel no toca la superficie del lienzo, es justo arriba⁷⁴.

Williem de Kooning pone de manifiesto en 1969 que en su obra lo verdaderamente importante es el proceso, el encuentro sobre el lienzo, que sugiere cosas, el objetivo del expresionismo abstracto no es la abstracción sino la expresión.



Figura 28. Jackson Pollock: *Number 17A*. (1952) Oil on fiberboard. Colección privada.

Fuente:<http://culturainquieta.com/es/arte/pintura/>

A diferencia de Pollock, Willem de Kooning (1904-1997) no abandona el figurativismo, faceta que combina con la abstracción, y que no comparte con el resto de expresionistas de la época. Con respecto a la técnica, se decanta por el brochazo gestual, en forma de violentos trazos cargados de abundante pintura, pero sin usar la técnica del *dripping*. De Kooning retoma la tradición de las mujeres encarnadas por Picasso o por Chaim Soutine.

⁷⁴ Entrevista de Pollock con William Wright para la estación de radio de Sag Harbor, grabada en 1950 pero nunca transmitida. Reimpreso en Hans Namuth, "Pollock Painting", Nueva York 1978, citado en Crook and Learner, p.8. <https://www.thoughtco.com/what-paint-did-pollock-use-2578045>

En la conferencia sobre arte abstracto que pronunció en *Museum of Modern Art de Nueva York*, donde se exponía *Excavation* (1950), el artista insistía en que de todos los movimientos artísticos, el que más le atraía era el cubismo⁷⁵.



Figura 29 Willem De Kooning trabajando en su estudio.(1952)

Fuente: <http://artistandstudio.tumblr.com/>

⁷⁵ Mercedes Tamara, " Pinturas de vanguardia" Excavation de Willemde Kooning,mercedestamarablospot,(24 septiembre de 2012),<https://mercedestamara.blogspot.com/2012/09/excavation-de-williem-de-kooning.html>



Figura 30. Willem De Kooning: *Excavation*, óleo y barniz sobre lienzo 206, 2 x 257,3cm. Chicago, The Art Institute of Chicago.

Fuente: <http://ineedartandcoffee.blogspot.com/>

2.2.2. *Color Field Painting*

Estrechamente en relación con este movimiento del expresionismo abstracto, aparece en los años 40-50 en Nueva York el movimiento *Color Field Painting*, traducido como la pintura de los campos de color. A diferencia del *dripping* y la *action painting* los artistas de este movimiento pintan largos planos de un solo color casi monocromo interesados en experimentar con el color y todas sus posibilidades. Entre sus principales representantes se encuentran, Mark Rothko, Arnold Gottlieb, Clyfford Still y Barnett Newman. Nuevos estilos y movimientos fueron los que aparecieron a inicios de los sesenta, en respuesta al expresionismo abstracto: Escuela del Color de Washington, Abstracción geométrica o minimalismo o Pintura Hard-edge traducida como borde duro (pintura de contornos nítidos).

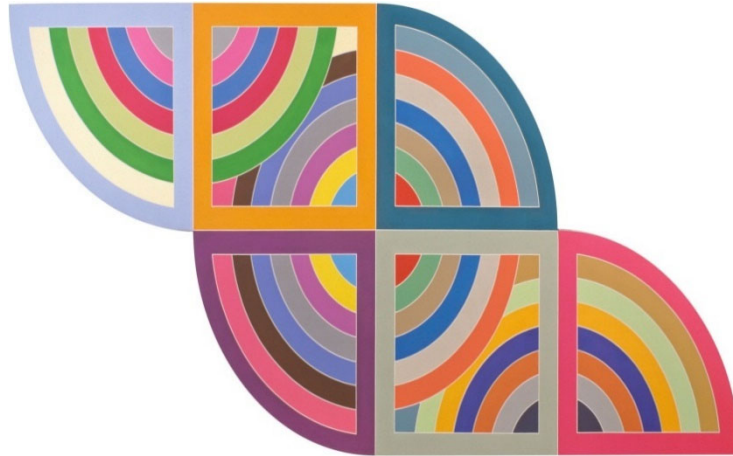


Figura 31. Frank Stella: *Harran II*, (1967). Pintura polimérica y de polímeros fluorescentes sobre lienzo. 120 × 240 in. (304.8 × 609.6 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; regalo, Sr. Irving Blum, 1982. © 2015 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), Nueva York.
Fuente: <https://whitney.org/Exhibitions/FrankStella>

Introducimos de forma breve a uno de los máximos representantes que trabajó esta tendencia dentro del expresionismo abstracto, nos referimos a Mark Rothko. Este autor calificaba sus obras de algo vivo y avisaba que podían ser dañadas a los ojos de un espectador ignorante. En 1947 el artista declara sobre las obras y la relación que se establece con el espectador:

*Un cuadro cobra vida ante la presencia de un espectador sensible, en cuya conciencia se desarrolla y crece. Sin embargo, la reacción del espectador también puede ser letal. De ahí que el hecho de traer un cuadro al mundo constituya un arriesgado y cruel atrevimiento. ¿Cuántas veces sufrirá daños permanentes a causa de las miradas de la gente vulgar o de la crueldad de los impotentes, que lo que más desean es trasladar su infelicidad a todo lo demás?*⁷⁶.

Rothko (1903-1970), trabajó en sus inicios los dibujos en acuarela y algún óleo esporádico presentando en 1933 su primera exposición en Nueva York. Desde 1948 hasta su muerte, su pintura se decantó por la experimentación de los campos de color, influenciado por la música de Mozart y Beethoven y por el profundo conocimiento de filósofos como Nietzsche en *El origen de la tragedia* o Kierkegaard. En el discurso de dedicatoria, Dominique de Menil dijo lo siguiente:

⁷⁶Jacob Baal-Teshuva, *Rothko* (Alemania: Ediciones Taschen, 2006) p.31

Creo que las pinturas nos dirán a cada uno lo que debemos pensar de ellas si les damos una oportunidad. Toda obra de arte crea el clima en que debe entenderse... A primera vista puede que nos decepcione la falta de atractivo de los cuadros que nos rodean. Pero cuanto más convivo con ellos, más impresionada estoy. Rothko quería conferir a sus pinturas el máximo vigor posible, un vigor que sólo consiguió arrancarles del alma. Quería que fueran íntimas e intemporales. Y en verdad son íntimas e intemporales. Nos envuelven sin encerrarnos. Sus superficies oscuras no paralizan la vista. Una superficie clara es activa y, en consecuencia, inmoviliza el ojo. Pero con estas tonalidades rojas y marrones somos capaces de ver más allá, somos capaces de mirar hacia el infinito. Vivimos acribillados por imágenes y sólo el arte abstracto puede conducirnos al umbral de lo divino⁷⁷.

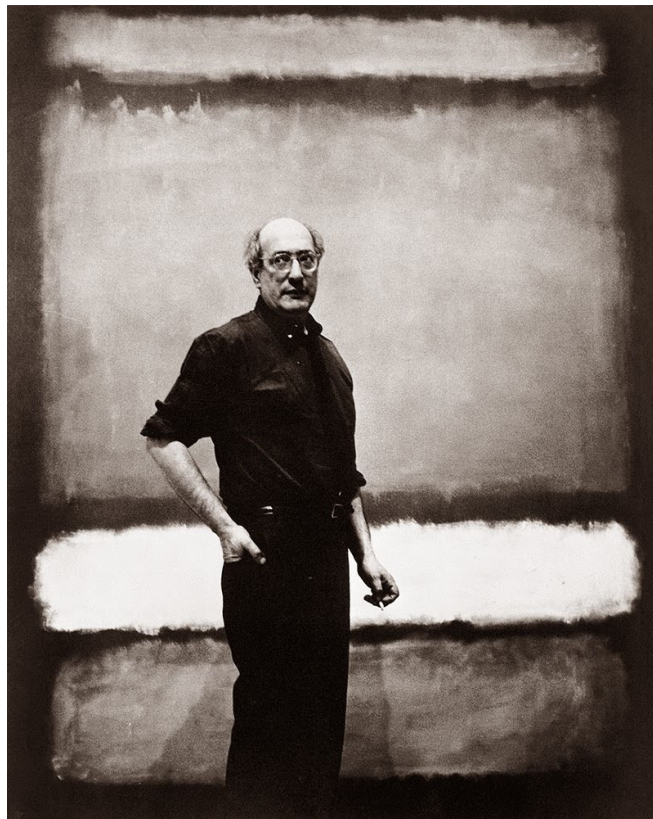


Figura 32. Mark Rothko (1903-1970) en su estudio hacia 1961

Fuente: <https://auladefilosofia.net/>

⁷⁷ Citado en Eugenio Sánchez Bravo, Jacob Baal-Teshuva: Rothko (2006)
<https://auladefilosofia.net/2014/01/09/jacob-baal-teshuva-rothko-2006/>

En una famosa conversación que tuvo en 1957 con el escritor Seldan Rodman expresa:

Por lo demás, puedo aclarar otra cosa: no soy un artista abstracto... No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así. El hecho de que muchas personas se desmoronen y lloren al verse confrontadas con mis cuadros demuestra que consigo expresar este tipo de emociones humanas elementales... La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo siento al pintarlos⁷⁸.



Figura 33. Imagen de Camillo Villegas: Mujer frente a cuadros de Mark Rothko, (2017)

Fuente: <https://www.las2orillas.co/el-secreto-de-rockefeller/>

Con este artista mostramos la parte menos intelectual del arte dando paso a lo sentimental y emocional. Para sumergirse en sus obras, el artista recomendaba mirarlas muy cerca, intentando que sus lienzos abrazasen al espectador, creando una fusión entre ambos e intentando que el visitante se metiese literalmente en

⁷⁸ Información extraída de: en <https://objetoposmo.files.wordpress.com/2014/09/itinerario-iv-3.pdf>

esos "campos de color". Sus obras más conocidas, pintadas sobre lienzos de gran tamaño, están formadas por franjas de colores rectangulares que parecen flotar sobre un fondo liso.

Sus reflexiones han llegado a nosotros a través de sus textos que, ordenados después de su muerte, permitieron conocer detalles íntimos de su pensamiento y sus sentimientos.



Figura 34. Mark Rothko: Azul dividido por azul, (1966).

Pintura sobre papel, colección particular.

Fuente: <https://auladefilosofia.net/>

Robert Rosenblum calificó su pintura como la "abstracción de lo sublime" y la relacionó con la tradición romántica de los países de la Europa nórdica. Según este autor, *los cuadros de Rothko, como sucedía con los de Friedrich dos siglos antes, buscan lo sagrado en un mundo profano*⁷⁹.

2.3. EL PROTAGONISMO DE LOS MATERIALES. EL INFORMALISMO EUROPEO

En paralelo al expresionismo se desarrolla el informalismo, un movimiento aparecido en Europa a finales de los años 40 en un ambiente de postguerra y que refleja el clima de tristeza y desolación de una población arrasada por la Segunda Guerra Mundial. Este movimiento tiene su origen en la abstracción y en el surrealismo y al igual que el expresionismo abstracto, en las experiencias de Wasili Kandinsky de los años en torno a la Primera Guerra Mundial. Los artistas que forman parte de este movimiento, se dispersan tras la ocupación nazi y huyen, ya que su arte será perseguido bajo el estigma de ser un arte degenerado. El término surge del crítico francés Michel Tapié que acuña el concepto Arte Informal y Art Autre con motivo de la exposición titulada *Significants de l'informel en la Galerie Paul Facchetti*.

El lenguaje en el que se expresan los informalistas es completamente abstracto, donde el peso decisivo de la obra lo confieren los materiales usados por el artista como elementos fundamentales. A estos dos movimientos artísticos que conviven en paralelo en distintos continentes les diferencia una cuestión fundamental y es que, en el informalismo europeo, encontramos unos artistas marcados por la necesidad de resurgir en un ambiente marcado por la catástrofe y la desolación, en cambio, en América, los artistas expresionistas arrancan con un punto de ilusión ante la novedad y la libertad que no tienen los europeos. Aunque ambas corrientes nacen de la guerra y de la necesidad de exaltación del individuo.

El informalista destruye el cuerpo humano, influenciado por el desastre de la guerra, con el afán de exterminar cualquier señal de belleza, forma, estética o armonía. Rechaza el concepto de arte y los medios tradicionales de éste introduciendo en sus obras materiales como yesos, sacos, colas, cuerdas, gravas,

⁷⁹ Disponible en: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html

cortes, arpilleras, convirtiendo el pincel en punzón para destruir su obra en paralelo a su creación, hay una total ausencia a cualquier referente de figuración formal, no están sujetos a reglas artísticas convencionales, no hay reflexión durante el proceso creativo, sujeto este al azar y a la improvisación.

El informalismo abarca corrientes como la Abstracción Lírica, La Pintura Matérica o Art Brut, La Nueva Escuela de París, El Tachismo y el Espacialismo.

La pintura matérica, casi a comienzos de los años 50 alterna zonas de las obras con elementos antes anunciados y trazos de pintura habiendo especial incidencia en el tratamiento del color. El tachismo, en cambio, tiene un carácter más espontáneo y automático, siendo el tratamiento del color aspecto esencial en las obras y trabajando en paralelo la introducción de materiales como la arena. El espacialismo pretende, por medio de perforaciones, cuchilladas, incisiones en el propio lienzo que el espacio exterior que rodea la obra penetre en ella. Podemos encontrar ya indicios de hacer al espacio parte integrante de la obra, como necesidad de romper con lo establecido.

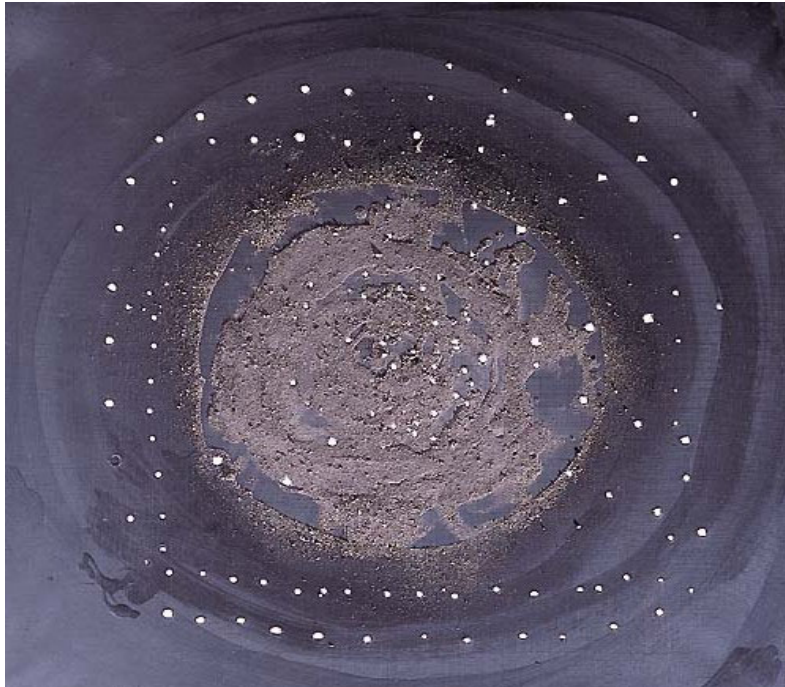


Figura 35. Lucio Fontana: *Concepto espacial*, (1951) / 51 B 17, Óleo y arena sobre tela, con agujeros, azul y plata, cm 60 x 59.

Fuente: <http://www.proa.org/>

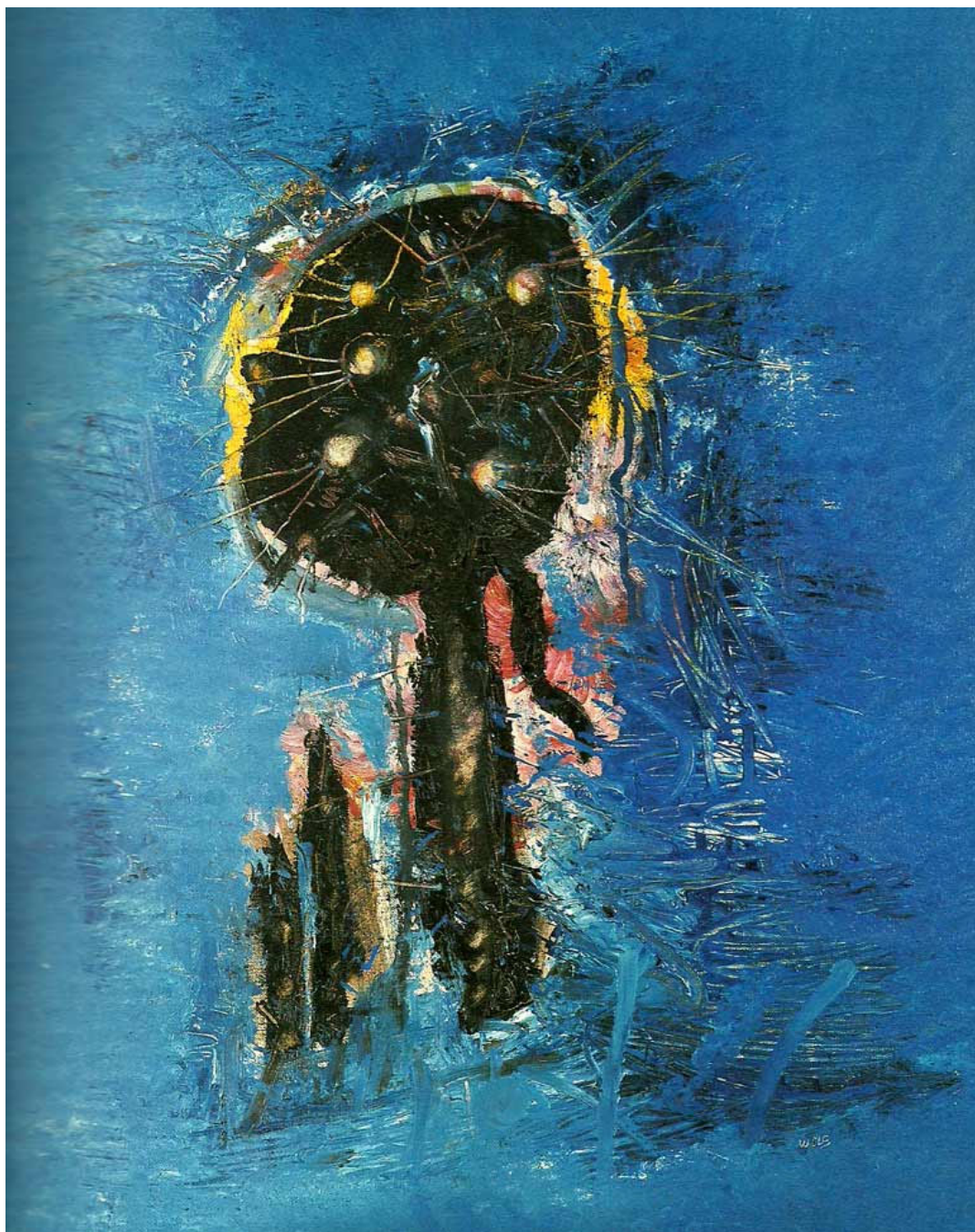


Figura 36. Lucio Fontana: *El Fantasma azul*, (1951), 73 cm x 60 cm.
Museo Ludwig (Colonia)

Fuente: <http://www.pinturayartistas.com/wols-el-padre-del-tachismo>

2.3.1. El Art Brut: El arte en colectivos marginales (1945)

Especial mención merece la corriente denominada Art Brut y la figura de Jean Dubuffet (1901-1985), como máximo representante del informalismo francés. Este pintor y escultor de la segunda mitad del siglo XX, fue el artista que acuñó dicha denominación. Fue uno de los primeros en reconocer e impulsar de una manera activa un arte que se encontraba fuera del sistema y de los círculos artísticos establecidos. El arte, defendía Dubuffet, *no puede estar sujeto a nada que oscurezca o altere la expresión de las emociones*⁸⁰. Abandonó la academia para estudiar de forma totalmente independiente, interesándose por profesionales que trabajaron fuera de la norma estética, un arte libre de proposiciones intelectuales. Se embarcó en la aventura de descubrir la estética de lo extraordinario y de lo extraño, huyendo del reconocimiento de la cultura oficial.



Figura 37. Jean Dubuffet *Autorretrato II (Autoportrait II)*, (1966). Rotulador sobre papel 25 x 16,5 cm, Colección Fondation Dubuffet, París.

Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

Figura 38. Jean Dubuffet: *Grand Maître of the Outsider*, (1947) óleo, emulsión, canvas.

Fuente: <https://www.wikiart.org/es/jean-dubuffet/>

80

Extraído de: penaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/79725/7/Arte%20del%20siglo%20XX_Módulo%2005_Del%20informalismo%20al%20arte%20conceptual.pdf

En 1945 comenzó a interesarse por el arte producido por los enfermos mentales, después de una larga estancia en Sahara y tras haberse empapado profundamente del llamado arte primitivo. Este interés, a nuestro juicio, continúa atacando la figura del genio creador. Dubuffet era un teórico que se dedicó a la embestida del concepto tradicional de belleza. Amante de un arte no cultural frente a arte cultural, defensor de un arte que no estuviera oprimido por la academia, no invadido de estereotipos, buscaba una nueva pureza en el arte. En 1948 crea la compañía de arte bruto en París. Dubuffet declara en 1975 lo abarcado por el arte bruto:

Con este término, Art Brut, designamos las obras realizadas por personas ajenas a la cultura artística, en las que el mimetismo, contrariamente de lo que les sucede a los intelectuales, está poco o nada presente, de tal modo que los autores recurren, en lo que se refiere a temas y materiales.... a su interior y no a las vulgaridades del arte clásico o a la moda⁸¹.

Refiriéndose a su colección en una carta que Jean Dubuffet escribió al doctor Robert Volmat en 1952 y que este psiquiatra publicó en su libro *El arte psicopatológico* (Volmat, 1956), explica que no se trata, por lo tanto, de una colección de obras de enfermos mentales. *Las colecciones comprenden un millar de obras, de unos 200 autores diferentes, entre los que la mitad aproximadamente son personas en tratamiento en los centros psiquiátricos y los demás se consideran como personas normales⁸².*

2.4. EL GRUPO COBRA. (EUROPA 1948-1951)

Concluida la Segunda Guerra Mundial, con una Europa devastada por el conflicto, un grupo de artistas entre los que se encuentran Asger Jorn (1914-1973), Karel Appel (1921-2006), Pierre Alechinsky (1927), Corneille (Guillaume Cornelis van Beverloo, 1922-2010), Jean-Michel Atlan (1913-1960) y Constant (Constant Nieuwenhuys, 1920-2005), junto al poeta y crítico Christian Dotremont (1922-1979)

⁸¹ Victor Cabré Segarra, *Jean Dubuffet*. Temas de psicoanálisis, n5,(enero 2013)
<http://www.temasdepsicoanalisis.org/wp-content/uploads/2017/05/PDF-VICTOR-CABRE.pdf>

⁸² Jean Dubuffet, *Escritos sobre arte* (Barcelona: Barral,1975), p.67.

fundaron lo que se denominó el grupo CoBrA, acrónimo de las ciudades de origen de sus principales representantes Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.

Aparece en París en 1948 disolviéndose por falta de entendimiento entre los artistas en 1951. Les unía, la intención de revitalizar el arte contemporáneo, la recuperación de la libertad era una situación que querían aprovechar para crear algo nuevo, que cuajó en un movimiento a la vez transnacional y pluridisciplinario, estando sus obras en sintonía con los artistas norteamericanos y franceses. Dispuestos a mostrar una salida al arte europeo ante la triste situación en la que se encontraba Europa en ambiente de posguerra con un marcado estilo expresionista, inspirado en el surrealismo mezclado con el Arte Naif y el Art Brut. Su principal objetivo era lanzar un grito de guerra contra la sociedad burguesa oprimida por la tradición y contra el arte atado al academicismo formal.⁸³ Pierre Alechinsky dijo que *es únicamente en la acción donde se encuentran pensamiento y materia*⁸⁴.



Figura 39. Jorn, Appel, Constant, Corneille y Erik Nyholm, realizaron una Modificación Cobra en una obra de Richard Mortensen, en (1949).

Fuente: <https://artecomplemento.wordpress.com/>

⁸³ http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/402_esp_web.pdf

⁸⁴ <https://artecomplemento.wordpress.com/2009/04/27/grupo-cobra/>

En cuanto a la técnica, el grupo apuesta por una pintura de trazos gruesos, de la que se desprende una gran violencia tanto en el tratamiento del color como en la ejecución de ésta; en sintonía con los artistas contemporáneos norteamericanos, le prestan más atención al proceso pictórico que al resultado de la obra.

Las imágenes desgarradas, nos recuerdan a Picasso y parecen estar realizadas por niños. Se presentan combinadas con escritura, llegando a realizarse por varios autores en simultáneo. Etiquetadas entre obras pertenecientes a la figuración, a la abstracción al Arte Naif o incluso al Art Brut.



Figura 40. Karel Appel: Hip, Hip, Hoorah! (Grupo CoBrA), (1948). París.

Fuente: <http://masdearte.com/movimientos/grupo-cobra/>



Figura 41. Karel Appel: *Grito de libertad*, (1948) Óleo sobre tela, 100 x 79 cm.
Fuente:<http://www.descubrirelarte.es/>

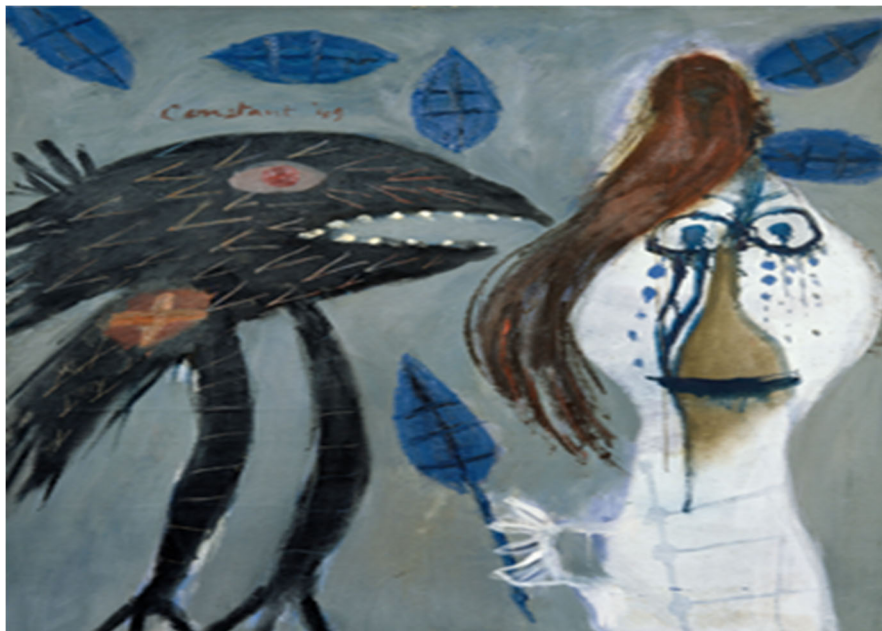


Figura 42. Constante: *Mujer que hirió a un pájaro con una hoja muerta*, (1949), óleo sobre lienzo, 109 x 95 cm, Kunsthalle Emden-Stiftung Henri y Eske Nannen y Schenkung Otto van de Loo © Constant por SIAE 2015.
Fuente:<http://www.descubrirelarte.es/>



Figura 43. Karel Appel: *Le cheval mourant* (El caballo moribundo), (1956), Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm.

Fuente: <https://www.museobilbao.com/>

2.5. EL PANORAMA ESPAÑOL TRAS LA POSGUERRA (1940)

En lo que se refiere al arte español contemporáneo, podemos comenzar afirmando que el poder frenó el desarrollo de la vanguardia artística. Se censuraba cualquier manifestación artística ya fuese pintura, escultura, literatura, poesía etc, que no se ajustase estética y políticamente a lo correcto, a lo estético, a lo tradicional, tanto en su forma como en sus temas. Viñuales (1998) escribe cómo *La pérdida de la Guerra Civil por parte de las fuerzas republicanas, además de afectar a la legalidad de todos los órdenes sociales supuso un parón en la cultura, la educación y el arte*⁸⁵.

⁸⁵ Jesús Viñuales: *Arte español del siglo XX* (Madrid: Ediciones Encuentro , 1998), p.139

Afirma que, a pesar de las fronteras cerradas, la gran censura en la comunicación, en las revistas, en los libros, España fue productora de un arte bastante mejor de lo que podía esperar dadas las circunstancias que acaecían, no se pudo hablar de verdadera vanguardia ya que no existió una agrupación fuerte de literatos, poetas, artistas y críticos con fuerza, sí de alguna proclama sin tirón social y con poca repercusión como es el caso de la Proclama futurista de los españoles de 1910, publicada en la revista *Prometeo* nº 20.



¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vuelta á las tierras para renovarlas y darlas lozania! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios! ¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios! ¡Aranga en un campo con pirámides! ¡Conspiración á la luz del sol, conspiración de aviadores y *chaufeurs*! ¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil á la que basta oír sin tener en cuenta la palabra:—ese pueril grito de la voz!—¡Voz, fuerza, *coit*, más que verbo! ¡Voz que debe unir sin pedir cuentas á todas

Figura 44. Imagen portada de la Revista Prometeo.

Proclama futurista de los españoles (2010)

Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Una parte muy representativa del trabajo realizado se concentra en un arte propagandístico en favor de la causa republicana y que con la Guerra Civil supuso un verdadero retraso para el arte español.

Calvo Serraller (1984) afirma que la historia del arte español, los años inmediatos al conflicto civil están marcados por el costumbrismo académico y convencional, *el carácter totalitario del régimen de Franco supuso un intervencionismo*

*en la cultura con el fin de que las artes fuesen únicamente elementos de propaganda política*⁸⁶.

Por una parte, los artistas ya consagrados, continúan trabajando en sus líneas y sus estilos, es el caso de Vázquez Díaz, Zuloaga o Solana. En el lado contrario se posicionan los artistas que emigran a Francia o América. Siguiendo los pasos de Picasso o Juan Gris. A Francia acuden Juan Miró o Salvador Dalí, Maruja Mallo o Ramón Gaya, entre otros. En Canarias, al filo de los años 50 se reúnen Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC) en torno a Eduardo Westerdahl.

Uno de los primeros grupos que trabaja en España la pintura informalista, es El Grupo Pórtico, abriendo puertas a la pintura de vanguardia.

El origen del grupo se debe a la iniciativa de Santiago Lagunas y del dueño de la librería Pórtico, José Alcrudo, de celebrar una exposición en la citada librería en Zaragoza en 1947. El grupo se disolvía en 1952. Como indica Valeriano Bozal *una exposición colectiva, original y renovadora, pero no de arte abstracto*⁸⁷.

Con motivo de la Exposición “Cuatro pintores de hoy” (Lara, Lago, Palazuelo y Valdiviseo) celebrada en el Centro Mercantil de Zaragoza, Laguna se encargó de la redacción del catálogo, acabó con una multa y Alcrudo con una querrela.

Bozal (2000) afirma que la pintura abstracta durante mucho tiempo ha sido denominada como cajón en donde tiene cabida todo. Sin embargo, declara:

*La pintura de Santiago Lagunas, obliga a replantear la cuestión, pues es, efectivamente abstracta, sin que podamos encajarla en ninguna de las orientaciones que constituyen los movimientos de vanguardia. A la vez es, paradójicamente una manifestación radical, y más en nuestro país en 1948, de vanguardismo*⁸⁸.

⁸⁶ Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (Madrid: Alianza forma, 1988), p.84

⁸⁷ Valeriano Bozal: *Arte del SXX en España. Pintura y escultura 1939-1990. Summa Artis*, 2ª ed, vol 2 (Madrid: Espasa Calpe, 2000), p.215

⁸⁸ *Ibid.*, 217-218.



Figura 45. Santiago Lagunas: *Composición en rojo. Niñas*. (1951).
Óleo sobre lienzo. Museo Goya- Ibercaja.
Fuente:<https://museogoya.ibercaja.es/>

Hay que destacar movimientos como es el de *Dau al Set*, creado en Barcelona en 1948 y disuelto en 1954. Estuvo formado por los poetas Joan Brossa y Joan Ponc, y artistas como Tharrats, Puig, Cuixart y Tapies. El nombre tomado ya avanza el carácter rupturista del grupo. Pendientes de continuar con el surrealismo les sirvió de ejemplo la figura de Joan Miró. El grupo desempeñó un papel de gran importancia en el comienzo de la vanguardia y allanaron el camino al informalismo en España. Además de la obra artística, realizaron una revista del mismo nombre que se publicó hasta 1956.

La exposición más importante del grupo fue la inicial, en la que expusieron todos los integrantes y que llevaba manifiesto incluido, se realizó en la Sala Caralt. Según Viñuales (1998):

Este movimiento es el primero dentro de España que no se conforma con disimular algo novedoso bajo formas tradicionales, es el primer grito del arte español que reivindica la independencia de la creatividad respecto a las ideologías impuestas, el que trata de enlazar con lo realizado antes de la guerra y que pone sobre el tapete la función del arte en sí mismo como el lenguaje, que evoluciona, que tiene su propia

*dinámica y que se obliga a buscar su camino al margen de imposiciones extrapoladas, sean del tipo que sean*⁸⁹.



Figura 46: Cubierta para el número de diciembre de 1952 de "Dau al Set".
 Figura 47: "Dau al Set". Suplemento dic., 1949. Portada realizada por Tàpies, Cuixart y Joan Ponç.
 Fuente <http://catalogo.artium.org/>

Tenemos que destacar el papel que desempeñó la Academia Breve de Crítica de Arte creada en 1941 por Eugenio D'Ors cuyo objetivo consistía en propagar el arte moderno en España. Las imágenes presentan la portada de la revista Cubierta para el número de diciembre de 1952 de *Dau al Set*.

La Escuela de Altamira, también con el mismo giro que comienza el *Dau al Set*, se decanta por obras más abstractas. El origen del grupo se establece en las reuniones entre personas relacionadas con el arte en Santillana del Mar y que declaraban las pinturas paleolíticas de las Cuevas de Altamira, como las máximas representantes del arte por su pureza, su creatividad y por los tratamientos de las líneas y el color.

⁸⁹ Jesús Viñuales: *Arte español del siglo XX* (Madrid: Ediciones Encuentro ,1998), p. 155

El grupo muestra un interés general y un continuo apoyo al arte abstracto, lo informalista, y se manifiestan contra lo académico, lo propagandístico y contra el arte muerto y obsoleto. Sobre 1950, podemos hablar de una conexión del arte español con las tendencias vanguardistas internacionales, es el caso de movimientos como Parpalló, Equipo 57, Escuela Experimental de Córdoba, El Paso, entre otros.

El Grupo Parpalló (1956-1961), se configura como el resto de grupos de la época con la intención de, una vez finalizada la Guerra Civil, conectar el arte valenciano a los circuitos internacionales.

En 1958 aparece el Grupo El Paso, integrado por Antonio Saura, Manolo Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera y Juana Francés entre otros, siendo su existencia y actividad muy breve, aproximadamente de tres años. En 1957, se proclamó bajo manifiesto el renacimiento del arte de vanguardia español tras el autoritarismo del régimen franquista.

Tras su constitución en febrero de 1957 y tras la publicación en marzo del mismo año del primer Manifiesto de El Paso escrito por el crítico José Ayllón y firmado por los integrantes del grupo fundador, los artistas del grupo El Paso participan casi simultáneamente en dos exposiciones, la fundacional en la galería Buchholz de Madrid y la colectiva Otro Arte comisariada por Michel Tapiès en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Para Guasch (2008), Esta doble presencia señala, a nuestro juicio, el que será uno de los signos distintivos en la definición del grupo El Paso: *su voluntad de renovación interna para salir de la "aguda crisis" por la que atravesaba el arte contemporáneo español y su declarada vocación internacional*⁹⁰.

90

https://annamariaguasch.com/pdf/publications/La_din%C3%A1mica_internacional_del_Grupo_El_Paso:_Entre_Par%C3%ADs_y_Nueva_York,_pp._80-96._.pdf

Los integrantes del grupo El Paso abandonan de una forma total la figuración en sus obras, declinándose por una pintura de acción a modo de Pollock con un marcado gestualismo abstracto combinado con la introducción de materiales y nuevas texturas y con acciones como el arañazo al lienzo. Abandonan así el peso histórico y formalista de la obra.



Figura 48. Antoni Tàpies: *Mirada y Mano* (2003.) Técnica mixta sobre madera. 65 x 81 cm.

Fuente: <http://catalogo.artium.org/>

Su manifiesto fundacional fue publicado en 1957. A continuación, reproducimos algunos fragmentos.

"EL PASO es una "actividad" que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español.

EL PASO nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que por distintos caminos han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país.

EL PASO pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el

campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc.)

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una plástica revolucionaria -en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión- que responda históricamente a una actividad universal.

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos "abstracción-figuración", "arte constructivo-expresionista", "arte colectivo-individualista", etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas y limitados. Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia la transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una "nueva realidad".

Y hacia una antiacadémica, en la que el espectador y el artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual.

La acción de EL PASO durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país ⁹¹.

⁹¹ El texto del Manifiesto Fundacional del Grupo El PASO, está extraído de <https://www.artespana.com/grupoelpaso.htm>



Figura 49. Antonio Saura: *El grito nº 7*, (1959), Museo Reina Sofía. Óleo sobre lienzo 250 x 200 cm.

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Figura 50. Antonio Saura: *Crucifixión*, (1959-63), Guggenheim Bilbao, Óleo sobre lienzo 148,5 x 171 x 4 cm.

Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

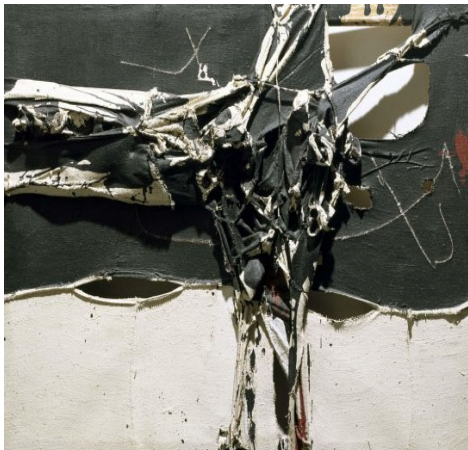


Figura 51: Manuel Millares: *Cuadro 173*, (1962), Museo Reina Sofía, Técnica mixta sobre arpillera, 130 x 163 cm.

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Figura 52. Juana Francés: *Tierra de Campo*, (1962,) Museo Reina Sofía, Técnica mixta sobre lienzo, 75 x 94 cm.

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Para concluir, entre los grupos del 57 aparece el denominado *Equipo 57* configurado en París e integrado por los artistas Jorge Oteiza, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Cuenca y Agustín Ibarrola, hasta 1962 y se abanderan como los máximos representantes del arte geométrico radical con alto compromiso social español. Las obras de estos pintores fueron auténticas crónicas que atacaban el franquismo.

En lo que se refiere a la conservación y difusión de este arte, no presentan mayor problemática, ya que actualmente gran cantidad de ellas se ubican bajo la custodia de museos y sometidas al control de conservadores y restauradores.

El Equipo 57 es un intento utópico, es una postura ética, siempre en la esencia de la ideología del arte concreto; De Stijl, los constructivistas rusos, Bauhaus, más tarde Abstracción-Création y Cercle et Carré... El arte, creen, debe cumplir una función en la sociedad, debe ser un lenguaje universal, comprensible para todos. "¡Contra los marchantes, las capillas, los premios, los críticos venales!", recuerda la proclama del Rond Point del Equipo 57⁹².

Para Valeriano Bozal (1995), el equipo mostraba una clara influencia de Oteiza y entre las presunciones del grupo estaba la creación de una obra colectiva que careciera de individualismo tal y como mandaba el manifiesto.

Siguiendo lo misma ideología que los grupos anteriores, en el último período del franquismo y en la transición a la democracia se configuran bajo la denominación Equipo Crónica (1964) tres artistas valencianos, Manolo Valdés, Rafael Solbes y José Antonio Toledo. Sus obras son realizadas en grupo con un marcado carácter crítico a modo de crónica de la realidad social en la que vivían y trabajaban. Se apartaron totalmente del arte informal para introducir la pintura figurativa fusionada con el arte pop español, el grupo mantuvo su actividad hasta 1981. Las obras del Equipo Crónica son frescas y divertidas, abriendo un camino nuevo de estimulación visual en el espectador por su fácil comprensión, accesibles a cualquier público por su carácter llamativo sarcástico. Influenciados por Warhol, Linchtenstein o Dubuffet se atreven a interpretar en sus cuadros la historia de manera irónica, aprovechando como valencianos que son el

⁹² Marta González Orbegozo. Entrevista a Equipo 57, (1992)
Disponible en <http://www.agustinibarrola.com/equipo-57/>

conocimiento de la cultura popular de fallas y ninots, tomando imágenes de la historia del arte para fusionarlas en sus trabajos.

Sus obras, están cargadas de denuncia hacia la política de la época y la realidad social, hacia la manipulación a la que el público está siendo sometido.

Estas deformaciones no son expresivas sino significativas, y las asociaciones no son inconscientes, sino muy conscientes, aunque están cargadas de simbología (simbología que es común a todo el Arte Pop).

Se trata, en definitiva, de una manipulación de la realidad, objetiva e histórica, conducida de modo que las propias imágenes denuncien la manipulación actual a la que los espectadores se ven sometidos por todos los medios de comunicación, por la política imperante y sus ideas y por los tópicos sociales admitidos sin crítica. En este sentido las figuras retóricas del pop sirven directamente a una denuncia, que en España será aprovechada por muchos artistas de la llamada Crónica de la Realidad y de la Nueva Figuración por lo que estilísticamente pueden clasificarse dentro o afines a este movimiento.⁹³

“El “Equipo Crónica” se ha constituido como conjunto de trabajo, colaboración y experimentación. El trabajo en equipo no tiene por que ser privativo de las tendencias formalistas: el realismo acorde con nuestra circunstancia también puede exigir, por otros caminos, la radical superación de la mitología del individualismo, de la expresión subjetiva como intencionalidad de la actividad artística.

Aplicamos métodos colectivos de trabajo para fines sobreindividuales. “Crónica de la realidad” es la suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visivas habituales del hombre de hoy, haciendo coincidir la intencionalidad de la obra de arte con la función dialéctica que desempeña en la formación de grupos sociales.

Para nosotros, “Crónica de la realidad” significa objetivación y realismo de los datos utilizados, así como tipificación y serialización de los conjuntos. Es decir: realismo en lo particular, dando carácter interpretativo a las series. La serie es, para nosotros, un modo idóneo de unir lo particular con el desarrollo dinámico y dialéctico de lo general. Métodos colectivos, fines sobreindividuales y presencia de la realidad y de la dialéctica histórica, implican un arte comprometido, un arte al servicio de los valores humanos. El “Equipo Crónica” propugna la “Crónica de la realidad” como vehículo intencional para dar a la pintura una finalidad elevada, una razón de ser en nuestra sociedad y en el marco histórico de los valores positivos contemporáneos.” “Equipo Crónica”: Solbes, Toledo, Valdés.

Figura 53: Fragmento del manifiesto programático del Equipo Crónica (1965)

Fuente: <http://arelarte.blogspot.com.es/>

⁹³ Jesús Viñuales: *Arte español del siglo XX* (Madrid: Ediciones Encuentro ,1998), p.168

Concluiremos este breve repaso haciendo alusión al grupo ZAJ (1964-1972), cuyas siglas parece ser que provienen de la palabra Jazz invirtiendo sus letras y eliminando una z para que suene como se escribe. Fue un grupo musical de vanguardia creado en 1964 por los compositores Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, integrado por pintores, compositores, escultores, poetas y performers. Encuentra su inspiración e influencias en el Neodadaísmo y en el Zen, así como en la obra de John Cage. Nos interesa por ser los introductores en nuestro país, pioneros nacionales de las performances y el happening.



ALZAR LOS BRAZOS (1965)
Walter Marchetti
Interviene: Juan Hidalgo

Figura 54. Alzar los brazos (1965).

Foto: Fondo de la Universidad de Castilla La Mancha.

Fuente: <http://www.jotdown.es/20>

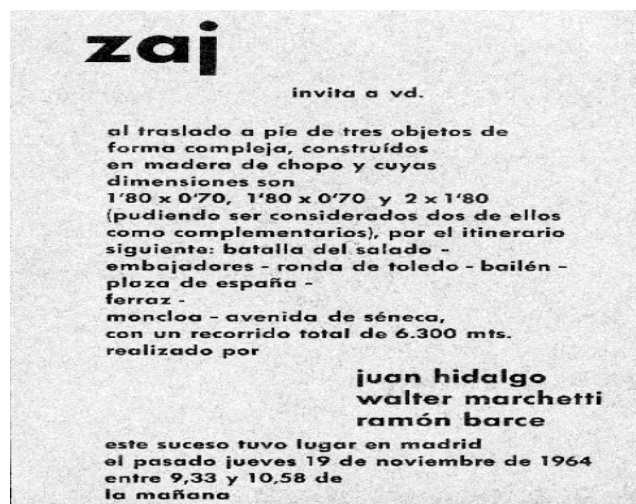


Figura 55. Instrucciones para el acto Traslado, (1964)

Fuente: <http://www.jotdown.es/>

En 1964 el grupo se presenta al público por primera vez anunciando un acto denominado *Traslado*, ya acontecido, el cual consistía en el traslado de tres objetos realizados en madera de chopo, por las calles de Madrid en manos de los propios artistas Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Advierte Bozal (2000) que es difícil hablar de ZAJ ya que su obra es casi inexistente.

*Difícil porque, además de la inexistencia de obras a las que referirse de un modo concreto (acciones, intervenciones, recorridos, conciertos, no son obras, objetos que se hayan conservado), da la sensación de que su inclusión en una historia general contribuye a sacralizar una actividad que siempre rechazó la fetichización*⁹⁴.

En la misma línea afirma en 1952 Lucy Lippard: *La performance está sólo viva en el presente. La performance no puede ser recordada y documentada en la circulación de representaciones de representaciones: cada vez que se hace es diferente. La performance atenta contra la economía de la reproducción*⁹⁵.

Una de las ideas más importantes para esta investigación la presenta Ríos (2015) cuando hace referencia al “público desdoblado” en invitación imposible del grupo ZAJ, compuesto por quienes de manera casual y azarosa presencian el acontecimiento *Traslado* de manera fortuita por encontrarse en una de las calles de Madrid en este momento, a esa hora, en ese lugar, de manera totalmente imprevista y, por el contrario, y de manera paradójica, un público que no pudo presenciar la obra a pesar de estar invitado a una hora fijada, en un espacio concreto un día determinado. Esta idea nos invita a la idea de casualidad en el arte.

Siguiendo a Viñuales (1998) y afrontando en un sentido el fin de la dictadura y la transición, parece que a partir de 1967 con la exposición del grupo Nueva Generación⁹⁶, los movimientos de vanguardia española, van tomando algo de proyección.

⁹⁴ Valeriano Bozal: *Arte del SXX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Summa Artis, 2ª ed, vol 2 (Madrid: Espasa Calpe, 2000), p.545

⁹⁵ Citado en Sagrario Aznar Almazán, *El Arte de Acción*, (Madrid: Editorial Nerea, 2000), p.9

⁹⁶ Nombre con el que el pintor Juan Antonio Aguirre denominó a un grupo de artistas españoles entre los que se encontraban Luis Godillo, Jordi Teixidor de Otto, Elena Asins, Julio Plaza entre otros. Los citados artistas se proponían la superación de los lenguajes informalistas y lo figurativo de sus antecesores.

El final del franquismo estuvo marcado por una fuerte represión que fue aprovechada por grupos contrarios que supieron sacar partido del momento saliendo a la calle, poniéndolo al servicio de estéticas innovadoras que comienzan su despegue aprovechando el momento con artistas ya consagrados y reprimidos hasta entonces y gracias al papel de difusión que tuvieron las publicaciones y de editoriales como *Anagrama*, *Siglo XXI* etc. o revistas como *Lápiz*, *Figura* o *Sud Expres*, entre otras. El grupo Zaj, visto anteriormente tiene aquí su momento más importante, aunque como apunta Bozal (2000), por el tipo de manifestaciones se ha conservado muy poco, casi nada de su obra.

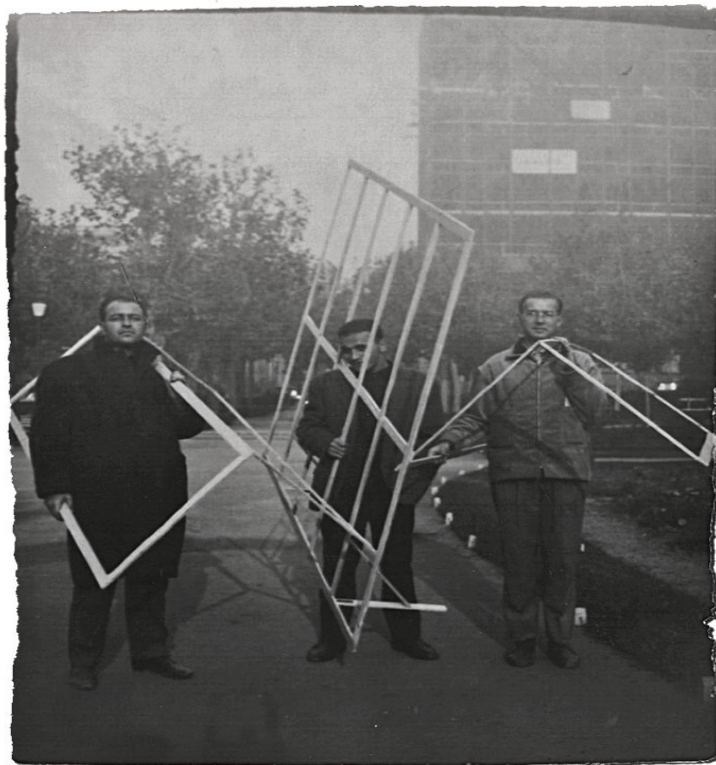


Figura 56. Traslado a pie de tres objetos, primer acto Zaj 19/11/1964, foto en B/N, 7 x 8,5 cm, fotógrafo: zaj.

Fuente: <http://www.circulobellasartes.com/>

En la Exposición Bienal De Venecia 1976 aparecen por primera vez alusiones a soportes gráficos de las obras expuestas, así se puede leer en *El País Cultural* en su edición del 8 de mayo de 1976, en el artículo de Santiago Amon

titulado “La representación no oficial de España en la Bienal de Venecia”. El periódico informaba de esta manera:

Hacen constar los organizadores, que el desarrollo de la muestra irá acompañado de una abundante documentación gráfica y teórica en torno a la sociedad española del momento, expresada a través de paneles, audiovisuales y testimonios cinematográficos. Dan constancia asimismo de la edición de un catálogo libro, coordinado por Tomás Llorens y Valeriano Bozal, en el que se analizará la época y los principales puntos referentes a la relación vanguardia artística-realidad social⁹⁷.

Hay que destacar dos exposiciones de la época. La primera de ellas Madrid D.F (Distrito Federal) en 1980 inaugurada por el director general del Patrimonio, Archivos y Museos Javier Tusell en el Palacio de Cristal del parque del Retiro y que consistió en la muestra de objetos de uso cotidiano de la Guerra Civil y, la segunda de ellas, la de Juana Mordó en 1989. Ambas preparaban el panorama para la desembocadura de una feria que inauguró por primera vez en 1981 denominada Feria Internacional de Arte Contemporáneo ⁹⁸ (ARCO) y que, a día de hoy, sigue en activo en el recinto ferial de IPEMA en Madrid. Resultará ser una de las ferias de Arte Contemporáneo más importantes a nivel internacional y que celebrará sus ediciones cada año aproximadamente por el mes de febrero, dando cabida en ella a coleccionistas, artistas, comisarios y público llegados de todas partes del mundo.

2.6. EL SUEÑO AMERICANO, LO QUE LLAMARON EL POP ART

En contra del Expresionismo Abstracto norteamericano que tenía en Jackson Pollock uno de sus máximos representantes, surge el Pop Art, uno de los últimos movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX, antes de entrar en la contemporaneidad para algunos teóricos y en la postmodernidad, para otros, junto a la corriente minimalista.

⁹⁷ Santiago Amón, “La representación “no oficial” de España en la Bienal de Venecia”, *El País*, cultural, (8 mayo de 1976), sección cultura: https://elpais.com/diario/1976/05/08/cultura/200354405_850215.html

⁹⁸ Pueden consultarse todas las ediciones y catálogos en: http://www.ifema.es/arcomadrid_01/

2.6.1. Paolozzi, el precursor del Pop Art

El Arte Pop tiene sus fuerzas iniciales en Estados Unidos y Reino Unido, encontrando en Eduardo Paolozzi, fundador del *Independence Group*⁹⁹ uno de los principales precursores británicos concretamente con su serie *Bunk*. Obras como *Yo era el juguete de un hombre rico* o *Evadne en dimensión verde*, entre otras, muestran un claro parecido con las obras del Pop Art. En opinión de Rob Airey, Guardián de Arte en el *Hatton*, Paolozzi estaba notablemente adelantado a su tiempo.

*Realmente te da la impresión de que un artista está mirando la cultura popular de su época, investigando la ciencia y la tecnología, y todos esos nuevos desarrollos... Es casi como si estuviera abrumado por todas estas cosas nuevas. Pensamos en los años sesenta como el momento en que se desarrolló la música pop y el arte pop, pero todo comenzó en los años cincuenta realmente*¹⁰⁰.

El término 'litera' es la abreviatura de 'bunkum', es a la vez una colección de 45 collages realizados por el escocés entre 1947 y 1952, jerga estadounidense usada para denominar la basura o tonterías, y es fácil interpretar la colección como un comentario sobre el glamour y el consumismo de 1950 en Estados Unidos, primer ejemplo del movimiento del arte pop.

El mismo Paolozzi llegó a describir sus collages como metáforas hechas para los sueños de las masas.

Se considere o no a Paolozzi precursor del Pop Art, cierto es que ambos recurren a la utilización de imágenes fácilmente reconocibles por todo el mundo, huyendo así de la abstracción más complicada de la pintura expresionista, de difícil comprensión o solo al alcance de unos pocos. Las imágenes que este movimiento usa para sus obras, forman parte del día a día de cualquier espectador, ya que se localizan en la sociedad, siendo fácilmente identificables para cualquier público por su expansión y difusión a través de los medios de comunicación y en la publicidad ya ambos ofrecen tiradas infinitas. Los artistas

⁹⁹*Independence Group*, (Grupo independiente), estaba compuesto por pintores, escultores, arquitectos, músicos, escritores y críticos de arte que surgieron en Londres en 1952 y se mantuvo hasta 1955. El grupo ejerció una gran influencia sobre el movimiento del arte pop.

¹⁰⁰Información extraída de <https://stasiscube.wordpress.com/2014/01/17/delving-into-paolozzis-bunk/>

Pop, reciben la influencia del dadaísmo, recordemos que se caracterizaba por gestos y manifestaciones provocadoras en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones del arte, creando, de esta forma, un “antiarte”. Fue éste un movimiento totalmente anarquista que se mostró siempre en discrepancia con cualquier norma social, moral y estética, siendo su objetivo el de cuestionar los criterios artísticos aceptados y establecidos de la época. Marcel Duchamp con sus *ready-made*, desafió la burocracia artística y eliminó de su obra el canon estético.



Figura 57. Eduardo Paolozzi. *Evadne in green dimension, from the portfolio, Bunk*, (1972) Collage, 33.1 by 25.4 cm.
Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Figura 58. Eduardo Paolozzi: *I was a rich man's plaything*, (1947). Collage, 35.9, by 23.8 cm. Tate, London.

Fuente: <https://johnpaulstonard.files.wordpress.com/>

Los artistas del Pop recogen el modo en el que el Dadá despersonalizaba el arte y dotaba a cualquier objeto de un aura artística, como hacía Marcel Duchamp.

La descontextualización de la obra de arte y el uso de la ironía serán características comunes en los artistas del movimiento Pop. El Pop-Art no enfatiza el arte, sino las actitudes que lo conducen, defiende que la belleza se puede buscar y puede ser encontrada en cualquier objeto, con cualquier tipo de materiales. Lo

bello, dicen estos artistas, está ahí, esperando ser encontrado, invitando a descubrir el mundo y el potencial estético de los objetos cotidianos que lo rodean.

2.6.2 La explosión del Pop Art americano en Andy Warhol

El Pop Art estuvo representado por la figura de Andy Warhol, un artista que rechazó la utopía estética y burocrática social de las vanguardias y se decantó desde sus comienzos por un arte que consistía en reproducir las imágenes frívolas de la sociedad capitalista para exaltar el ideal de vida estadounidense. Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, David Hockney o George Segal también trabajaron en esta línea.

Warhol era hijo de inmigrantes checoslovacos, con escasos recursos, vivió en Pittsburgh y desarrolló una enfermedad del sistema nervioso que le generaba despigmentación en la piel, así como ataques compulsivos en sus extremidades, condición que le obligó a permanecer largas temporadas en cama. El tiempo que permanecía inmovilizado lo destinó a dibujar y coleccionar imágenes de símbolos de la cultura estadounidense apropiándose de iconografías de la cultura de masas y de la sociedad de consumo americana como el billete de dólar, la silla eléctrica o la botella de Coca-Cola, de la que dice:

Lo maravilloso de este gran país es que Estados Unidos comenzó una tradición en la que los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres. Puedes estar mirando televisión y ver una Coca-Cola, y saber que el presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola (...). Ninguna cantidad de dinero puede brindarte una Coca-Cola mejor que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, lo sabe el vago y lo sabes tú¹⁰¹.

En 1964, el mismo año de la exposición de las cajas de *Brillo Box*, en la *Ferrus Gallery* de Los Angeles expone sus famosos botes de sopa *Campbell's*, acontecimiento que llamó poderosamente la atención ya que éstas presentaban un altísimo precio de venta. La figura de este artista generó detractores que no

¹⁰¹Andy Warhol, *Mi filosofía. De A a B y de B a A* (México: Tusquets, 2006), p.101

entendían cómo un artista no reflejaba en su obra su pensamiento interior y se limitaban a reproducir latas de sopa. La figura de Warhol encarna lo que podría ser el sueño americano. Warhol amaba la fama, el dinero, quizá queriendo resarcirse de una infancia pobre, buscaba en el arte un negocio y así lo explica:

El arte de los negocios es el paso que sigue al Arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista empresario. Tras hacer lo que se llama 'arte', o como quiera que se lo llame, pasé al arte de los negocios. Quería ser un Empresario Artístico o un Artista Empresario. Ser bueno en los negocios es la más fascinante de las artes... hacer dinero es un arte y trabajar es un arte y los buenos negocios son la mejor de las artes¹⁰².

Warhol utilizó un amplio repertorio a lo largo de su vida de medios y técnicas de expresión artística tales como pintura, grabado, cine, fotografía, escultura, siendo el más usado la serigrafía. Revolucionó el concepto de autenticidad y aura en el arte. Además, cuestionó la mano de obra del artista como constructora de la obra de arte, usando para ello imágenes trabajadas en tintas planas, juegos de colores y texturas, repeticiones y líneas y contornos remarcados para hacer un verdadero juego de encaje con las imágenes. *Lo más bello que hay en Tokio es el McDonald's, lo más bello que hay en Estocolmo es el McDonald's, lo más bello que hay en Florencia es el McDonald's. Pekín y Moscú todavía no tienen nada bello¹⁰³.*

A partir de 1963, comenzará su carrera cinematográfica con obras como *Sleep* (1963) que consistía en el rodaje de un hombre durmiendo durante 8 horas, *Kiss* (1963), *Empire* (1964), ocho horas de plano fijo sobre el rascacielos *Empire State Building* desde el piso 44 del edificio, *Time-Life. Chelsea girls* (1966) que consistía en el visionado de unos huéspedes cualesquiera en un hotel. En una última etapa retornó a un formato más tradicional y rodó *The loves of Ondine* (1967) y *Women in revolt* (1970).

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Citado en Anne Cauquelin, *El arte contemporáneo. ¿Qué sé?*, (México: Publicaciones Cruz O, 2002), p.84

<http://confabulario.eluniversal.com.mx/andy-warhol-profeta-del-arte-contemporaneo/>

M^a Cristina Alemán, editora jefe de la página del Festival internacional de cine de Morelia¹⁰⁴ relata que Warhol, desde 1963 a 1968, realizó más de 650 películas donde experimentó con los límites del lenguaje cinematográfico y así planteó la pregunta ¿qué se puede hacer con una película? Su obra cinematográfica es menos conocida ya que el artista retiró gran parte de su producción en 1970. Alemán (2015) informa en la misma página que en 1980 el *Museo Whitney*, en colaboración con el *Museo de Arte Moderno (MoMA)*, inició el *Andy Warhol Film Project* – una iniciativa de catalogación, conservación, así como investigación y redistribución de todas las películas legado audiovisual de Warhol. Esta iniciativa produjo resultados como publicaciones académicas y ciclos de cine tanto en el MOMA como en el *Whitney*, algunas copias disponibles en el MOMA, y en *Andy Warhol Museum*, en Pittsburg, y el *UCLA Film and Televisión Archive*, en Los Ángeles. La editora recomienda tres recursos en red.

La periodista Joseba Elola, informa en un artículo titulado “Warhol hasta en la sopa. El poliédrico artista que redefinió el devenir del arte contemporáneo con un bote de sopa Campbell siempre vuelve, nunca se va”:

El influyente comisario Rosenthal, que visitó el estudio de Warhol en los ochenta y se negó en su momento a posar desnudo para él, considera al artista que convirtió la vida cotidiana de los americanos en arte “un símbolo de su tiempo” y afirma que su obra es cada vez más relevante conforme van pasando los años. Cuando murió, la gente dijo, como con Picasso, que los trabajos de sus últimos 25 años no tenían valor. Pero a Warhol le pasa lo mismo que a Picasso: todo lo que hace está bien¹⁰⁵.

¹⁰⁴ <https://moreliafilmfest.com/las-650-peliculas-de-andy-warhol/>

¹⁰⁵ Joseba Elola, “El poliédrico artista que redefinió el devenir del arte contemporáneo con un bote de sopa Campbell siempre vuelve, nunca se va” *El País semanal*, (16 marzo 2016) https://elpais.com/elpais/2016/03/10/eps/1457620368_207345.html

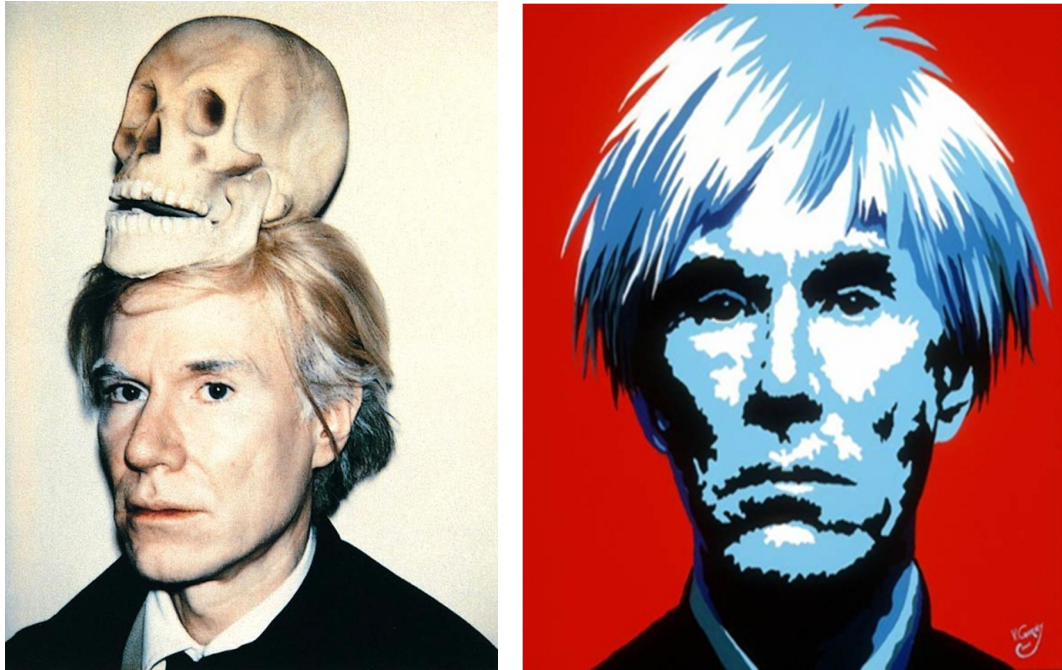


Figura 59. Andy Warhol: Autorretrato con cráneo 1977. Polaroid TM Polacolor tipo 108. 10.8 x 8.6 cm. El Museo Andy Warhol, Pittsburgh; Colección Fundadora, Contribución La Fundación Andy Warhol para las Artes Visuales, Inc. 1998.1.2866 © 2015 Fundación Andy Warhol para las Artes Visuales, Inc./ARS, Nueva York.

Licenciado por Viscopy, Sydney.

Fuente: <https://creators.vice.com/>

Figura 60. Warhol, Andy – Autorretrato.

Fuente: <https://allthatsinteresting.com/>

2.6.3. El Pop Británico en la figura de Richard Hamilton

Mientras Warhol trabajaba en el panorama americano, Richard Hamilton (1928-2011) se alzaba como máxima figura del Pop Británico.

Se trata de un artista multidisciplinar que trabajó con distintas técnicas y medios como el collage, la pintura, la escultura la instalación y la fotografía. Al contrario que Warhol, Hamilton producía poca obra y se mostraba totalmente contrario a que fuese vendida.

Era un artista enamorado de la tecnología, entendida esta por cámara fotográfica y ordenadores y seguidor de la obra de Marcel Duchamp.

En junio de 2014, el Museo Reina Sofía organizó una retrospectiva con más de 270 piezas, contó con la participación del artista antes de fallecer en el 2011. Mostraba obras emblemáticas como el diseño para el álbum blanco de los Beatles, autorretratos realizadas con cámara Polaroid o *Growth and Form* (1951) traducida como crecimiento y forma, instalación que el artista siempre se negó a reconstruir, es una de las piezas clave de esta exposición, tal y como explica su comisario Vicente Todoli en un artículo de Espejo aparecido en *El Cultural* titulado "Richard Hamilton: cuando haces Pop":¹⁰⁶

*.... era una tarea imposible: las labores de investigación y de producción ya habían sido complejas en 1951, y rescatar el material original parecía extremadamente difícil. Sin embargo, todo cambió en 2011, cuando el artista recuperó una importante colección de fotografías inéditas de la instalación original, documentos de archivo y películas de 16 mm. Es una obra de una densa red de relaciones visuales, formales y espaciales, que deja claro hasta qué punto se inspiró en el surrealismo y el Dadaísmo, en las técnicas literarias de Joyce y los motivos de Duchamp. Una auténtica declaración de intenciones*¹⁰⁷.

En una entrevista inédita bajo el guion y la realización de David Pujol¹⁰⁸, Hamilton nos cuenta sentado en un sillón de mimbre en el jardín de su casa que ha trabajado y vivido en Londres toda su vida salvo el período en el que enseñaba en Newcastle. Se considera londinense, pero decide mudarse por necesitar los recursos de una gran ciudad para trabajar, ahora en los últimos 20 años se ha servido según afirma, de cualquier tecnología que estuviese disponible refiriéndose a ordenadores para su trabajo. Relata haber trabajado con Duchamp y haber mantenido contacto con él a pesar de residir Duchamp en Nueva York y Hamilton en Londres. Acabando la entrevista le pregunta David Pujol si se considera el padre del Pop Art, a lo que responde que no, pero afirma que la gente lo considere padre de este movimiento, no obstante, el entrevistador insiste afirmándole ser un artista que revolucionó el concepto del arte, denominación a la

¹⁰⁶ Bea Espejo, "Richard Hamilton: cuando haces Pop", *El Cultural*, (25 junio 2014), sección Arte. <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Richard-Hamilton-cuando-haces-Pop/6422>

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ David Pujol, "Richard Hamilton, el último autorretrato", *El cultural.es* (27 junio 2014.) (Hamilton 2014) https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=34879

que no se opone autodenominándose *background*, mientras que declara que el trabajo de Warhol era más desechable. Cuando una obra se cuelga en un museo y se establece personal de vigilancia, se convierte en arte, pero esa no es la idea original que tenía el artista, dice Hamilton. No le gusta que le consideren padre del Pop porque en la pintura ha querido hacer las cosas de forma diferente y es más seguidor y admirador de Duchamp que hacía siempre en su obra lo opuesto a lo que se había hecho antes, sin gustarle la repetición.

Muestra su fascinación por la tecnología ya en su instalación, *Hombre, máquina y movimiento*, así como la crítica al consumismo y a los medios de comunicación. Como artista Pop también se muestran obras tan reconocidas y reproducidas como la realizada para el cartel y catálogo de *This is Tomorrow, ¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?* (1956) icono del pop, o *Swinging London*, 1968-1969 una fotografía de Mick Jagger esposado junto a Robert Fraser, su galerista, ambos detenidos por posesión de drogas en pleno estallido del pop en la capital británica.



Figura 61. Richard Hamilton, *Growth and Form*, vista de la instalación original (1951). Vía The Independent Group Image Library.

Fuente:<http://artishockrevista.com/>

En una obra concluida pocos días antes de su muerte, *El tríptico Inspirado en Balzac* (2011), explican sus comisarios, Vicente Todolí y Paul Schimmel, en la página oficial del Museo Reina Sofía:

El legado de Richard Hamilton supone un puente entre la era moderna y postmoderna. A la vez, que las diferentes etapas temáticas de la exposición van marcando el recorrido de la muestra, siendo las instalaciones el origen y donde hay que vertebrar la trayectoria. Las obras de Hamilton funcionan entre sí, necesitando una coherencia entre ellas, siendo el resultado final mayor que la suma de las partes¹⁰⁹.

El historiador Borja-Villel, declara para Ángeles García en un artículo aparecido en el diario *El País* titulado: “Richard Hamilton, profeta de la posmodernidad, toma el Museo Reina Sofía” (...) *más que el estilo, importa el proceso creativo. Lo que más le interesa es el evento, el acontecimiento. De una exposición, le importaba su concepto y su organización. Y quiso que esta fuese a una exposición de exposiciones. Junto a los conjuntos y series, están los proyectos¹¹⁰.*



Figura 62. Richard Hamilton: *Man, Machine and Motion* (Hombre, máquina y movimiento), (1955)

Fuente: <https://hebearte.wordpress.com/>

¹⁰⁹ Información extraída de <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/richard-hamilton-0>

¹¹⁰ Ángeles García, “Richard Hamilton, profeta de la posmodernidad, toma el museo Reina Sofía”, *El País cultural*, (junio 2014): https://elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403720691_374909.html



Figura 63. Sin título, 2011. Vista de sala en el Museo Reina Sofía, 2014.

Fuente:<https://hebearte.wordpress.com/>

CAPÍTULO III.
CUERPO Y LUGAR
EN EL ARTE MINIMAL

CAPÍTULO III.

CUERPO Y LUGAR EN EL ARTE MINIMAL. CUANDO EL ESPACIO Y LA EXPERIENCIA COMPLETAN LA OBRA. EL ARTE MINIMAL, LO QUE VES ES LO QUE VES Y MENOS ES MÁS

El minimalismo, a partir de la segunda mitad de los años 60, se establece como tendencia dominante en Estados Unidos, estando muy en la línea del arte conceptual y compartiendo escena con el arte pop.

El espacio en el movimiento minimal tiene dos características básicas para Perez- Carreño (2015), *forma parte de la obra y la obra minimal modifica y cambia ese espacio intencionadamente, el cambio generado, formará parte del contenido de la obra*¹¹¹.

El espacio es esencial porque en él se produce el encuentro entre el sujeto, el objeto y la experiencia de la obra. El arte minimalista emerge de una manera provocativa, negando las corrientes artísticas anteriores en función de una nueva corriente en una nueva época.

Javier Maderuelo, en su conferencia titulada “Minimal art, en los últimos 30 años. Panorama del arte contemporáneo 1960-199”, bajo el patrocinio Obra Social y Cultural Cajastur expone¹¹²: *El término Minimal Art no surgió, en principio, para designar las obras reduccionistas posteriores a Frank Stella, sino que fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim* ¹¹³*en 1965 para describir una clase de obra de arte que, para él, tenía muy bajo “contenido artístico”: aquellas en las que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad, tanto desde un punto de vista*

¹¹¹ Francisca Pérez Carreño. *Espacio y cuerpo en el arte minimal*. Conferencia del ciclo “Medio siglo de arte” Fundación Juan March. Madrid. (11 de mayo de 2005) Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/?p2=3&p3=7375>

¹¹² Disponible en: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2009/10/walter-de-maria-albany-california-1935.html>

¹¹³ Filósofo nacido en Inglaterra en 1923, critica la concepción moderna del arte. Para Wollheim lo importante es la relación que posee el arte con su contexto social; el conocimiento de aquella relación es la que precede a cualquier comprensión del arte. Una de sus frases más conocidas es 'el arte es una forma de vida. Wollheim, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge University Press, 1980.

morfológico, perceptivo y significativo, como podrían ser, por ejemplo, los ready-made de Marcel Duchamp o las pinturas de Ad Reinhardt".¹¹⁴

Según Carreño (2005), *la escultura y los objetos minimal de los años 60 cambiaron la concepción de la obra de arte con el espacio, pudiendo afirmar que las obras se realizaban para un espacio concreto y determinado*¹¹⁵.

El movimiento Minimal, pretende afirmar la grandeza de la esencia, se alza como reacción a la subjetividad gestual de la *action painting* del expresionismo abstracto de Pollock y De Kooning.

La idea principal es el cambio que se produce en la concepción de la obra de arte con el espacio y con el espectador, invitándolo a centrarse sólo en el arte, excluyendo en la experiencia cualquier objeto que suponga distracción. "El arte por el arte" sin más contenido, como el precepto de la base del movimiento *Less is more*, frase de Ludwig Mies van der Rohe, busca expresar lo máximo posible a través de un número mínimo de cosas¹¹⁶.

El espacio, para los artistas minimalistas, se convierte en componente fundamental ya que en él confluye la obra, el sujeto, el objeto y la experiencia artística, esta condición influirá posteriormente en el movimiento Land Art.

3.2. LA ESCULTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO Y LA PÉRDIDA DEL PEDESTAL

El pintor estadounidense Barnett Newman, relacionado con el expresionismo abstracto, respondía en los años 50 cuando le preguntaron ¿Qué es una escultura?: *La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver*

¹¹⁴ Nieto Guimaraes, J. (2005) Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: El Lenguaje, el Cuerpo, el Espacio, el Tiempo, ante nuevos abordajes. Memoria presentada para optar al grado de doctor. Universidad Complutense, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. <https://eprints.ucm.es/7212/1/T28330.pdf>.p.99

¹¹⁵ *Ibid.*,109

¹¹⁶ Arquitecto alemán, durante la República de Weimar, fue el último director de la Bauhaus, una escuela de arte y arquitectura germen de la arquitectura moderna. Arbitró una arquitectura acorde al siglo XX, en la que predominaba la claridad y sencillez tanto en escultura como en forma. se le asocia con la cita de dos aforismos: "menos es más" y "Dios está en los detalles"

una pintura, uno de los comentarios más citados cuando se trata de definir la escultura modernista¹¹⁷.

Newman nos recuerda con esta definición de escultura, la famosa anécdota del distraído Tales de Mileto que cayó a un pozo mientras caminaba distraído¹¹⁸.

Rosalind Krauss explicó que también podría ser aquel agujero en el que caes al caminar distraído por el campo, así lo encontramos en un texto esencial de 1979 para comprender el Minimal, *Sculpture in the expanded field*.

*Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón en la tierra, una inclinación de la presencia de la obra. Cerca puede verse la gran superficie cuadrada del pozo, así como los extremos de la escala que se necesita para descender a la excavación. De este modo, toda la obra queda por debajo de la pendiente: medio atrio, medio túnel el límite entre el exterior y el interior, una delicada estructura de postes y vigas de madera*¹¹⁹.

La cita textual hace referencia a la obra de Mary Miss¹²⁰, *Perimeters/Pavillions/Decoys* (1977-78) y le sirvió a Krauss para comenzar su ensayo, *La escultura en el campo expandido* en la que afirma que es naturalmente una escultura, más concretamente una obra en la tierra.

¹¹⁷ Rosalind Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza forma, 2002), p.295

¹¹⁸ La historia de Tales de Mileto (ca. 640/639-546/545 a. C.), según la cual éste habría caído en un pozo mientras contemplaba una noche las estrellas en compañía de una risueña muchacha, se ha convertido en la imagen prototípica del sabio distraído que, ocupado en todo tipo de materias abstractas, no es capaz de ver lo que tiene a sus pies. Recuperado de: <https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2014/05/18/la-caida-de-tales-de-mileto/>

¹¹⁹ *Ibid.*, 115 (p.289).

¹²⁰ *Mary Miss ha reformado los límites entre la escultura, la arquitectura, el diseño del paisaje y el arte de la instalación al articular una visión de la esfera pública donde es posible que un artista aborde los problemas de nuestro tiempo. Ella ha desarrollado "City as Living Lab", un marco para hacer tangibles los temas de sostenibilidad a través de la colaboración y las artes. Formada como escultora, su trabajo crea situaciones que enfatizan la historia de un sitio, su ecología o aspectos del entorno que han pasado desapercibidos. Mary Miss ha estado redefiniendo cómo el arte se integra en el ámbito público desde principios de los años setenta. Ella está interesada en cómo los artistas pueden desempeñar un papel más central para abordar los problemas complejos de nuestros tiempos, convirtiendo la sostenibilidad social y ambiental en experiencias tangibles. La colaboración ha sido fundamental para su trabajo, ya que ha desarrollado proyectos tan diversos como la creación de un memorial temporal alrededor del perímetro de la Zona Cero, que marca el nivel de inundación previsto en Boulder, Colorado, que revela la historia de la estación de metro Union Square en la ciudad de Nueva York y en WaterMarks, su proyecto actual creando un atlas de agua para la ciudad de Milwaukee. Véase: <http://marymiss.com/biography/>*

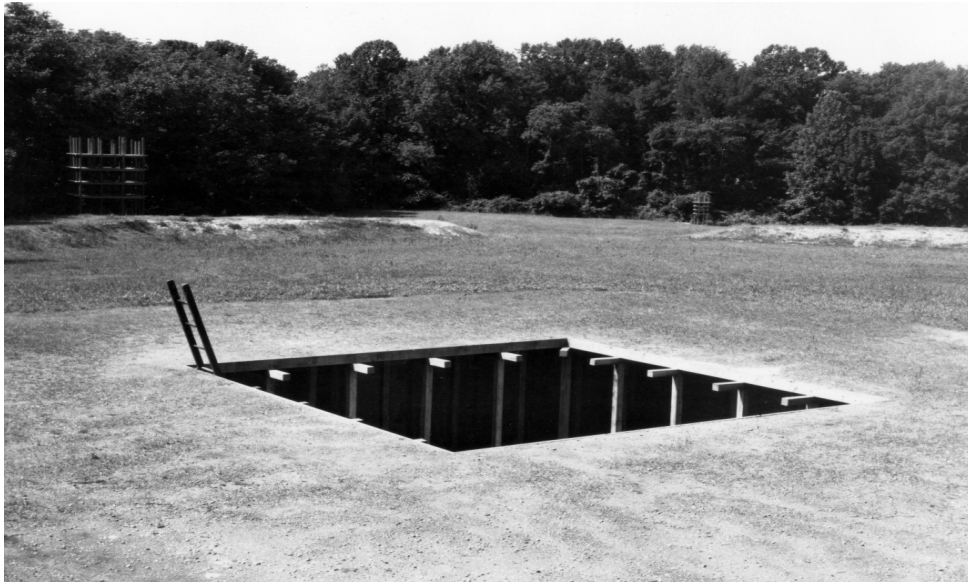


Figura 64. Mary Miss: *Perimeters/Pavilions/Decoys*,(1977-78). Museo del condado de Nassau | Roslyn, Nueva York.
Fuente:<http://marymiss.com/>

En una entrevista histórica originalmente grabada en 1978, editada en 2012 con el apoyo del *Lyn Blumenthal Memorial Fund*, declara Mary Miss: *Muchas de las cosas que hago son ilusionistas o han sido casi como pintar, como aplastar algo mientras intentas al mismo tiempo dar la experiencia del espacio. Estoy interesado en la línea muy delgada que ocurre entre estas dos cosas diferentes*¹²¹.

Expone Rosalind Krauss: *que ciertos movimientos, prácticas o tendencias de los años 60 demandan un espacio que se acerca al de la arquitectura, siendo muy tendentes a esto la disciplina escultórica y la pictórica*¹²². El Suprematismo de Málevich es su principal antecedente. *Pueden tomarse entonces como base del minimalismo los experimentos llevados a cabo por los constructivistas rusos y estableciendo el límite para mediar entre lo remoto, lo pasado y el presente en la obra, La columna sin fin*¹²³(1938). En

¹²¹ School of de Art Institute of Chicago. *Mary Miss: An Interview Blumenthal/Horsfield* . (1978). <http://www.vdb.org/titles/mary-miss-interview>. Declaraciones de Miss en esta entrevista con Kate Horsfield.

¹²² *Ibid.*, p.115.

¹²³ Hay cinco versiones previas de La Columna sin Fin —aunque de menores dimensiones—, que fueron realizadas en madera de roble y álamo, otra en yeso, también otra versión en acero; éstas, fueron elaboradas por el gran artista Constantin Brancusi entre 1918 y 1937. En el año 1934 las

1876 fue realizada como homenaje a los jóvenes rumanos fallecidos en la Primera Guerra Mundial.



Figura 65. Constantin Brancusi: *La columna sin Fin* Altura: 29,33 metros Peso: 29,173 Kg. Módulos de hierro fundido recubiertos de zinc.

Figura 66. Detalle de *La columna sin Fin*.

Figura 67. El Teorema de Pitágoras y *La Columna sin Fin*: *La Columna sin Fin* contiene 512 triángulos de oro, que significa $8 \times 8 \times 8$ triángulos de oro; cada módulo formado por dos bloques dispone de 8 caras cada uno.

Fuente: <http://www.jmhdezhdez.com/>

Autoridades Locales de Rumanía propusieron a Constantin Brancusi un nuevo monumento con motivo del fallecimiento de los jóvenes soldados rumanos en la Primera Guerra Mundial, quienes habían defendido la ciudad de Targu Jiu de la invasión alemana. Brancusi aceptó el encargo sin pensarlo y se puso enseguida manos a la obra. El ya famoso artista en todo el mundo imaginó un monumento llamado "The Sculptural Ensemble of Constantin Brancusi" o "Conjunto Escultórico Constantin Brancusi", (El Ensemble). Este monumento está compuesto por tres esculturas que se sitúan a lo largo de una línea recta en un recorrido de más de 1 km. de longitud denominado "La Avenida de los Héroes": éste, se sitúa perpendicular al río Jiu. La Mesa del Silencio y La Puerta del Beso realizadas en piedra se sitúan en el lado oeste del enorme parque, mientras que La Columna sin Fin de casi 30 metros de altura, se erigió espléndida en su extremo opuesto, al este.

Escribe Krauss que una escultura es algo que ocupa el espacio y con lo cual nos topamos a veces sin querer. El paisaje y la arquitectura también ocupan un espacio, pero la escultura se diferencia de estos porque no ocupa exactamente el mismo espacio. *Sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. La lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento*¹²⁴.

Acude a la estatua ecuestre de *Marco Aurelio* en el centro del Campidoglio o al *David* de Miguel Ángel para explicar que se distancian de nosotros mediante un artilugio simple, pero de efectos complejos: el pedestal, mediador según la autora entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional.

La concepción de la escultura moderna cambió a finales del siglo XIX y comenzó a *desvanecerse la lógica del monumento*¹²⁵ y para ello recurre a dos obras de August Rodin: *Las Puertas del Infierno* (1880-1917) y la estatua de *Balzac* (1898). Rodin queda establecido entonces como pionero de escultura moderna por establecer en la escultura una forma narrativa como en el cine, recordando a Eisenstein en *Las puertas del Infierno* y por la pérdida del pedestal en *Balzac* o *Los Burgueses de Calais*. Ambas esculturas se ubican en una basa casi a la misma altura que el espectador, prácticamente a ras del suelo. *Cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa: una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo*¹²⁶.

La arquitectura y el paisaje dejan también de determinarse de manera clara y distinta y se dan en sus propios campos expandidos. Podemos imaginar esquemas similares al de la escultura.

¹²⁴ Rosalind Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza forma, 2002), p.295

¹²⁵ *Ibid.*, p.290.

¹²⁶ *Ibid.*, p.288.



MONUMENTO A BALZAC
1893-1897, yeso
MusÉE d' Orsay, Paris.

"Si la verdad ha de morir, mi Balzac será hecho pedazos por las generaciones venideras. Pero si la verdad es imperecedera, yo vaticino que la estatua se abrirá paso por sí sola. Esta obra, que ha sido objeto de muchas burlas, es el fruto y resumen de toda mi vida y el pivote de mi estética personal. Desde el momento que la concebí, me sentí un hombre diferente. Fue un hito trascendental en mi evolución: había forjado con ella un eslabón entre las grandes tradiciones perdidas del pasado y mi propia época, eslabón que el tiempo no hará sino reforzar"
RODIN, 1908.

Figura 68. François-Auguste-René Rodin: *Homenaje a Balzac*, (1893-97). Museo de Orsay, París.

Fuente: <http://www.musee-rodin.fr/>



Figura 69. François-Auguste-René Rodin: Parte del dintel de *'La puerta del infierno*.

Foto ConsueloBautista.

Fuente: <https://elpais.com/>



Figura 70. François-Auguste-René Rodin: *La puerta del infierno* como se muestra en su museo de París.

Fuente: <https://elpais.com/>

En el texto *La escultura en el campo expandido* Krauss (2002) declara:

En los últimos diez años, se ha utilizado el término “escultura” para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho a reclamar su pertenencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable¹²⁷.

¹²⁷ *Ibid.*, p.289.



Figura 71. François-Auguste-René Rodin : *El beso*,(1907-8)

Figura 72. François-Auguste-René Rodin : *Torso de niña*, (1922)

Fuente: <http://www.culturalecology.info/>

Adentrándonos ahora de una manera más directa en esta tendencia del arte minimal podemos establecer como principales representantes a Donald Judd, Carl André, Robert Morris, Bruce Nauman, Walter de Maria, Dan Flavin y Richard Serra.

Frank Stella en 1959 participó en la exposición organizada por el MOMA "*Sixteen Americans*", pinturas monocromas solo con algún trazado geométrico, que supusieron y desencadenaron el escándalo. El catálogo fue realizado por Dorothy C. Miller ¹²⁸ el 2 de febrero de 1960 y recibió felicitaciones por la

¹²⁸ Dorothy C. Miller, erudita y campeona de arte estadounidense, se unió al personal del Museo en 1934 y fue curadora principal de pintura y escultura cuando se retiró del Museo en 1969. *Fifteen Americans* fue una de las seis exposiciones de "American" de Miller, en la que cada artista incluido en la muestra se exhibió en una galería separada. Los artistas variaron significativamente en la elección de medio y estilo. En el prólogo del catálogo de la exposición, que estaba compuesto por declaraciones de los artistas individuales, Miller escribió: "A esta muestra de la obra de quince pintores y escultores, exhibidos por separado, las propias declaraciones de los artistas, reflexivas, evocadoras, poéticas, probará la mejor introducción". En su declaración, Rothko escribió: "La progresión de la obra de un pintor, a medida que viaja en el tiempo de un punto a otro, será hacia la claridad: hacia la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador. Alcanzar esta claridad es, inevitablemente, entenderse". <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-highlights-05-1951>

Los otros artistas incluidos en la exposición fueron William Baziotes, Edward Corbett, Edwin Dickinson, Herbert Ferber, Joseph Glasco, Herbert Katzman, Frederick Kiesler, Irving Kriesberg,

organización de la muestra y de aquellos artistas que fueron denominados independientes por el público que visitó la exposición.

3.2.1. Donald Judd y *Specific Objects* (1928-1994)

Es uno de los artistas que capitanea este movimiento. Como crítico de arte, trabaja en dos revistas, *Art News* y *Art Magazine*, y abandona la pintura por el relieve en 1961. En 1965, publica un artículo titulado *Specific Objects*¹²⁹ donde nos muestra su opinión sobre su trabajo y el de los artistas minimalistas

Judd quería crear “objetos específicos”, y no le gustaba llamar a sus obras esculturas. Sus proyectos se basaban en rechazar las disciplinas artísticas del arte (pintura, escultura, arquitectura) y comienza a trabajar la tridimensionalidad. Para él lo único importante era el objeto específico, no el contenido, la narrativa o el simbolismo. La figura de Judd, va estrechamente ligada a la realización de las cajas metálicas, totalmente desligadas en lo que a la producción se refiere de la mano de la arista y de la subjetividad vinculada a la realización de obra, ya que la mayor parte de la construcción de estos objetos son derivados a talleres, sin la ejecución del artista, haciéndolas totalmente impersonales y con esto, dirigiéndose contra la idea de artista como genio productor y creador de la obra.

Javier Maderuelo en 2008, dice refiriéndose a las cajas de Donald Judd:

*Desposeídas de toda significación literaria o simbólica, de todo elemento efectivo, así como de toda capacidad anecdótica, las cajas de Donald Judd fuerzan al espectador a tomar conciencia de la obra en el espacio que ella define con su presencia. La repetición, la adición o la yuxtaposición sistemáticas de un elemento neutro y riguroso, realizado industrialmente, concentran una intensidad del gesto creador en la distribución elemental, que es la finalidad misma de la obra*¹³⁰.

Para la realización de estos objetos en cuanto a materiales preferiblemente el artista opta por lo industrial como aceros, hierros galvanizados, aluminios y

Richard Lippold, Jackson Pollock, Herman Rose, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin y Thomas Wilfred .

¹²⁹ Información disponible en: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>

¹³⁰ Javier Maderuelo, *La idea del espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo* (1960-1989) (Madrid: Ediciones Akal, 2008), p.126

plexiglás. En cuanto a sistema de colocación de las piezas, ya no acuden al pedestal, el artista las coloca en el suelo o colgadas en las paredes y con el dominio de la escala pretende que la pieza se muestre en perfecta armonía con el espectador, concretamente con su cuerpo haciendo de la contemplación de las obras no solo una experiencia visual sino una experiencia más quinestésica.

Las cajas metálicas con un preciso acabado, tienen la austera rectilinidad y las superficies tecnológicas que acabarían siendo una de las características de Judd. La progresión geométrica de elementos basada en un cálculo del incremento del espacio entre masas decrecientes le llevó a preocuparse por las secuencias matemáticas. (...) La combinación de colores y de superficies revela una sensualidad contenida, otra característica de la obra de Judd. Esta obra le serviría a Donald Judd como modelo para seguir construyendo hasta los años setenta obras que varían según el tamaño, los colores y los materiales¹³¹.

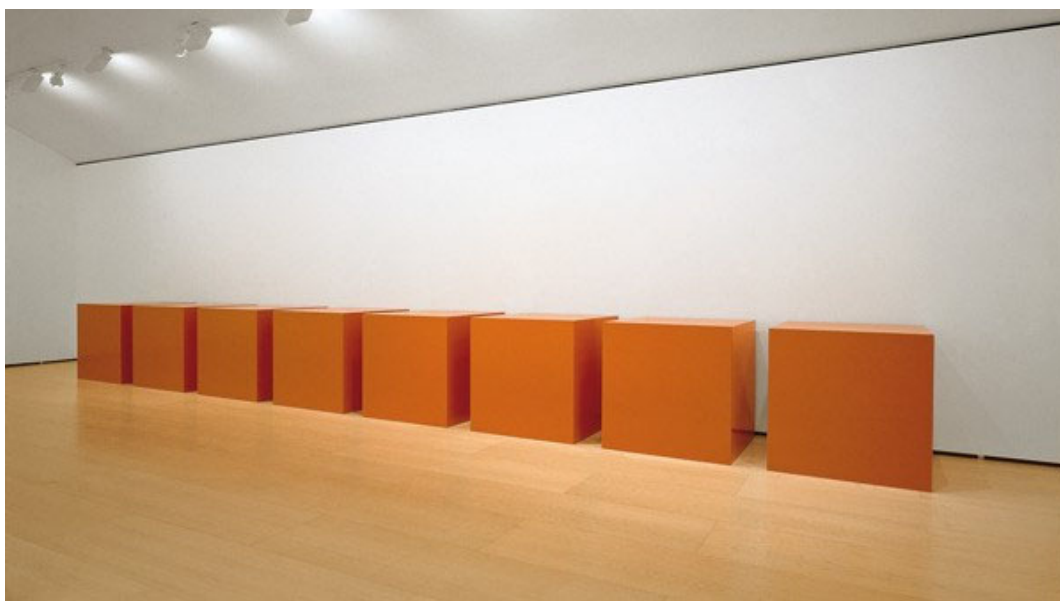


Figura 73. Donald Judd American 1928–1994. Untitled 1971 orange enamel on cold-rolled steel 8 units with 30.5 cm intervals 121.9 x 121.9 x 121.9 cm (each) 121.9 x 1188.7 x 121.9 cm (overall) Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Fuente: <https://truthinart.wordpress.com/>

¹³¹ *Ibid.*



Figura 74. Donald Judd: *Untitled*, (1972) © Donald Judd Foundation/VAGA, New York and DACS, London 2018 License this image.

Figura 75. Donald Judd: *Untitled*, (1990), Aluminio, acero y acrílico. Tate.

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/>

Las obras de Donald Judd, carecen de título y se despojan totalmente de cualquier ornamento. La famosa entrevista radiofónica dirigida en febrero de 1964 por el historiador de arte Bruce Glaser con Judd y el pintor Frank Stella, demostraba ya que ambos artistas compartían la misma voluntad de rechazar todo tipo de ilusionismo y de suprimir las relaciones espaciales tradicionales dentro de la obra, lo que podríamos llamar los efectos de composición.

El uso de las tres dimensiones hace posible usar todo tipo de materiales y colores. La mayor parte del trabajo involucra nuevos materiales, ya sean inventos recientes o cosas que no se usan antes en el arte. Poco se hizo hasta hace poco con la amplia gama de productos industriales. Casi nada se ha hecho con técnicas industriales, y debido al costo, probablemente no se hará por un tiempo. El arte podría ser

*producido en masa, y las posibilidades de lo contrario no disponible, como el estampado, podría ser utilizado*¹³².



Figura 76. Donald Judd: *Untitled*, (1989)
(New York, Museum of Modern Art)
Fuente: <https://www.aparences.net/>

3.2.2. La mediación de la experiencia corporal: Robert Morris

Declaraba el artista: *la sencillez de la forma no implica la simplicidad de su experiencia*¹³³, lo que denotaba ya la necesidad de registrar la obra junto a la experiencia del espectador para la difusión de la obra en su totalidad.

La obra de Morris, sobre todo, tiene mucho en común con la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty¹³⁴.

¹³² <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/SpecificObjectsFinal.pdf> (© JUDD FOUNDATION. ALL RIGHTS RESERVED. This essay cannot be reproduced in whole or part without the express consent of Judd Foundation.

¹³³ Daniel Marzona, *Arte Minimalista* (Madrid: Taschen ediciones El País, 2008), p.78

¹³⁴ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) fue un filósofo francés, fuertemente influido por Edmund Husserl. Se encuentra incluido en la corriente fenomenológica y existencialista, con dedicación al análisis de la percepción. Pero más allá de las usuales interpretaciones psicológicas considera que el análisis fenomenológico revela que la percepción es una síntesis, más práctica que intelectual (lo que le acerca a Bergson y a los pragmatistas),

Ambos afirman que no se podía entender la unidad o forma de un objeto sin la mediación de la experiencia corporal. Ya hemos apuntado en distintas ocasiones que muchos de los trabajos de estos artistas no se supeditan a un solo y único movimiento o tendencia, es el caso de Morris que trabaja tanto la pintura expresionista como obras neodadaistas, conceptuales, intervenciones de Land Art, arte procesual u obras minimal. Casado con Yvonne Rainer, bailarina de profesión, interviene de una manera muy clara el mundo de la danza y el movimiento corporal en su obra, condición que demuestra en sus performances teatrales y la relación con el espacio. Morris muestra en sus obras la necesidad de que éstas interactúen con el espectador de una manera más directa que Judd. Una de las obras de Morris que nos interesa es precisamente *Caja con sonido de su propia fabricación* (1961), realizada en madera, sin ningún tipo de ornamento, visualmente poco atractiva.

Morris presenta un cubo que incluye una grabación de audio que emite el sonido generado durante la elaboración de la obra y que consiste en los golpes y martillazos emitidos durante su construcción, sonido que para nada se podría calificar de agradable y que se dirige hacia el misterio de la creación artística, idea propia del Romanticismo y del artista como genio creador. En ellas podemos encontrar el germen de lo que será la instalación sonora.

De hecho, las formas geométricas de Morris descienden directamente de las columnas huecas de madera utilizadas en las obras de Rainer. En este tipo de espectáculos, como Platforms, de Forti, dos personas estarían dentro de cada

razón por la cual ninguna verdad es absoluta ni intemporal. La percepción es la relación entre la conciencia y el mundo y, por tanto, mediatizada por esta relación. La percepción es percepción de objetos, y en ella está involucrada la estructura entera del organismo: los sentidos son las diversas formas de estructuración de que dispone un organismo. Además, en cuanto que el cuerpo es el que constituye la inserción de la conciencia en el mundo, y el lenguaje es su instrumento, estas nociones de cuerpo y lenguaje, entendidas desde la fenomenología de la percepción, pasan a ser los conceptos centrales de su investigación. Toda la obra de Merleu-Ponty es un intento humanista por recuperar una visión humana del mundo, alejada de la objetividad que proporciona la visión cientifista, que reduce todo a procesos físico-químicos. Hay, entonces, una recuperación de la metafísica como quehacer. Emparentada con otros quehaceres humanos (literatura, pintura, etc.), que nos acercan a una visión del mundo. La filosofía como constante búsqueda de la verdad, consiste en aprender a ver el mundo. Descubrir su sentido, lo que puede darse tanto en un cuento infantil, un mito clásico, o un enorme tratado filosófico. La filosofía no es el discurso sobre una verdad previa, o meramente objetiva, sino como en el arte la búsqueda, la permanente realización de la verdad.

http://alejandria.nidaval.com/scripts/Editorial.dll?SE=2_1_0_T0_A288_35

columna. En otro evento, el mismo Morris fue encerrado en una columna cuadrada, de madera pintada de gris claro, y la idea era que se tambaleara para hacerla caer, participando así en la danza. Mientras que los objetos específicos de Judd tenían un significado discreto basado en la esencia de sus cualidades formales y presencia, para Morris la importancia de sus obras yacía en su interacción con el espectador gracias a su cercanía con los últimos avances en el mundo de la danza vanguardista¹³⁵.



Figura 77. Robert Morris: *Box with the Sound of Its Own Making* (1961)
Fuente: <https://www.wikiart.org/en/robert-morris/>

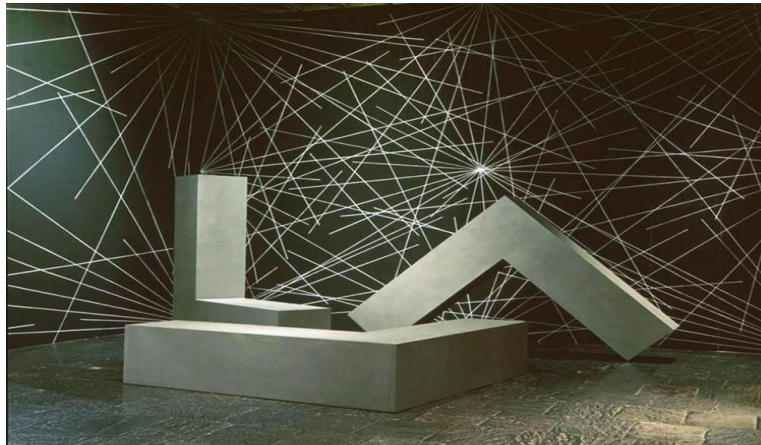


Figura 78. Robert Morris. *Untitled (L-Beams,)* (1965)
Fuente: <https://www.wikiart.org/en/robert-morris/>

¹³⁵ Mariana Aguirre, "El minimalismo a través de sus textos, La mitología del artista como genio creador", *Revista Replicante* (10 octubre 2011) sección artes y medios. <https://revistareplicante.com/el-minimalismo-a-traves-de-sus-textos/>

En la pieza *Untitled (L-Beams)*, piezas en L, presenta tres formas en L totalmente idénticas en su realización y sin intervención en el proceso de realización de la mano del artista, presentándose en su colocación en posiciones diferentes pareciendo que son diferentes entre ellas tanto en su tamaño como en su forma. Esta disposición expone la preocupación del artista por la experiencia del espectador ante la pieza.

El problema de la conservación difusión de la obra ya aparece en la obra de Morris, tomemos como ejemplo *Steam Work para Bellingham-II* (1974), los trabajos de vapor que evidencian un componente efímero ya desde su realización. Encargada por la Universidad de Washington en 1971 y ambientada en las colinas del campus de la mencionada universidad. La pieza es un tipo de fuente que depende de los factores atmosféricos, generando así una interacción con la naturaleza y con el espectador.



Figura 79. Robert Morris: *Steam Work para Bellingham-II*, (1974)

Fuente: <http://www.yanaiara.com/>

3.2.3. Carl Andre y la escultura como lugar

El Museo Reina Sofía exhibió el 5 de mayo de 2015 en el Palacio de Velázquez y en su sede de Sabatini la primera retrospectiva en España del escultor norteamericano Carl André titulada “La escultura como lugar 1958-2010”, bajo el comisariado de Philippe Vergne y Yasmil Raymond¹³⁶.

El mismo día, el diario *El País*, en su sección cultural, presenta la entrevista realizada al artista por Verónica Figueroa y Ferran Bono titulada *¡Mis obras, no significan nada!*¹³⁷ con motivo de la retrospectiva organizada por el Museo anteriormente indicado. Es un artista que redefine los parámetros de la escultura, mediante el uso de materiales industriales y su disposición, creando una relación de complicidad entre la obra, el espacio y el público. Reproducimos una parte de las declaraciones del artista:

V.F. *¿Ha muerto de éxito el minimalismo?*

C.A. *“El minimalismo nunca se irá, responde Andre. A continuación, sin embargo, abomina de la crítica y del mercado del arte, de los movimientos y de las etiquetas, del discurso concebido por la historiografía y amplificado esquemáticamente por los medios de comunicación. Nunca me ha importado lo que digan los críticos. Es que no saben lo que dicen. Hoy hay demasiadas cosas mediocres, pero, si tienen publicidad, se venderán. Eso es lo que le importa al mercado. A mí me da igual. Nunca busqué ponerle nombre a lo que hacía y jamás explico mis obras, ¡que no significan nada!, enfatiza. Minimalismo, Land-art, arte conceptual... Todas esas categorías son una mierda, agrega el autor en un tono entre provocador y sincero.*

Artista muy preocupado por los materiales, así lo declara en la entrevista con Figueroa, (2015): *Mi padre tampoco entendía lo que yo hacía, pero le diré una cosa: de él heredé mi amor por los materiales.*

Equivalent VIII (1966), es una escultura infame compuesta por 120 ladrillos colocados cuidadosamente en dos bloques rectangulares apilados uno encima del otro en el propio piso de la galería al nivel del suelo y dirigida directamente

¹³⁶ Puede consultarse en http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_carl_andre.pdf

¹³⁷ Verónica Figueroa y Ferran Bono, “¡Mis obras no significan nada!”, *El País*, (4 mayo 2015) https://elpais.com/cultura/2015/05/04/actualidad/1430764769_652597.html

contra la pintura expresionista, sin olvidar que, al igual que Pollock, actúa sobre sus obras en el suelo. Toda la serie consiste en disposiciones rectangulares y aunque las formas de las esculturas son diferentes se vuelven parte del espacio. El artista reduce la escultura a sus elementos más básicos y la reorienta del plano vertical al horizontal.

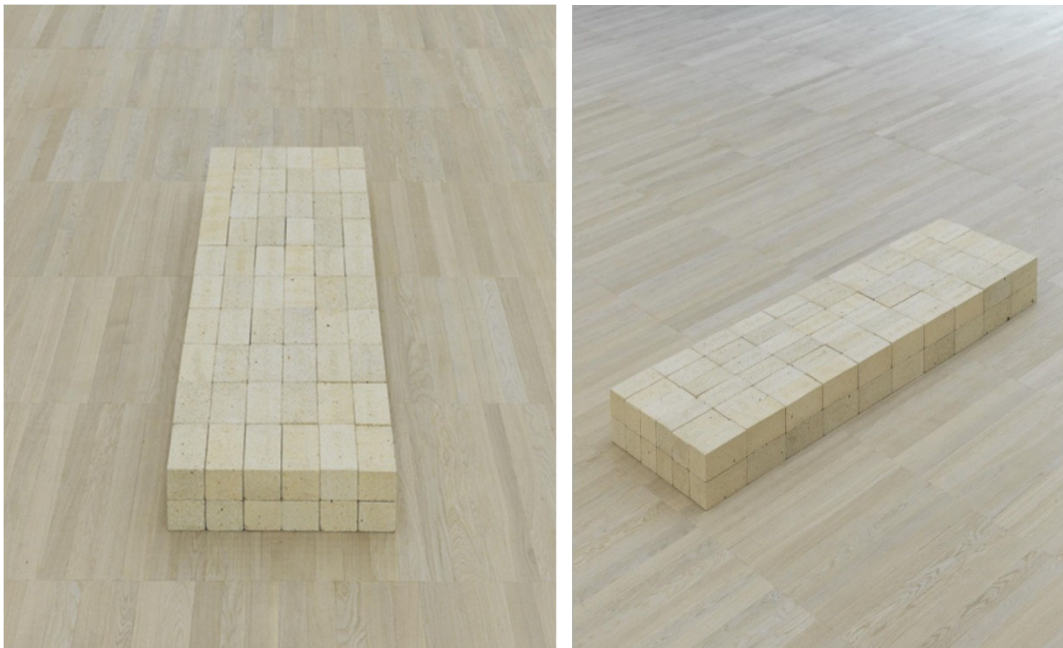


Figura 80. Carl Andre: *Equivalence VIII*, (1966) © Carl Andre / VAGA, Nueva York y DACS, Londres Licencia esta imagen2018.

Figura 81. Carl Andre: *Equivalence VIII*, (1966) © Carl Andre / VAGA, Nueva York y DACS, Londres Licencia esta imagen2018.

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/>

Atendiendo a la ubicación de las piezas, sustrae a la escultura de una de sus dimensiones tradicionales, la altura y presenta sus piezas en el suelo invitando al espectador a su recorrido. El artista declaraba: *Mi trabajo es ateo, materialista y comunista: ateo porque carece de forma trascendente, cualidad espiritual o intelectual; materialista porque está hecho de sus propios materiales sin pretensión de tener otros diferentes; comunista porque su forma es igualmente accesible a todo el mundo*¹³⁸.

¹³⁸ *Ibid.*, p.135.

Las esculturas de Carl André, son como lugares por los que deambula el visitante algo similar a *La materia del tiempo* de Serra. El pedestal, había sido abolido y ahora las esculturas las encontramos en el suelo a modo de lienzos de Pollock.

En 1976, el *Daily Mirror* dio la bienvenida a algunos de los ladrillos del artista estadounidense con el titular de la primera página: “¡Qué montón de basura!”¹³⁹



Figura 82. "What a load of rubbish".
(¡Qué carga de basura"), portada de Daily Mirror, 16 de febrero de 1976.
Fuente: <https://www.artdesigncafe.com/carl-andre>

¹³⁹ Puede leerse la noticia completa en: <https://www.artdesigncafe.com/carl-andre-art-2013>



*Figura 83. Carl Andre: Escultura como lugar (1958-2010).
Palacio Velázquez (Parque del Retiro).
Fuente: <http://masdearte.com/>*



*Figura 84. Carl Andre: Escultura como lugar (1958-2010).
Palacio Velázquez (Parque del Retiro).
Fuente: <http://masdearte.com/>*

Estos escultores, preocupados por el espacio, el tiempo, la experiencia y alejados de toda condición estética en sus obras, muestran un claro dominio en el uso de materiales innobles, llegando a convertirse en meros clientes que encargan sus piezas sin que exista en ellas manipulación artística, carente de la intervención aurática del genio creador. En la producción de artistas como Donald Judd, quien afirmaba que la obra no podía ser entendida sin la mediación corporal del espectador o Robert Morris, quien disponía las piezas de sus obras de manera aleatoria para insertar al espacio como parte integrante de la obra y sacando sus trabajos fuera del espacio expositivo, hemos llegado hasta Andre, preocupado por los materiales, bajando la escultura al suelo para posicionarla al nivel del espectador, haciendo de la escultura un lugar.

3.2.4. *To hurl, to split, to roll and to heap*: Richard Serra

Introducimos en este momento la figura de Richard Serra (1939) escultor de padre español y madre ucraniana, es otro de los artistas vinculados a la corriente del Minimal.

La periodista Marisa Carrero narra como el arquitecto británico Norman Foster, galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2009, afirmó de Richard Serra: *es el más grande de los escultores vivos*¹⁴⁰.

Según Foster, el escultor destacado con el Premio de las Artes 2010 *es un maestro, admiro a Richard y vivo su trabajo*¹⁴¹, afirmó a través de un comunicado enviado por la Fundación Príncipe de Asturias el 15 de mayo de 2010. Presidido por José Lladó Fernández-Urrutia el jurado acordó otorgar el Premio Príncipe de Asturias de las Artes al escultor Richard Serra por *su audacia para vertebrar desde su perspectiva minimalista los espacios urbanos más significativos a escala internacional, a través de obras de gran potencia visual que invitan a la reflexión y al asombro*¹⁴².

¹⁴⁰ Marisa Carrero, blog Elena Cué, (5 de noviembre de 2014): "Richard Serra. Biografía, obras y exposiciones": <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/358-richard-serra>

¹⁴¹ <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2010-richard-serra.html?texto=declaracion&especifica=0>

¹⁴² *Ibid.*

Los primeros trabajos fueron totalmente abstractos, Carrero (2014) *lo importante de esos primeros tiempos era el proceso creativo, no el resultado final*¹⁴³.

En los años 1967 y 1968, escribe una lista de verbos como medio para aplicar diversas actividades a materiales no específicos. Enrollar, plegar, doblar, recortar, partir, desgarrar, trocear, picar, cortar, desgajar (.....) *El lenguaje estructuró mis actividades en relación con los materiales, que tenían la misma función que los verbos transitivos*¹⁴⁴.

En esta época, el artista se basó en cuatro principios para crear: *to hurl, to split, to roll and to heap* (arrojar, rajar, rodar y apilar), experimentando además con las propiedades plásticas de materiales como el cuero, el neón o el plomo.

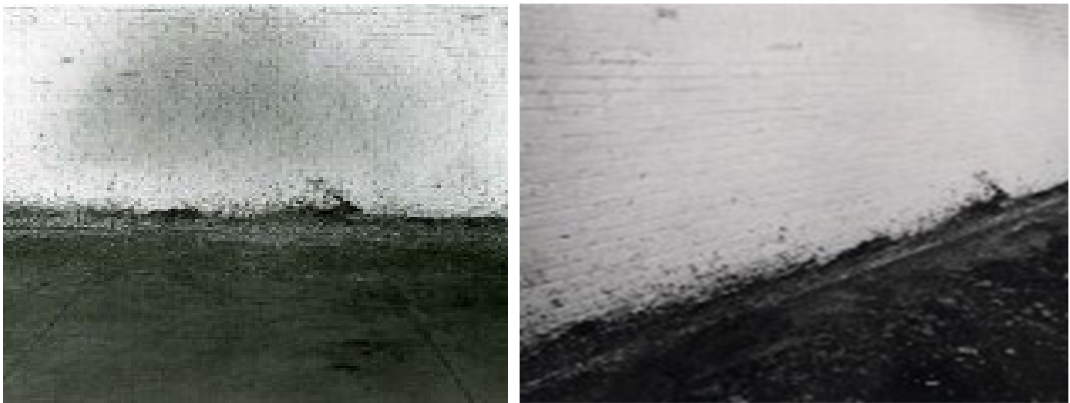
En las primeras obras Serra *Splashing* (1968) arroja plomo derretido contra paredes y suelos de museos y galerías para que el metal se estrellara, dejando totalmente al azar el proceso de configuración de la forma que solo dependía de la solidificación del material. Serra intenta explorar la fisicalidad del proceso creativo a la vez que investigar el material en líquido una vez despojado de su estado sólido, podríamos hablar entonces de un comportamiento tras la alteración inicial de los materiales, podemos afirmar que la obra dependía enteramente de la fuerza al arrojar, la cantidad de material, del espacio en el que se lanzaba y del tiempo transcurrido hasta su solidificación, condiciones totalmente azarosas y que escapan al control del artista. Ese mismo año realiza la pieza *Prop* usando para esta también el plomo, esta vez en forma de tubo inclinado en la pared intentando sujetar una lámina también de plomo. En este intento de inclinar la obra en y prosiguiendo con el uso del plomo, en 1969 realiza la pieza *One Top Prop* (caja de tarjetas). En esta ocasión no sujeta la placa de plomo en la pared apuntalada con el tubo, sino que construye la obra a modo de un castillo de naipes con cuatro planchas idénticas que se sujetan y equilibran entre sí. Serra diseña sus obras de manera que puedan ser exploradas por el espectador.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*



Figura 85. Richard Serra: *Splashing*, (1968)
Fuente: <http://www.rudedo.be/am/>



Figuras 86 y 87. *Splashing*, obra que realizó arrojando plomo derretido contra una pared y el suelo para que el metal se estrellara antes de solidificarse.
Fuente: <http://www.meridiano180.com/>

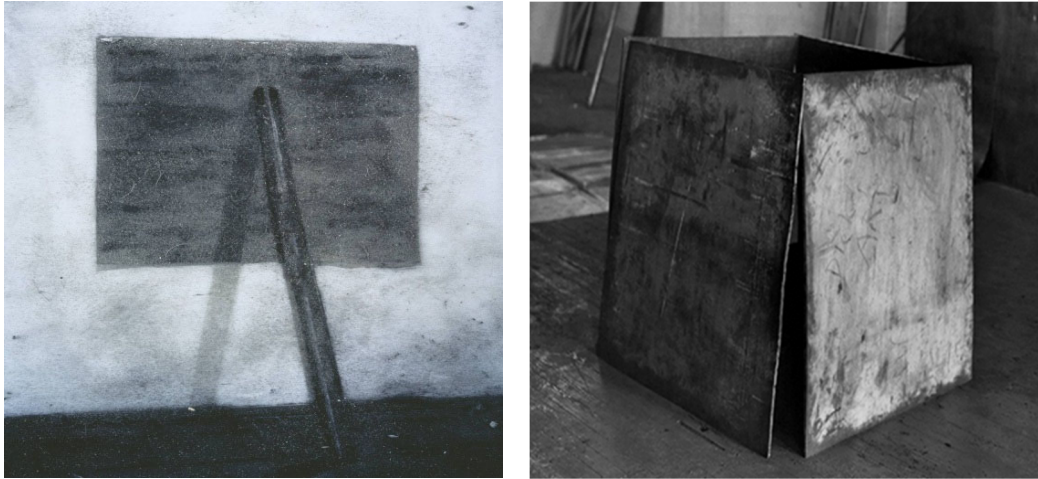


Figura 88. Richard Serra: *Prop* (1968) ©Vik Muniz Licencia esta imagen.

Fuente:<https://www.tate.org.uk/>

Figura 89. Richard Serra – *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969 (refabricated 1986), Lead antimony, four plates, Each plate 48 x 48 x 1", 122 x 122 x 2.5 cm

Photo: Peter Moore.

Fuente:<https://publicdelivery.org/>

Avanzando en su obra se observa cómo las proporciones van aumentando y el acero es introducido en obras como *Tilted Arc* (1981) o *Torqued Ellipses* (1997).



Figura 90. Richard Serra: *Cinturones*, (1966–67). Caucho vulcanizado y tubos de neón 182,9 x 762 x 50,8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Colección Panza, 1991 91.3863

Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/cinturones/>

En *Consequence* (2003) que se encuentra instalada en la *Dia Art Foundation de Beacon* Nueva York, el público camina entre dos paredes a lo largo de un pasillo y por la manipulación de la perspectiva conseguida invirtiendo los colores de la pared, se desorienta, lo que nos podría evocar a una performance. En la obra *Cinturones* trabaja con el neón y el caucho (1968), el uso del neón y el color, nos remite a Dan Flavin y la disposición de las piezas a Robert Morris.

En 1981, Serra interviene en el espacio público con la obra *Arco Inclinado* ubicada en la Plaza Federal de Nueva York, con una obra de mayores dimensiones que las realizadas hasta entonces¹⁴⁵.

Con respecto al arte público Serra, en una entrevista recogida por Iker Seisdedos el 26 de julio 2017 *Babelia El País* titulada "El mejor arte es el intrínsecamente inútil" declara: *No creo en el arte civil, ni en trabajar pensando en lo que la gente necesita de tu escultura. Eso implicaría moverse en algo tan voluble como el consenso, y los buenos artistas son los que obedecen solo a sus instintos. El mejor arte es intrínsecamente inútil, y cuanto más inútil, mejor resistirá al tiempo*¹⁴⁶.

En su afán de independizar a la escultura del entorno y de los límites de la talla, van surgiendo obras de mayores dimensiones como por ejemplo: *Serpiente*, "Igual-paralelo: *Guernica-Bengasi*. Pero si hay una obra innovadora que involucre de una forma totalmente directa y activa al espectador es *La Materia del tiempo* (1994-1997) compuesta por siete piezas más la pieza "Serpiente". La instalación está situada en una sala del Museo Guggenheim (Bilbao). Todo el conjunto está ejecutado en acero, material por el cual el artista muestra una clara predilección desde que asistió a la botadura de un barco siendo un niño o en su época de estudiante cuando trabajó en una planta de procesamiento.

Trabajar con el acero no como elemento para construir un paisaje, sino como material de construcción en términos de masa, peso, contrapeso, capacidad de carga, carga concentrada, compresión, fricción y estática, ha estado siempre separado de la

¹⁴⁵ La pieza generó, una gran polémica entre los trabajadores de los edificios de la zona, que se quejaban de no poder atravesar directamente dicha plaza, lo que obligaba a rodearla y caminar más. En 1989, se desmontó y trasladó la escultura a un parque público, perdiendo todo su poder y su sentido.

¹⁴⁶ Iker Seis dedos. Richard Serra: "El mejor arte es intrínsecamente inútil", *Babelia, El País*, (7 julio 2017):https://elpais.com/cultura/2017/07/24/babelia/1500913660_823639.html

*historia de la escultura. Sin embargo, ha tenido una aplicación directa en la historia de la arquitectura, la tecnología y la construcción industrial. Es la lógica de las torres, presas, silos, puentes, rascacielos, túneles*¹⁴⁷.

En esta obra de Serra, ya no podemos referirnos a piezas a modo de esculturas, nos encaminados ya, en este punto, al concepto instalación. Para centrar al lector ofrecemos una breve aproximación para esta nueva denominación ofrecida por el escultor y artista gráfico Oppenheim. *En primer lugar, cabe definir la instalación como la manifestación artística que no sólo quiere ser un objeto, quiere ser más que eso, quiere ser una situación*¹⁴⁸, Dennis Oppenheim, Interview, Reina Sofía, (2005).

Ampliando el concepto, Juan Ignacio Vidarte, director del Museo Guggenheim la define y completa de la siguiente manera:

*Con la instalación, casi siempre creaciones de grandes dimensiones, los artistas tratan de crear espacios por donde puedan deambular libremente los espectadores sin que tengan que limitarse a la contemplación estática de la obra, lo que había sido el ideal moderno de la contemplación*¹⁴⁹.

Para esta obra, el material utilizado es acero autopatinable o auto-oxidable¹⁵⁰ que se modifica cambiando de color con el paso del tiempo lo que nos hace plantearnos ya una de las cuestiones que apuntábamos al comienzo de esta tesis, la obra cambiará la tonalidad con el transcurso del tiempo y de las condiciones climáticas, por lo tanto ¿es la misma obra?. A la intemperie el color de este material se va modificando lentamente y pasa del gris al naranja para acabar siendo marrón oscuro al cabo de siete u ocho años. *En unos diez años (en el interior*

¹⁴⁷ Catálogo exposición Richard Serra. Escultura 1985-1999. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 27 de marzo-17 de octubre, 1999, pág. 59. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/materiales/>

¹⁴⁸ <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2011/08/09/escenariosysociedad/SOCI-04.html>

¹⁴⁹ EFE. "La instalación como concepto creativo llega al Guggenheim", *El País*: https://elpais.com/cultura/2008/04/29/actualidad/1209420006_850215.html

¹⁵⁰ Acero autopatinable: tipo de acero (aleación de hierro y pequeñas cantidades de carbono) que suele emplearse por su resistencia al peso en la industria de la construcción (en puentes o armazones de construcciones) y que se oxida a la intemperie a medida que pasa el tiempo, de forma que su color se va modificando y, en el transcurso de siete u ocho años, pasa del gris al naranja para terminar fijándose en marrón oscuro.

*el proceso es más lento que a la intemperie), cuando acaba el proceso de oxidación, todas las piezas poseen una superficie uniforme, suave y continua*¹⁵¹.

El título de la instalación se refiere, además de al tiempo en el que el espectador recorre la pieza, a la duración de la experiencia personal de cada visitante en la escultura. Como apreciamos en la imagen que se adjunta, con el paso del tiempo, el acero se oxidará, proceso natural de este material, lo que provocará un cambio total en la tonalidad de la pieza. La obra de Richard Serra es desafiante e innovadora. Junto con artistas Minimal de su generación, este escultor ha contribuido a cambiar la forma de la creación artística. La obra se introduce en el espacio y el tiempo real del espectador, cuando este la recorre se genera una sensación de espacio en movimiento. Serra libera a la escultura del Pedestal, como nos indica Javier Maderuelo en “La pérdida del pedestal” (1994) o “El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura” (1990).

Isabel Lafont, en artículo titulado “La obra que perdió el Reina Sofía puede ser parte de una autopista” para *El País* indica como Serra expresó: *Viendo la obra de Velázquez me di cuenta de que quería explorar la relación entre objeto y sujeto. Quería colocar el sujeto en la percepción del movimiento de quien ve la obra. Ése fue el mayor descubrimiento de mi vida*¹⁵².

El Museo Guggenheim ofrece al espectador y al internauta una sección en su página llamada Video y Audio, en la que encontramos videos tomados durante el proceso de realización de la pieza en fábrica. En otra sección llamada DIDAKTIKA podemos pasear de la mano de este escultor a través de las piezas. *Las esculturas no son objetos separados en el espacio; más bien al contrario, engendran un continuo espacial con el entorno en el que existen*¹⁵³.

¹⁵¹ Richard Serra. Cat. Expo. Richard Serra. Escultura 1985–1999. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 27 de marzo–17 de octubre, 1999, pág. 59. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/materiales/>

¹⁵² Isabel Lafont, “La obra que perdió el Reina Sofía puede ser parte de una autopista”, *El País* (abril 2009): https://elpais.com/diario/2009/04/27/cultura/1240783201_850215.html

¹⁵³ Serra, Richard. Interviews, Etc. 1970–1980. The Hudson River Museum, 1980



Figura 91. Richard Serra: *'Equal Parallel/Guernica-Bengasi'* (1987)
Fuente: <https://www.moma.org/>



Figura 92. Richard Serra: *La materia del tiempo*. (1994–2005) Ocho esculturas. Acero autopatinable, Dimensiones variables, Guggenheim Bilbao Museo.
Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/>

Lo que quiero es que mi obra de Bilbao no sea percibida solo como una producción estética más. Si se convierte en un lugar de referencia para gente con ideas diversas y mi escultura es la experiencia que les permite encontrarse, estupendo. Quisiera que esta instalación fuera un espacio público, abierto donde cualquiera pueda venir, sobre todo los jóvenes. Pero a menos que la obra sea innovadora, nada cambiará. Hace falta que lo sea, formalmente innovadora para que transforme las percepciones, las emociones y la experiencia¹⁵⁴.

La parte de la obra de Serra más conocida es la escultura, pero también realizó una recopilación de algunos de sus trabajos cinematográficos recogidos en pequeñas piezas en blanco y negro, de corta duración y que muestran su relación con los materiales utilizados para sus obras escultóricas, por ejemplo *Hand Catching Lead* (1968)¹⁵⁵.

La obra de uno de los escultores más innovadores de la vanguardia española, Serra, traspasó las paredes de museos y galerías para hacerse extensible al espacio urbano y natural. Nos detenemos en este punto para demostrar una afirmación que llevamos defendiendo en esta investigación, las condiciones del arte contemporáneo, están cambiando, los compartimentos-estanco no tienen sentido, ya que hay un continuo ir y venir en tendencias, movimientos, intervenciones en las que todo se mezcla, se complementa, se confunde, se fusiona. Seleccionamos una obra en la que la intervención activa y dinámica del visitante se convierte en elemento fundamental para el diálogo de la pieza en el espacio, esta vez abandonando la galería y ubicándose en el entorno natural a modo de Land Art, escultura, instalación y performance cuando interactúa con el invitado *El Laberinto de Pontevedra*, es el ejemplo en el que nos basamos para sustentar estas apreciaciones que ya están convertidas en evidencias. Inspirada en *El Laberinto de Mogan* (San Xuxo do Monte Marin, Pontevedra) ubicada en la misma ciudad, en el parque insular de las estatuas la isla es accesible mediante pasarelas. Tiene una extensión de 70.000m² y se encuentra en un enclave de gran

¹⁵⁴ Serra, Richard. Interviews, Etc. 1970–1980. The Hudson River Museum, 1980

La materia del tiempo. Cat. expo. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2005.: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/materiales/>

¹⁵⁵ https://www.youtube.com/watch?v=q7SPbc_B3Wg

valor natural y paisajístico en la zona del río Lérez, que está declarada como Lugar de Importancia Comunitaria (LIC), incluida dentro de la Red Natura 2000.

*Morris, que encuentra en las imágenes o en las construcciones de la naturaleza y, por supuesto, en los laberintos, uno de sus recursos ideales para reflexionar en torno al tiempo, al pasado, a la memoria, a la experiencia perceptiva y al movimiento del espectador como sujeto activo que recorre su obra, escenificando en un particular all-round, una vez superada la idea de la representación pollockiana, la vivencia real del tiempo, de los sonidos, de los sentidos y aún de la propia autoconciencia*¹⁵⁶.

Aproximadamente con una altura de 2mts de altura y con una disposición estrecha y que provoca una situación o vivencia claustrofóbica nos recuerda a las intervenciones en la naturaleza de Smithson.

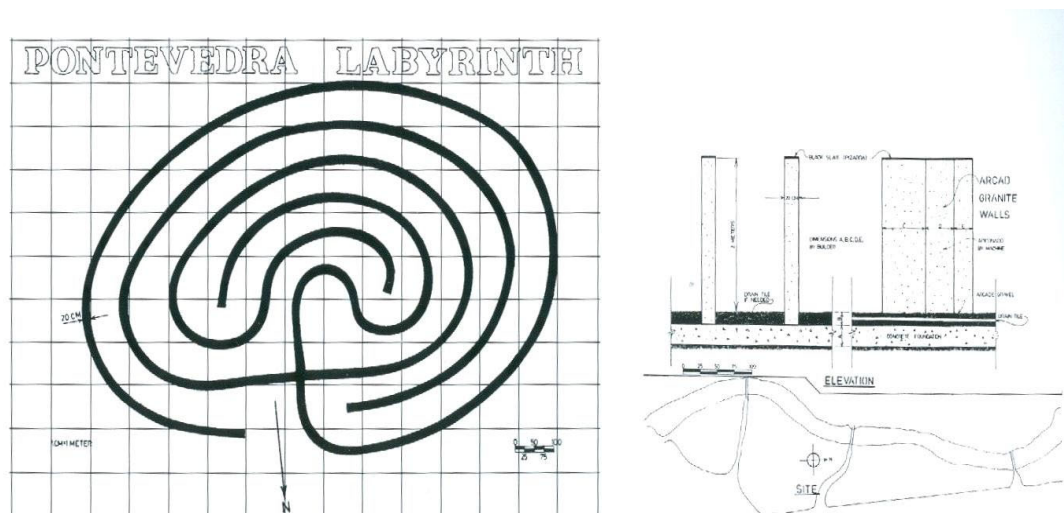


Figura 93. Robert Morris. Plano y alzado del *Laberinto de Pontevedra*, 1999

Fuente: <http://www.usc.es/>

¹⁵⁶Xosé Antón Castro Fernández, "Robert Morris y el presente continuo en la imagen del laberinto de Pontevedra". *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte* [en línea] 2013, (enero-Diciembre). Disponible: [en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65332666008>](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65332666008)



Figura 94. Robert Morris. Escultura *Laberinto de Pontevedra*.

Fuente: <http://www.pazodacultura.org/>



Figura 95. Robert Morris: Escultura *Laberinto de Pontevedra*.

Fuente: <http://www.usc.es/revistas/>

El historiador y crítico de arte gallego Castro (2013) notifica en su artículo “Robert Morris y el presente continuo en la imagen del laberinto de Pontevedra” que se contempló la posibilidad de instalar una plataforma a modo de mirador.

Morris imaginó la posibilidad de la experiencia visual, vertebrada desde una *Wiewing Platform*¹⁵⁷(plataforma para ver o mirador) de unos tres metros y medio de altura, situada en una diagonal, trazada a quince metros de distancia de la obra, a fin de percibir el diseño laberíntico desde la altura, y la fiel reproducción reinterpretada del milenario petroglifo de Mogor con todas sus irregularidades. Sería una plataforma de madera, minimalista en su estructura, donde se ubicarían seis u ocho personas, según la propuesta del artista, que dio el visto bueno al proyecto del arquitecto pontevedrés Alfredo Díez Grande, intérprete de los bocetos diseñados previamente por Morris¹⁵⁸.

Esta idea nos hace plantearnos que el pedestal ya no está en la escultura o la pieza expuesta, sino que se sitúa ahora en el espectador.

Abandonamos en este punto las obras realizadas en acero y piedra, para dar paso al neón y las luces luminiscentes como elemento dominante en la obra de otro minimalista, Dan Flavin, que trabaja en la corriente conceptual.

3.2.5. La luz de Dan Flavin en el Arte Minimal

Los primeros trabajos estaban realizados en técnicas tan distintas como el collage, la acuarela y la fotografía de clara influencia expresionista. En 1961, comienza a trabajar con bombillas y tubos de neón en cajas que posteriormente colgaba, pero los avances en las nuevas tecnologías industriales, le permitieron cambiar las luces incandescentes por fluorescentes, creando así sus obras en esculturas de luz, reconvirtiendo con estas el espacio de la instalación con efectos ópticos que conforman una perfecta armonía entre el contenedor y la obra. *The*

¹⁵⁷ En diferentes cartas (fechadas el 9 de abril, 12 de abril, 19 de Julio, 28 de agosto y 6 de octubre, de 2000) enviadas por Morris al que esto subscribe, da instrucciones de cómo quiere que sea el mirador (*Wiewing Platform*) y de la necesidad de construirlo para completar su proyecto. Después de haber obtenido el presupuesto necesario de la Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, en 2007 y 2009, el Ayuntamiento de Pontevedra, se inhibió de la construcción de la misma, sin aportar ningún tipo de explicación. <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/1268/2355>

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.154.

Nominal Three (Los Tres nominales) 1963, to William of Ockham *está compuesta por tres conjuntos de uno, dos y tres tubos verticales de luz blanca basados en la proporción "1+(1+1) +(1+1+1) una forma muy simple de contar hasta el infinito ininterrumpida arbitrariamente en el número tres la cifra mínima necesaria para formar una serie*¹⁵⁹.

Flavin se apoyó en un aforismo del filósofo Guillermo de Ockham *los principios no deberían ser multiplicados sin razón*¹⁶⁰ para diseñar una obra en la que por primera vez se planteaba englobar el espacio completo de una sala, condición que se convirtió en una constante en su obra. La introducción del tubo fluorescente aparece por primera vez en la obra *The Diagonal of May 25* en 1963, cuya disposición se presenta en diagonal y que recuerdan los *ready-made* de Duchamp. Sobre su diagonal escribió:

*No dejaba mucho espacio al saber hacer artístico. Más que un hacer, para él el arte era un pensar, y así lo manifestó explícitamente: Me gusta más el arte como pensamiento que como trabajo. Lo he afirmado siempre. (...) Es una proclamación: el arte es pensar*¹⁶¹.

En 1968 Dan Flavin participa en la *Documenta de Kassel* con la instalación *Schwarzlichtraum* realizada toda en luz ultravioleta para una de las salas.

¹⁵⁹ Daniel Marzona, *Arte Minimalista* (Madrid: Taschen ediciones El País, 2008), p.48

¹⁶⁰ Flavin se interesó en Ockham por la literalidad de su pensamiento, que defendía que las ideas universales son abstractas y que la realidad sólo se da en los casos individuales. http://www.spainisculture.es/obras_de_excelencia/museo_nacional_centro_de_arte_reina_sofia/the_nominal_three_to_william_of_ockham_el_tres_nominal.html

¹⁶¹ José Jiménez "Dan Flavin, la luz, el pensamiento, el espacio", *El cultural*, (julio 2006):<https://www.elcultural.com/revista/arte/Dan-Flavin-la-luz-el-pensamiento-el-espacio/18474>



Figura 96. Dan Flavin: *Schwarzlichtraum*, (1968).

Fuente: <http://d13.documenta.de/>

A partir de este momento, su trabajo empieza a ser más complejo y de mayores dimensiones. La organización *Dia Art Foundation*, destinada al apoyo y difusión de proyectos de arte financió la obra de Dan Flavin y apoyó sus trabajos exteriores en 1974 como por ejemplo, la iluminación exterior del *Museo Kunstmuseum Basel*, compuesta por luz amarilla, verde, rosa y azul, en las cuatro esquinas del museo, diseñada en 1972 e instalada en 1975.



Figura 97. Dan Flavin: *Untitled. In memory of Urs Graf.* Material: Instalación con luz fluorescente rosa, amarilla, verde y azul. En las cuatro esquinas del patio delantero del Museo de Arte (once unidades en cada una) y en las cuatro esquinas de la galería porticada (dos unidades en cada una) 120 cm cada unidad; Diámetro: 3,54 cm cada unidad. propietario: Kunstmuseum Basel. Concepto: 1972 /Ejecución:1975.

Fuente: <https://www.myswitzerland.com/>



Figura 98. Dan Flavin: Iluminación del Guggenheim Museum,(1992)

Fuente: <http://www.alejandradeargos.com/>

Una de sus obras más destacadas fue la realizada para iluminar el *Guggenheim Museum* construcción de Frank Lloyd Wright. Flavin lo iluminó para conmemorar su reapertura en 1992. En sus trabajos se posicionan dos elementos como fundamentales, la luz y el color, elementos puramente situados en la tradición artística a lo largo de la historia, y que podríamos afirmar que han sido adaptados a los tiempos.

El interés de Flavin apuntaba a restaurar un equilibrio entre la luz como imagen y la luz como objeto: *No se puede considerar la luz como un fenómeno objetivo, pero es sin embargo, así como yo la contemplo*¹⁶².

Sus obras, inscritas en una línea que va de la tradición de la arquitectura, la pintura y la escultura, “a las acciones de luz eléctrica que definen el espacio, pretenden actuar como “estructuras mentales simples”. Propuestas, en definitiva, que revitalizan el carácter mental y espiritual del arte en la época histórica del dominio global de la tecnología, precisamente a través de ella¹⁶³.

Como señala Richard Kalina, *Flavin se diferencia de casi todos los minimalistas porque desdeña repetir obsesiva y empecinadamente las mismas variables formales: prefiere multiplicarlas*¹⁶⁴.



Figura 99. La instalación de Dan Flavin en Richmond Hall de Menil Collection. Habitación Multicolored Contemporary Specialty (1996)

Fuente: <http://houston.culturemap.com/>

¹⁶² *Ibid.*, p. 159.

¹⁶³ Marisa Carrero, blog Elena Cué, (22 de noviembre de 2014). Dan Flavin: “Biografía, obras, exposiciones”: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/367-dan-flavin-biografia-obras-exposiciones>

¹⁶⁴ Jorge López Anaya “La luz como fuente de revelaciones” *Diario La Nación*, (julio, 2017) [201http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/flavin/critica.html](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/flavin/critica.html)



Figura 100. Dan Flavin. Instalación (Detalle)

Figura 101. Dan Flavin. Instalación. (Detalle)



Figura 102. Dan Flavin. Instalación (Detalle)

Figura 103. Dan Flavin. Instalación (Detalle)¹⁶⁵

¹⁶⁵ Las imágenes de la 99 a la 103 han sido extraídas de <http://ismorbo.com/dan-flavin-estructuras-minimalistas-luz-crean-espacios-salidos-del-futuro/>

CAPÍTULO IV.
EL PREDOMINIO DEL
CONCEPTO SOBRE LA FORMA

CAPÍTULO IV.

EL PREDOMINIO DEL CONCEPTO SOBRE LA FORMA: DEL ARTE DEL OBJETO AL REGISTRO DEL ARTE DE LA IDEA.

4.1. MARCEL DUCHAMP: EL OBJETO RECONTEXTUALIZADO

Podemos establecer como padre del arte contemporáneo al artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), ya que supuso una auténtica revolución en las artes plásticas y visuales por romper con el convencionalismo de su época. Considerado como artista neodadaísta, junto a John Cage, son las primeras figuras que se manifiestan en contra de la hegemonía del expresionismo abstracto y de la Escuela de Nueva York. Abandonó la pintura por considerar que ésta era algo únicamente retiniano, nada intelectual, que exclusivamente se preocupaba por la percepción óptica. En una de sus grandes obras inacabadas *El gran vidrio* 1913, comienza a trabajar con materiales sin vinculación al mundo de la pintura como fueron el vidrio, los grafismos, el metal y sin procedimientos ligados al taller del pintor. Originariamente optó por un cubismo intelectual, por el contacto que mantuvo con Picasso y Braque, pero Duchamp nunca se vinculó a ningún "ismo". En 1913, comienza a tratar objetos cotidianos liberándolos de la función para la que fueron creados y en los que el artista proyecta una idea. Estos objetos, los presenta como piezas de arte y los exhibe a modo de las grandes esculturas denominándolas *ready-made*. Este artista huye del arte vinculado exclusivamente a la visión y busca que éste también estimule la mente, al respecto, acuña el término objeto "estéticamente anestesiado"¹⁶⁶. El arte se ha convertido en una idea que desafía la tradición de las bellas artes que estableció el Romanticismo.

¹⁶⁶ En 1913 realiza el que se considera su primer «ready-made», *La rueda de bicicleta* —un banquito de bicicleta invertida, apoyada sobre su base de metal—, con la que proponía que el artista con el sólo hecho de escoger un objeto cotidiano lo estaría convirtiendo en arte, creando así el concepto del objeto «estéticamente anestesiado». El concepto habría sido acuñado por el mismo Duchamp en 1915, y lo definía como el proceso a través del cual se titulaban «artísticamente» objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, elevándolos de esta manera a categoría de «obra de arte», porque según él, «arte es lo que se denomina arte» y por lo tanto, lo puede ser cualquier cosa. Su legado más grande sería el habernos hecho entender que una experiencia artística no basta con estimularnos visualmente pues esta debe también estimular, provocar nuestro pensamiento. <http://www.idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/>



Marcel Duchamp.
"Roda de bicicleta", 1913

Readymade: roda de bicicleta, diâmetro 64,8cm montada sobre banco, 60,2cm de altura, original desaparecido.

Museu de Israel, Coleção de Arturo Shwartz

Figura 104. Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta*, (1913).

Fuente: <https://eremptm.wordpress.com/>

Mientras Europa continuaba a merced de las vanguardias, cambiando radicalmente el panorama del arte, los estadounidenses disfrutaban de la pintura naturalista ajenos totalmente a esta revolución. En 1913, se organiza *Armony Show*, considerada la primera exposición de arte moderno europeo en Nueva York. Una de las obras participantes era *Desnudo Bajando una escalera nº2*, obra de 1912, rechazada por El *Salón de los Independientes*¹⁶⁷, en la que Duchamp coquetea con el movimiento, con la multiplicación de puntos de vista, sugiriendo que la obra cambia, superponiendo y repitiendo planos en vez de la descomposición de estos como había hecho el cubismo, son signos evidentes de la ruptura de la pintura vanguardista con la tradición artística.

Parcerisas (2009) dice: *Marcel Duchamp se distingue, en efecto, por su extrema audacia especulativa. Se arrima a configurar un doble dinamismo, subjetivo y objetivo: así, el Desnudo bajando una escalera*¹⁶⁸.

¹⁶⁷ El Salón de los independientes estaba compuesto por artistas que no eran apoyados por la Academia de pintura y de escultura oficial, a cargo de las exposiciones del Salón de París anual y se organizaron en salones que les cedía la ciudad de París.

¹⁶⁸ Pilar Parcerisas, *Duchamp en España*, (Madrid: Ediciones Siluela, 2009), p.11

Entre las obras más comentadas del artista se encuentra *La Fuente* (1917), obra que levantó gran expectación entre el público de la época. Hay quien vio en esta pieza un útero materno, una denuncia a la situación política de la época e incluso una versión de *La lluvia dorada de Dánae* en su afán de buscar reminiscencias en el pasado, lo cierto es que Duchamp declara: *Les arrojé a la cabeza los botelleros y el urinario como una provocación y ahora resulta que admiran su belleza estética*¹⁶⁹.

Y más tarde continuaba con la idea:

*Cuando subiste a mi estudio, viste la rueda de bicicleta y el escurridor. Los había comprado como esculturas acabadas. Ahora me ha venido una idea a propósito del escurridor. Escucha: aquí en Nueva York, he comprado objetos de forma similar y los he llamado "ready -made". Tú conoces suficientemente a los ingleses para comprender el sentido de "ya terminado" que yo le atribuyo a estos objetos. Los firmo y les pongo una inscripción en inglés. Te voy a poner algunos ejemplos: he comprado una gran pala para la nieve en la que he escrito "In advance of the Broken Arm" (en previsión de un brazo partido...). No intentes interpretar esto en un sentido romántico, impresionista o cubista; no tiene nada que ver. Otro ready-made se llama "urgencia a favor de dos veces"(...) Todo este rollo tiene una razón: vete a buscar el escurridor. Voy a hacer un ready-made a distancia. En el interior del círculo de la base le escribirás la leyenda que te pongo al final, con pequeñas letras pintadas de blanco plateado con un pincel, y lo firmarás Marcel Duchamp con el mismo tipo de letra*¹⁷⁰.

A Duchamp no le interesa la estética en absoluto, estas obras ya empiezan a transmitir ideas siendo, sin duda, un "Fuck You" (vete a la mierda) a lo academicista a ese arte rancio y a la comunidad artística internacional. Sin

¹⁶⁹ La cita corresponde a la primera de las cartas que recoge este volumen, fechada en 1916, en donde Duchamp le escribe a su hermana Suzanne indicándole diversas cuestiones de orden práctico relativas a su taller de París, donde dejó un portabotellas y una rueda de bicicleta. Así como ocurre en toda correspondencia privada hecha pública, el lector presencia casi *insitu*, a modo de interlocutor privilegiado, cómo es el presente de Duchamp mientras está dando forma a una idea que, ahora sabemos, revolucionaría el arte y el debate artístico posterior, y que ocuparía un lugar esencial en la teoría artística del propio Duchamp sobre la interpretación de la obra de arte. DUCHAMP: Carta a su hermana Suzanne Duchamp. En MINK, J: Duchamp. (Colonia: ediciones Taschen, 2002), 57 <http://masdearte.com/cartas-sobre-el-arte-1916-1956/>

¹⁷⁰ Marcel Duchamp, *Cartas sobre el arte 1916-1956*. (Barcelona: Ediciones Elba, 2010), p.57

pretenderlo, *La Fuente*¹⁷¹ se convirtió en la primera obra de lo que posteriormente se denominó Arte Conceptual, una propuesta artística que lo que buscaba precisamente era contradecir el concepto y la idea tradicional del arte y cuya provocación radica en hacer una obra como artística sin serlo. Acabó reverenciada como tal en los museos más importantes del mundo, ya que en 2004 esta se convirtió en la obra más influyente del S.XX votada por más de 500 artistas reconocidos internacionalmente¹⁷².



Figura 105. Marcel Duchamp. *La fuente* (1917), 63 × 48 × 35 cm.
Tate Modern, Londres (Reino Unido).
Fuente: <https://historia-arte.com/>

¹⁷¹ La pieza original se perdió, pero Duchamp hizo cuatro réplicas: la primera en 1951 en Nueva York, otra en 1953 en París, le sigue una en 1963, en Estocolmo y la quinta, de 1964, se quedó en Milán, Italia.

¹⁷² https://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-12-2004/abc/Ultima/el-orinal-de-marcel-duchamp-la-obra-de-arte-mas-influyente-del-siglo-xx_963750809674.html

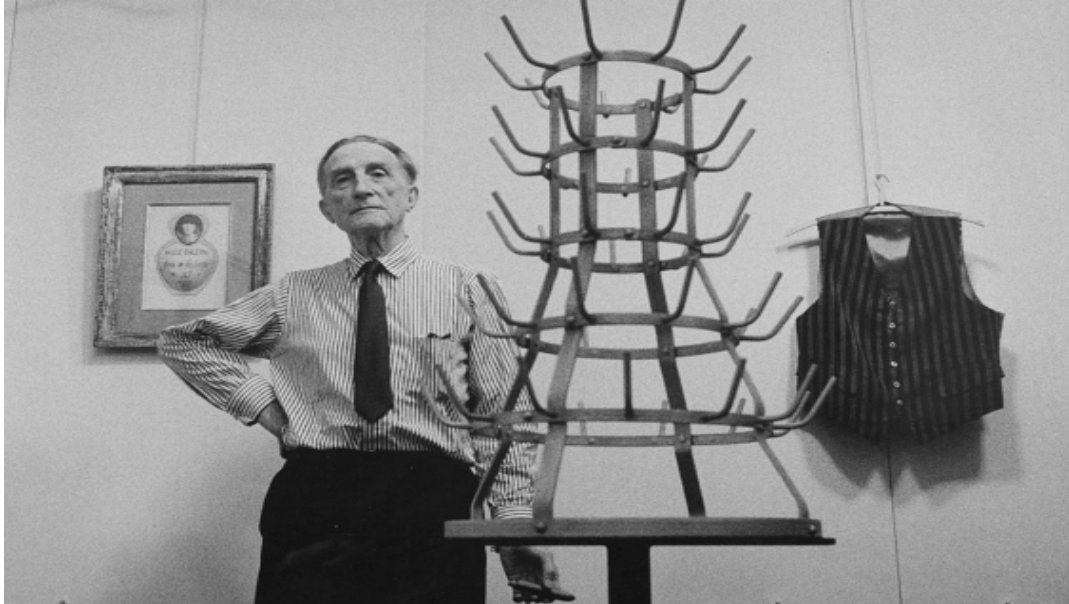


Figura 106. Duchamp junto a su Botellero, en 1964, Ugo Mulas.

Fuente:<http://masdearte.com/>

En la conferencia pronunciada el 19 de Octubre de 1961 en el célebre MOMA de Nueva York, "A propósito de los *ready-made*", el autor del *Grand Verre* se mostrará taxativo en lo referente a este tema:

*Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos ready-made nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa*¹⁷³.

En sus *ready-made*, Duchamp introdujo en la galería objetos que no eran considerados arte cuando estaban fuera de ella, para probar dialécticamente que, es de hecho la galería, la que da al objeto su valor y significado. En vez de reducir los objetos de galería al nivel común del objeto cotidiano, este gesto irónico extendía simplemente el alcance del territorio de exposición de la galería. Introduciendo el objeto "no-arte" en la galería, Duchamp deseaba tanto situar la función convencional de la galería para designar ciertos objetos como "arte",

¹⁷³ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (Barcelona: Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, 1978), p.164

como excluir otros en aparente contradicción. Esencialmente, Duchamp intentó cuestionar la función aristocrática del arte y de la galería de arte como institución.

Como este cuestionamiento se planteó solamente a un nivel abstracto lógico, su misma crítica fue inmediatamente re-integrada al sistema institucional de la galería o del arte del museo convirtiéndose en un tipo de arte “idea”. Un problema adicional con el análisis de Duchamp es la resolución de la contradicción entre arte y galería en relación a su valor social basado en un concepto histórico; la condición del arte no es vista ni como social ni como sujeta al cambio social externo¹⁷⁴.



Figura 107. Marcel Duchamp: *Desnudo bajando una escalera n.º 2*, (1912) óleo sobre lienzo, 146- 89 cm . Philadelphia Museum of Art

Fuente: <https://www.slideshare.net/jmartinezveron/arte-contemporaneo-siglo-xx>

El propio artista francés, quien en 1913 había abandonado la pintura, argumentó: *Que el Sr. Mutt haya hecho con sus manos La fuente o no, carece de importancia. Él es quien la ha elegido. Ha tomado un artículo común de la vida de todos*

¹⁷⁴ Sonia Ávila y Mario Palomera, “El urinal de Duchamp, historia de una burla”, *Diario Excelsior*, (10 de Abril 20017), <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/04/10/1156956>

los días, lo ha colocado de modo que su significado útil desapareciera, ha creado un nuevo pensamiento para este objeto¹⁷⁵.

Con el *ready-made*, señala Jesús Gutiérrez, profesor en Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, *Duchamp certifica la muerte de la pintura al desmitificar la práctica artística que sustituye la obra de arte por la realidad descontextualizada del objeto*¹⁷⁶.

4.2. EL ARTE COMO PREGUNTA

El movimiento conceptual, aparece concluyendo los años 60 hasta mediados de los años 70, con base en el Dadaísmo y, lógicamente, con una visible influencia heredada de Duchamp.

Para Marzona (2008) el término “arte de concepto” aparece por primera vez en el contexto estadounidense en 1931. En 1963 Henry Flint, artista del movimiento Fluxus, usa el término para definir un arte que se caracteriza por sus relaciones con el lenguaje, en 1964 declararía: *arte conceptual es un tipo de arte donde el lenguaje es el material*¹⁷⁷.

Para este colectivo la idea principal es que la obra de arte no es un objeto físico, sino que la obra está compuesta por conceptos e ideas. Nace como reacción a la excesiva comercialización del arte en los años 60. La idea acerca de las obras, prevalece sobre sus aspectos sensibles o formales, que ya no tienen la más mínima relevancia, el concepto es más importante que la realización de las piezas artísticas. En muchas ocasiones, la gran mayoría de ellas, la realización de la obra (nos referimos con esto a pruebas previas, bocetos, ensayos, notas, dibujos, maquetas) son más importantes que la obra concluida en sí misma. Marchán Fiz, 1990 afirma, “El arte conceptual es la culminación de la estética Procesual”¹⁷⁸.

Concluido el Informalismo en Europa y comenzando el Pop americano, de una manera progresiva, se va desmaterializando el objeto artístico. La obra física

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Daniel Marzona, *Arte Conceptual* (Madrid: Ediciones Taschen El País, 2008), p.3

¹⁷⁸ Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto – Epílogo sobre la Sensibilidad Postmoderna* (Madrid: Ediciones Akal, 1994), p. 249

es solo un resto documental, ya que la verdadera obra de arte es la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto. Lo conceptual es sobre todo una actitud de la que parte el emisor y que se pide al receptor: en función de si la comparte habrá obra o no¹⁷⁹.

Lucy R. Lippard, escribió *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico* (1973) como un texto que diera cuenta del emergente arte conceptual de finales de los 60 y principios de los 70. Al inicio de su libro, Lippard establece claramente su definición de arte conceptual. *Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada*¹⁸⁰.

4.3. PIERO MANZONI: "ESTO ES ARTE PORQUE LO DIGO YO", LA MIERDA DE ARTISTA

El artista Piero Manzoni (1933- 1963), italiano que llevo hasta el extremo la afirmación que hacia Kurt Schwitters *Todo lo que escupe el artista, es arte*¹⁸¹.

Considera que todo lo que sale del cuerpo del artista es arte, de esta manera, las obras de Manzoni eran una especie de "body art interior", su cuerpo era un fabricante de arte, por lo tanto, todo lo que saliera de él debía considerarse como tal. Con su radicalidad y controversia, llevó hasta el extremo el arte conceptual. Considera que el artista no es un ser supremo, divino e intocable, se revela pues contra la norma instituida.

Entre sus obras encontramos *Aliento de artista* 1961, consistente en globos de colores blanco, rojo y azul inflados por el artista, obra con múltiples lecturas tales como ¿es esto arte?, corporalidad del artista, body art desde el interior, banalización de la creación etc.

¹⁷⁹ Hegel, Friederich. *Introductory Lectures on AESTHETICS*. (Londres: Penguin Classics, 1994), p.37.

¹⁸⁰ Lucy R. Lippard, *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico* (Madrid: Ediciones Akal,2004), p.8.

¹⁸¹ Lourdes Martínez, "La locura que se convirtió en mierda de artista", culturacolectiva (25 enero 2017) <https://culturacolectiva.com/arte/mierda-de-artista-de-piero-manzoni>

En obras como *70 huevos cocidos*, Manzoni coloca su huella dactilar en huevos previamente hervidos con la intención de convertir al comensal en artista, como si transportase el ser artista a través de la ingesta de los huevos marcados.

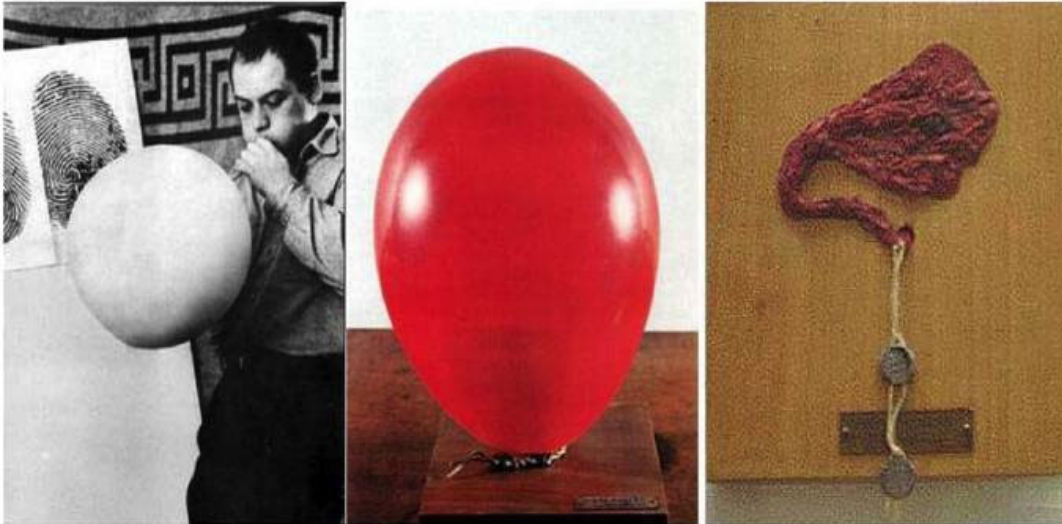


Figura 108. 1- Piero Manzoni realizando uno de sus «Aliento de artista»
2- “Aliento de Artista”, Piero Manzoni (1960)
3-El “Aliento de Artista” años más tarde.

Fuente: <http://salonarcano.com.ar/>

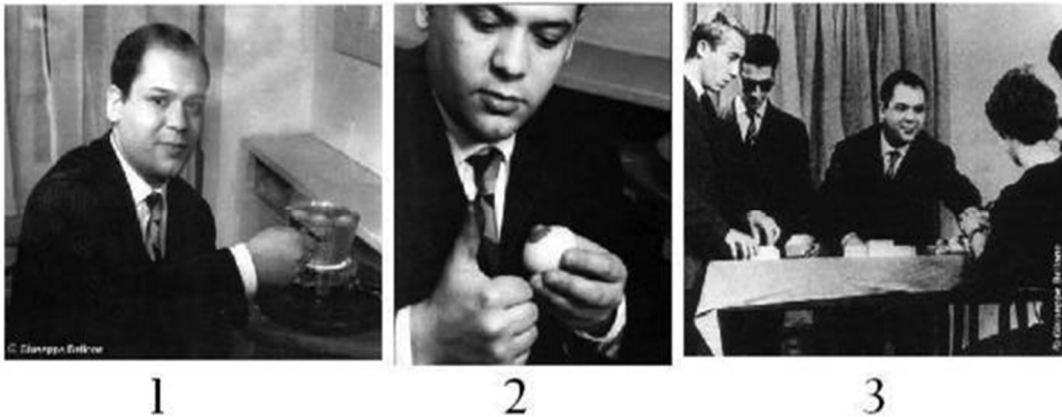


Figura 109. 1-Consumo Dinámico del Arte por el Público» (Manzoni hirviendo los huevos)1960 2- *Idem* (Manzoni sellando un huevo) 3-*Idem* (Manzoni repartiendo los huevos entre el público).

Fuente:<http://salonarcano.com.ar/>

La reflexión principal de Manzoni es sobre la figura del artista como creador de arte. Dado que lo que es arte, y lo que no lo es, está en un debate social, artístico y filosófico constante, Piero decide crear su propia definición de arte. *El arte es aquello que el artista dice que es arte. Es más, aquello en lo que interviene el artista, directa o indirectamente, puede ser o no ser arte, si el artista así lo desea*¹⁸².

Cuando una persona ingería los huevos, pasaba a ser automáticamente artista y arte y cuando defecaba, las heces también eran obras de arte, reclamaba con esto la autoría de la obra. El artista llega al extremo con la pieza enlatada *Mierda de artista* (1961)



Figura 110. Piero Manzoni: *Mierda de Artista*, Contenido Neto: 30 gramos. Conservada al natural. Producida y enlatada en mayo de 1961.

Fuente:<http://salonarcano.com.ar/>

Manzoni, envasó en 1961 sus propias heces en latas, concretamente 90 ejemplares con firma y fecha de producción y las puso a la venta, se vendieron todas, en base al precio que el oro tenía en esa época. Una de esas latas alcanzó un valor por encima de los 120.000€.

¹⁸² Citado en Francisco Javier San Martín, *Manzoni* (Donostia San Sebastián: Nerea,1998), p.27

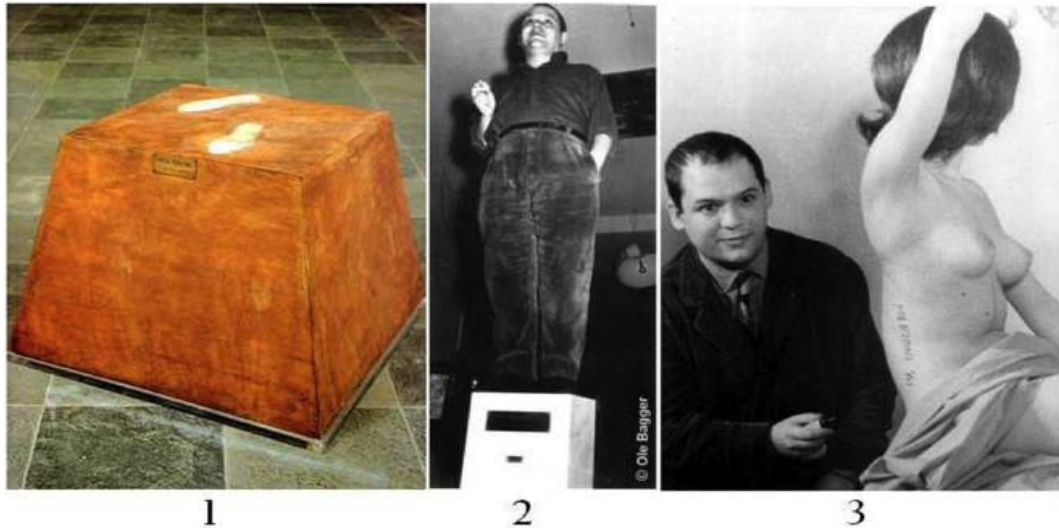


Figura 111 1 – Base Mágica 1 (1961) –Piero Manzoni

2- Piero Manzoni parado sobre su Base Mágica #2

3- Piero Manzoni firmando una Obra de Arte.

Fuente: <http://salonarcano.com.ar/>

Por último, hacemos referencia a sus *Bases Mágicas*, con las propiedades prodigiosas de convertir aquello que estuviera encima de la base en obras de arte. El autor viene a decir que muchas esculturas, si no estuvieran en pedestales, no serían realmente obras de arte.

Otro elemento a resaltar de esta tendencia es que requiere una mayor implicación del espectador, no solo en la forma de percibirlo, sino con su acción y participación. Las artes plásticas, mediante el arte del concepto dan un giro importante abandonando las poéticas de índole romántico-idealistas.

A partir de este momento inciden, sobre todo:

*La tendencia sintáctico-formal por una parte, la semántica-pragmática por otra, donde se presta menos atención a la sintáctica de las formas. Ambas alternativas sobrepasan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición, y en una tercera tendencia se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto*¹⁸³.

¹⁸³ Adolfo Vásquez Rocca "Arte Conceptual y Postconceptual", *Escáner Cultural Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* (marzo 2007), <http://revista.escaner.cl/node/42>

En 1969, el grupo artístico inglés *Art & Language* publica el primer número de su revista *Art-Language*, subtitulada *The Journal of conceptual art*, este mismo año Joseph Kosuth escribía que desde Duchamp todo el arte era conceptual en sí mismo porque sólo existe conceptualmente. Marzona (2008) afirma:

*Frecuentemente el arte conceptual ha estado cargado excesivamente de teoría. Para gran cantidad de artistas al crear y fundamentar su obra han estado continuamente acudiendo a modelos teóricos desarrollados en otras disciplinas como por ejemplo, la última filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, el positivismo lógico el estructuralismo francés y los estudios de semiótica de Roland Barthes, formando un cóctel para el desarrollo de nuevas formas artísticas*¹⁸⁴.

Atendiendo a las características del arte de la época, Hegel anuncia:

*El arte, no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamiento*¹⁸⁵.

Vásquez Rocca, (2013) refiriéndose al arte conceptual expone la siguiente aclaración:

Es así como el arte 'conceptual' enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es, como he señalado, de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas o en su oralidad son también "objetos" –y no primariamente culturales– sino perceptivos a los que se les atribuye una significación. Es así como en la dimensión perceptiva de los signos podemos constatar que las relaciones, fórmulas y problemas introducidos por los matemáticos y lógicos crean también una actitud estética. Toda

¹⁸⁴ Daniel Marzona, *Arte Conceptual* (Madrid: Ediciones Taschen, El País, 2008), p.30

¹⁸⁵ George W. Hegel. *Introducción a la estética* (Buenos Aires: Editorial Leviatan, 2002), p.37

*imagen puede ser reducida a una fórmula, signos, relaciones, vectores, etc. Existe una iconografía de la lógica y de la física, trazos matéricos, un dibujo del pensamiento, genéticamente contenido en su signo*¹⁸⁶.

Los artistas del movimiento conceptual presentan una tajante ruptura en lo referente a las prácticas de apreciación, contemplación y producción estética. La obra de arte no solo se ve o admira, se ofrece como objeto de pensamiento, invita a la actividad reflexiva como referente del pensamiento, acentuando la actividad del espectador, el arte se convierte en un proceso permanente. Rafols (2000) ofrece el siguiente apunte:

*Los objetos tradicionales quedan sustituidos, anulados, se instauran los procesos artísticos, procesos comunicativos de valor multifuncional, el espectador ya no contempla lo que la obra le ofrece sino que protagoniza operaciones activas. Los procesos formativos son más interesantes que la obra concluida, desplantando el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción de este y del proyecto, cobrando vital importancia el análisis de los signos lingüísticos establecidos como arte. Apuestan por una separación radical entre la percepción y el concepto, aíslan el arte de toda representación material y de toda dependencia contextual*¹⁸⁷.

4.4. SOL LEWITT Y JOSEPH KOSUTH

Uno de los máximos representantes es el artista americano Sol Lewitt considerado como el que mejor define este movimiento por la sobrevaloración que le confiere al proyecto, uno de los artistas más prolíficos e influyentes de la escena norteamericana durante la segunda mitad del siglo. Utiliza frecuentemente este estadounidense, estructuras abiertas y modulares originarias del cubo, una forma que lo influyó desde que se hizo artista. Sus obras están trabajadas en dos o tres dimensiones, fotografías, pinturas murales y estructuras en forma de torres, pirámides etc.

¹⁸⁶ Adolfo Vásquez Rocca, "Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus". *Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas UCM.(<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567>)

¹⁸⁷ Josep Fransec Rafols, *Historia del arte* (Cataluya: Editorial Optima,2000), p.584

Maderuelo declara en un artículo para *El País* titulado “Dos aproximaciones a Sol Lewitt” que el movimiento conceptual y el minimal están claramente influenciados por este artista y expone:

*Trabaja más que con esculturas con estructuras, de una poderosa presencia física y un marcado y contundente poder geométrico, a partir de 1965 aproximadamente trabaja una “geometría primaria” que se apoya en figuras elementales, como el cuadrado y su proyección tridimensional, el cubo, elaboró unos presupuestos de gran sencillez que se encuentran unidos a una serie de valores relacionados con la noción de orden, y con la voluntad de que la obra no caiga en la representación de algo ajeno ella misma*¹⁸⁸.

De esta manera desarrolló su vocabulario plástico, que se materializa en obras como sus *Incomplete Open Cubes* (1974).



Figura112: Sol LeWitt 1,2,3,4,5 (Square),1986. Annemarie Verna Galerie. 8
Fuente: <https://www.artbasel.com/>



Figura 113 Sol Lewitt: *Incomplete Open Cubes*, (1974).
Fuente: <http://linneawest.com/>

¹⁸⁸ Javier Maderuelo “ Dos aproximaciones a Sol Lewitt” *El País Babelia* (septiembre 2015):
https://elpais.com/cultura/2015/09/24/babelia/1443104843_532191.html

Estas instalaciones integradas en espacios abiertos y en fusión con la naturaleza, presentan una evolución en su obra desde sus formas coloridas de raíces orgánicas, hasta los cubos blancos de los años 70 que dieron inicio a su obra.



Figura 114. Sol Lewitt: *Spotch 15*, (2005)

Fuente : <http://linneawest.com/>

Sol Lewitt con sus escritos *Sentences on Conceptual Art* y *Paragraphs on Conceptual Art*, indispensables para entender el arte del momento, en 1967 declara que las ideas pueden ser obras de arte. *Ellas se encaminan y mueren por su desmaterialización, pero no toda idea necesita ser materializada. Insiste en que toda ejecución del trabajo ha de ser siempre mecánica pues responde a un sistema preconcebido que no admite variaciones*¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Javier Hontoria." Sol Lewitt", *El Cultural* (13 septiembre 2000). <https://www.elcultural.com/revista/arte/Sol-Lewitt/2004>



Figura 115: Sol LeWitt: *Two Open Modular Cubes/Half-Off*(Dos cubos modulares abiertos / medio apagado),1972.

Fuente:<https://www.tate.org.uk/>

Sol Lewitt defendía: *En el arte conceptual, la idea o el concepto son el aspecto más importante de la obra (...) todo se proyecta y se decide de antemano, la ejecución es una cuestión superficial. La idea es la máquina que fabrica el arte*¹⁹⁰.

Benjamín Weil, director artístico del centro Botín, destaca a Sol Lewitt como el artista que terminó con la autoría de la obra siempre ligada a la ejecución de la pieza¹⁹¹.

Se separa por lo tanto el concepto y la ejecución de este, la obra viene a probar la idea del artista. Sol Lewitt expone que las ideas pueden ser obras de arte por sí mismas.

¹⁹⁰ https://www.ecured.cu/Arte_conceptual

¹⁹¹ Véase el documental sobre la exposición Sol Lewitt 17 Wall Drawing.1970-2015 de la fundación Botín. <https://www.elcultural.com/revista/arte/Sol-Lewitt/2004>. Sol Le Wwitt es un artista fundamental en la consolidación del arte minimalista y conceptual que plantea una reconsideración de los procesos de creación artística. Separar el concepto del proceso supuso una revisión del hecho artístico como totalidad; su pensamiento y su obra han ejercido una influencia enorme en este ámbito y continúan inspirando a muchos jóvenes artistas y pensadores. Los escritos de Le Wwitt sobre el arte conceptual hicieron de él uno de los defensores más destacados de aquella nueva aproximación a la creación artística.



Figura 116: Joseph Kosuth: *Una y tres sillas*, (1965)

Otro de los primeros artistas en seguir la noción de arte basado en idea en Nueva York fue Joseph Kosuth. Aproximadamente a mediados de los 60, Kosuth desarrolla un modelo basado en la señal de que el arte debía cuestionar continuamente su propia intención. Sus ideas se recogen en un ensayo de tres partes titulado *El arte después de la filosofía*¹⁹²(1969), en donde Kosuth defiende que era necesario abandonar los medios tradicionales para continuar este auto criticismo. Deliberó la noción de que el arte necesariamente necesitara ser

¹⁹² En su ensayo *Art After Philosophy*, de 1969, Kosuth sostenía que el arte entendido en su forma tradicional había muerto y proponía una investigación radical de lo que realmente significaba el arte para la sociedad. Entre las muchas obras de Kosuth planteadas a partir del lenguaje, encontramos su serie *The First investigations*, iniciada en 1966, consistente en una serie de reproducciones fotostáticas de definiciones de diccionario de palabras tales como arte, idea, significado, realidad, cosa, nada, color, conceptos subjetivos más allá de toda posible comprobación empírica. Cuestionando la naturaleza de estas nociones, enfatiza la cualidad no verificable y autorreferente de las mismas. Al convertir a estas definiciones en objeto de exposición, pretendía demostrar que "lo artístico" de la obra no radicaba en el objeto en sí sino en el concepto de la misma. <http://www.sociedadlunar.org/blog/escrituraconceptual/2011/01/16/el-arte-despues-de-la-filosofia/>

manifestado en una forma visual. Joseph Kosuth escribió: *El arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte*¹⁹³. Carmen Fernández Aparicio, jefa de escultura en el Museo Reina Sofía, se refiere a esta pieza con esta referencia en el catálogo del museo.

One and Three Chairs (Una y tres sillas) se considera una de las primeras obras conceptuales que el artista concibió, siguiendo un criterio que él mismo calificó como «antiformalista» y que, con un sentido tautológico, se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas diversas: mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición). Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje). Se trata de una obra emblemática del germen del arte conceptual que algunos críticos, como Catherine Millet, han considerado, en contradicción con las intenciones de Kosuth, un ejemplo de formalismo, basándose en la definición de formalismo de Clement Greenberg: aquello que remite en exclusiva al arte, al hecho de que una obra solo habla de la obra misma. Esta autodefinition de la obra de arte es para Millet, «la regla de los artistas conceptuales, que han construido todo un sistema de análisis teórico que permite definir una obra de arte, una actividad artística y el modo en que esta encuentra su vía de realidad»¹⁹⁴.

En la obra *Una y tres silla* encontramos una silla, una fotografía de esa silla y una definición de cualquier diccionario del término silla escrita y colgada de la pared y la pregunta es ¿cuál de esas tres es la silla?¹⁹⁵.

¹⁹³ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

¹⁹⁴ Carmen Fernández Aparicio. "One and Three Chairs (Una y tres sillas)" (2000), <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

¹⁹⁵ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=BiEqD3qOMfA>

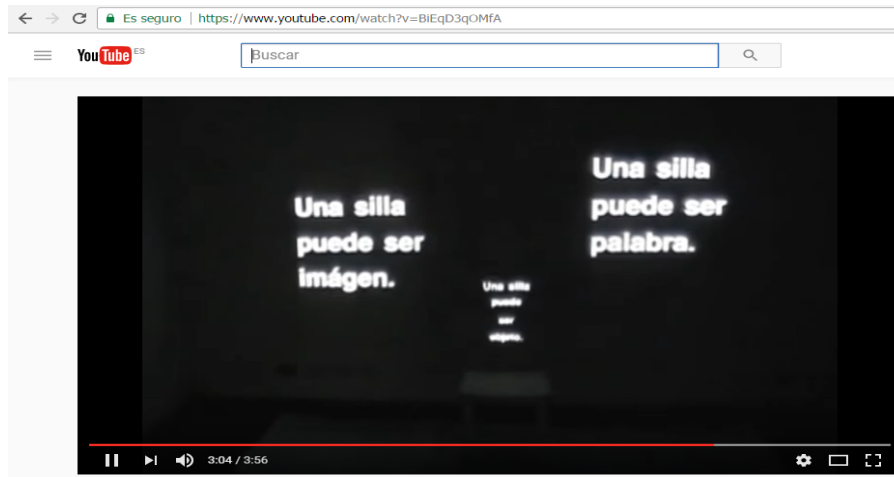


Figura 117. <https://www.youtube.com/watch?v=BiEqD3qOMfA>

Afirma Capardi (2012) que a partir de 1965 aproximadamente, los artistas ya no se muestran interesados en las realizaciones de las obras en sí, más bien se decantan hacia el discurso sobre su difusión y percepción de la obra¹⁹⁶.

Dependiendo del comentario social, político que desprendan, de la insistencia en el lenguaje, del uso de los materiales, el cuerpo o la naturaleza dentro de este arte encontramos líneas de trabajo muy diferentes: Body- Art, Land Art, process art, performance art, Arte Povera siendo en muchas ocasiones las obras generadas imposibles de adscribir a una única línea de trabajo.

¹⁹⁶ Daniel Capardi. (2012). "Acerca del arte conceptual". *Revista de Filosofía Córdoba*, año V, nº 6, Julio de 1995. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2078>

CAPÍTULO V.
LA NATURALEZA
COMO CAMPO EXPERIMENTAL

CAPÍTULO V. LA NATURALEZA COMO CAMPO EXPERIEMNTAL. DOCUMENTAR LA FRAGILIDAD DEL ARTE EN LA TIERRA.

5.1. LA DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO ARTÍSTICO EN SUS VERTIENTES DEL LAND ART Y EL EARTHWORKS

El *Land Art* es una *simbiosis* entre la creación de un artista, el espacio natural como lugar y los elementos de la naturaleza. Más vinculado al paisaje para el movimiento en Inglaterra, también llamado *Earthworks*. En su versión americana con vinculación más a la tierra se denomina *Land Art*. Es una expresión del arte contemporáneo que nace a finales de los años sesenta del siglo XX y cuya esencia radica en convertir el propio paisaje, el espacio natural, en el material plástico con que trabaja el artista sin olvidar la estrecha vinculación que guarda con el arte minimal y la pérdida de pedestales y peanas. Atendiendo a Rasquejo(2013):*Aunque conviene no olvidar que algunos autores entienden que el Land Art no es ni un movimiento ni un estilo, sino una actividad artística circunstancial que no tiene ni programas ni manifiestos artísticos, y con intereses u objetivos diferentes según el artista que los realice*¹⁹⁷.

Ayala (2013) indica en la página de cultura colectiva que el *Land Art* es una corriente artística que busca la desmaterialización del objeto, del espacio museográfico o la galería, siendo Robert Morris uno de los pioneros. *El arte sale a la calle, a la vida misma, a lugares inéditos o praderas desoladas. El espacio exterior se vuelve el soporte de la obra, la cual es transformada por el pensamiento y la acción del artista*¹⁹⁸.

Dentro del arte conceptual y del movimiento o tendencia minimal, encontramos esta línea de trabajo denominada *Land Art*. 1968 se establece como fecha de presentación formal, con la exposición *Earthworks en la Candace Dwan*

¹⁹⁷ Tania Rasquejo, "El land art trabaja con la visibilidad de los procesos dinámicos que no son visibles", *el cultural* (octubre, 2013), <http://www.europapress.es/cultura/noticia-land-art-trabaja-visibility-procesos-dinamicos-no-son-visibles-20130510170322.html>

¹⁹⁸ Gerardo Ayala "Walter De María, del minimalismo al land art", (mayo de 2013), <https://culturacolectiva.com/disenio/walter-de-maria-del-minimalismo-al-land-art/>

Gallery de Nueva York a través de uno de los mayores exponentes de este movimiento: Robert Smithson.

Bethsabé Olguin (2016) informa en la página de *Fahrenheit magazine* que las piezas de arte resultante están sujetas a los cambios y fluctuaciones que provocan en el medio en que fueron creadas. *Las obras van cambiando con el paso del tiempo e incluso llegan a desaparecer. Fotografías y vídeos han permitido que se conozcan estos trabajos cuya esencia es lo efímero*¹⁹⁹.

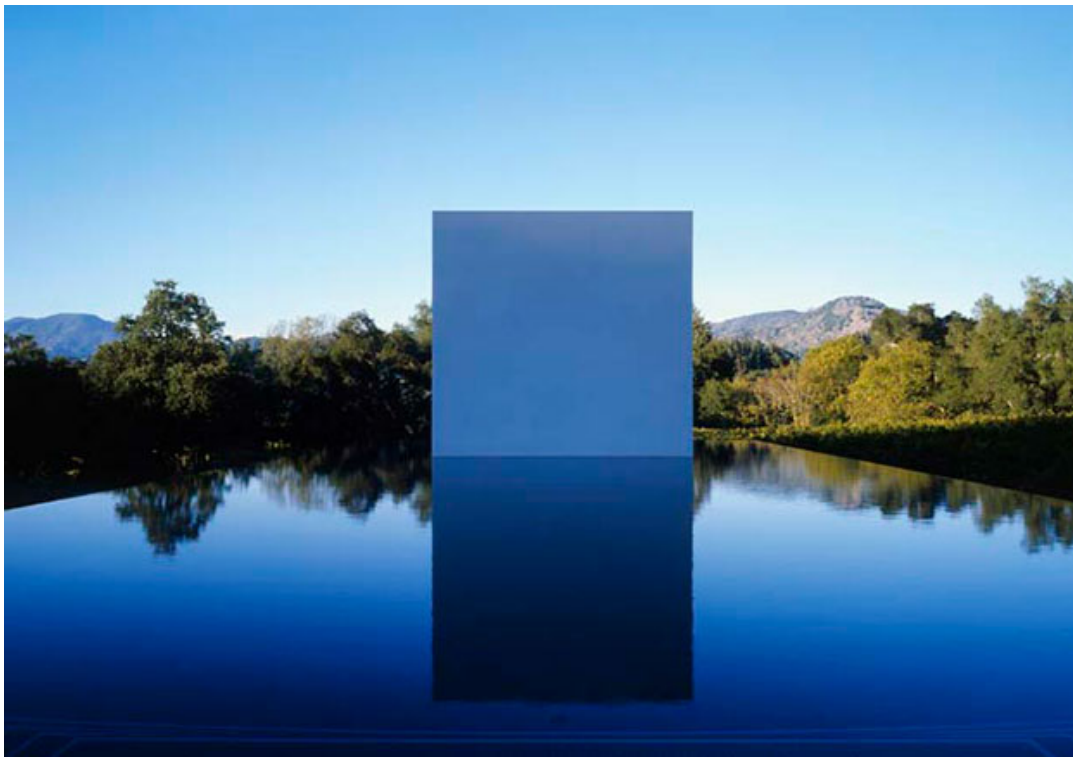


Figura 118. James Turrell: *Stone Sky* (2005)

Fuente: <http://jamesturrell.com/>

Los artistas del Earth Art, trabajan en la naturaleza con todos los elementos que se desprenden o encuentran en ella, hojas, piedras, arena, tierra, rocas, agua, luz, aire, *etc.* Esta condición hace que sus obras e intervenciones estén sujetas al factor tiempo, a los agentes climáticos y a la caducidad y/o desaparición de los materiales, *no hay vuelta atrás. Cuando desaparezcan los referentes de esas piezas*

¹⁹⁹ Extraída de: <http://fahrenheitmagazine.com/arte/land-art-el-arte-en-tierra/>

*llevadas al abandono, no podrá reconstruirse la cultura que sostiene a esos objetos, y su interpretación fiel será imposible o improbable*²⁰⁰.

5.1.1. La luz y el espacio en James Turrell

Este artista presenta su obra como un trabajo más que como una pieza artística, se trata de intervenir en vez de hacer obras de arte.

James Turrell declara al comenzar su web, *Mi trabajo es más sobre tu visión que sobre mi visión, aunque es un producto de mi visión. También me interesa la sensación de presencia del espacio; ese es el espacio donde se siente una presencia, casi una entidad, ese sentimiento físico y poder que el espacio puede brindar*²⁰¹.

En una entrevista concedida para *Art 21*, analiza su pieza de arte terrestre en curso *Roder Crater* (1977), creado en un hoyo formado por un volcán extinto en el desierto de Arizona. Relata que vuela sobre los espacios de la zona buscando él mismo los lugares donde intervenir. Su interés es trabajar la luz y el espacio, quiere modelar el espacio con la luz que se encuentra en la naturaleza, la luz de la luna, la del planeta venus, la de las estrellas, la vía láctea y la galaxia. Su deseo es trabajar la luz y sentirla físicamente. Ante la pregunta de por qué la luz, justifica hablando de las personas que mueren y las experiencias cercanas al momento de la muerte diciendo que la luz, siempre está presente.

La gente habla sobre lo espiritual en el arte, y creo que ese ha sido el territorio de los artistas, desde el principio. Sabes, si entras en las grandes catedrales hechas por arquitectos y a través de la luz de los artesanos, has creado una sensación de asombro que a menudo es mayor que lo que sienten las personas cuando leen, o cualquier tipo de retórica del sacerdocio. Esto es algo que puede ser muy poderoso, en un sentido visual. Y así, los artistas siempre han estado involucrados en esto, no es algo nuevo. Y creo que, a veces, es más fácil para las personas acercarse a esa parte de lo espiritual a través de la religión visual que a través de la organizada, y quizás eso sea cierto hoy en día. Pero también quiero decir que los sentidos y la gratificación a través de los sentidos, mientras que puede dirigirlo hacia lo

²⁰⁰ Daniel Silvo en: <http://www.slowtracksociety.com/es/2016/daniel-silvo>

²⁰¹ Información extraída de la página oficial del artista. <http://jamesturrell.com/about/introduction/>

espiritual, también es algo que lo alejará completamente de él. Ese es el límite del arte²⁰².



Figura 119. James Turrell habla sobre su obra de arte terrestre en curso, Roden Crater, creada dentro de un pozo formado por un volcán extinto en el desierto de Arizona.

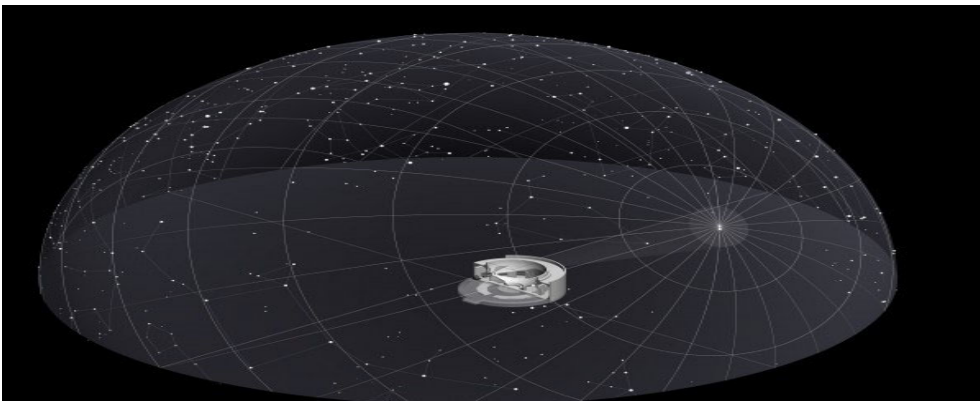


Figura 120. Las auroras norte y sur de Saturno, imagen cortesía de la Universidad de Leicester, NASA, ESA, Jonathan Nichols).

Fuente:<https://pruned.blogspot.com/>

²⁰² *Ibid.*



Figura 121. James Turrell: *Roden Crater* (1977)
Fuente:<http://roden crater.com/>

5.1.2. Robert Smithson y La Espiral Jetty

Una de sus intervenciones más conocida está situada en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, nos referimos a la *Espiral Jetty* (1970) es un ejemplo magistral de la representación del espacio-tiempo laberíntico.

Para ello el autor alquiló durante 20 años un terreno de 200 metros cuadrados y fue financiado por Virginia Dwan²⁰³. A continuación ofrecemos un extracto de entrevista con Virginia Dwan por Sara Sinclair, 2014.

Estaba con Robert Bob Smithson y Nancy Holt y nos dirigíamos a Yucatán (México) y nos detuvimos en Sanibel (Florida) y dije: *Bueno, creo que Bob Rauschenberg está allí en Captiva. Sabes, están tan cerca. Así que condujimos por allí y, por supuesto, no tenía forma de saber dónde estaba, así que me detuve en un agente de bienes raíces y le dije:*

Es un muy buen amigo mío, pero no sé cómo encontrarlo exactamente. En aquellos días, todo era joven e ingenuo, así que me dieron su dirección y manejamos hasta allí y pasamos una tarde maravillosa con Bob Rauschenberg. Los dos Bobs se llevaban muy bien. Simplemente mantuve una conversación maravillosa entre ellos

²⁰³ Virginia Dwan (1931) es un coleccionista de arte estadounidense, mecenas, filántropo y cineasta. Es la ex propietaria y directora ejecutiva de Dwan Gallery Los Angeles (1959-67) y Dwan Gallery New York (1965-71), una galería de arte contemporáneo estrechamente identificada con el minimalismo, el arte conceptual y los movimientos de tierra

y estaba tratando de tomar notas en una bolsa de papel y Nancy estaba sentada escuchando todo esto. En un momento, vieron un árbol de fecha, un tocón de un árbol de fecha, en la playa de Bob Rauschenberg, caminaron, lo consiguieron y lo nadaron hasta su propiedad. Eran como focas en el agua, en el océano, con este tronco, que luego tiraron a la orilla y plantaron boca abajo en la arena. Hice fotografías de él, una de las cuales de alguna manera llegó al Departamento de Fotografía del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, y Bob Smithson también hizo dibujos geniales. Y fue maravilloso visitarlo allí y ver cómo vivía. Fue bastante hermoso. Muy simple, él vivió de manera muy simple, pero mantuvo su arte todo el tiempo²⁰⁴.

Para su elaboración se marcó sobre el terreno la forma de espiral con estacas y posteriormente se depositaron 5.000 toneladas de bloques de basalto y tierra de los alrededores del lago, formándose un camino en forma concéntrica.

La obra quedó sumergida en el lago durante muchos años tras su realización, cuando los niveles de agua subieron volvió a ser visible desde el año 2002, una obra realizada en la naturaleza y condicionada por esta, además, de por la inestabilidad de la materia.



Figura 122. Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970)

Fuente: <http://www.blogodisea.com/>

²⁰⁴ Información disponible en: <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/oral-history/virginia-dwan>

La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamiento; las ideas se descomponen en piedras de desconocimientos; y las cristalizaciones conceptuales se separarán formando depósitos de razón arenosa²⁰⁵.



Figura 123. Robert Smithson: *Spiral Jetty* 1970.

Figura 124: Robert Smithson: *Spiral Jetty* 1970.

Fuente: <http://www.blogodisea.com/>



Figura 125. Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970).

Figura 126. Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970).

Fuente: <http://www.blogodisea.com/>

²⁰⁵ Robert Smithson, "A Sedimentation...", *The Writings*, p. 100. Puede encontrarse traducción española en: Robert Smithson. *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960- 1973*, (Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993), pp.125-132.

5.1.3. El arte terrestre de Michael Heizer

Californiano nacido en 1944 es otro de los artistas que abandona la galería y el museo para desarrollar su obra en espacios naturales denominando su trabajo “arte terrestre”.

Invita al espectador a experimentar y disfrutar del arte a una escala superior, aspecto que nos recuerda la antigüedad a Egipto y al colosalismo de sus obras arquitectónicas.

Una de las piezas de este artista es *Levitated Mass*, 340 toneladas de granito - 21 1/2 pies de largo y de ancho- apoyadas en un pasillo de 456 pies de largo que ha tardado 43 años en llevarse a cabo. Pensada en 1969 e inaugurada en 2012, se ubicada en el Museo de Condado de los Angeles de Arte California.

El crítico de arte de *The Times*, Christopher Knight, dijo de *Levitated Mass* *is a good sculpture if not a great one*²⁰⁶.

Describiendo la dicotomía de un paisaje desértico dividido en la metrópoli urbana de Los Ángeles y la permanencia de la escultura en un paisaje urbano comparativamente frágil.

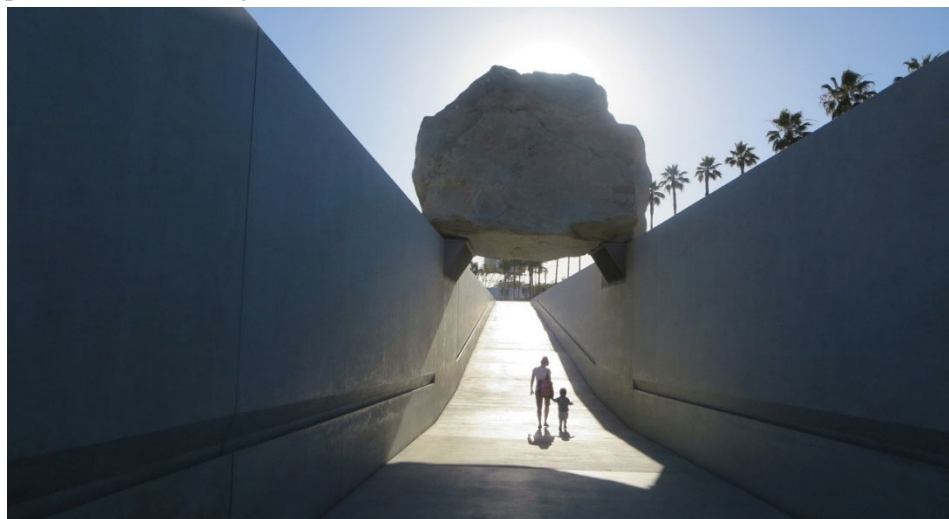


Figura 127. Michel Heizer: *Levitated Mass* (2012),
Los Angeles County Museum of Art
Fuente: <https://forum.thefreedictionary.com/>

²⁰⁶ Christopher Knight, “Review: LACMA's new hunk 'Levitated Mass' has some substance” (junio 2012) : <http://articles.latimes.com/2012/jun/22/entertainment/la-et-knight-heizer-rock-20120623>

El artículo de *La Opinión* de Josep Parera (2012) Michael Govan hizo referencia al silencio verbal del artista al afirmar lo siguiente:

*Michael se ha dedicado a crear arte que habla por sí mismo. Y esto es lo que hace, muy claramente, esta pieza. Michael ha creado una pieza clave para nuestro tiempo, para nuestro lugar. Ha creado una pieza de arte moderna y abstracta, desafiando conceptos tradicionales de la escultura. Yo la leo como una serie de oposiciones viscerales: peso y ligereza, masa y vacío, arriba y abajo, orgánico y hecho por el hombre, naturaleza y cultura. Cada uno lo lee como quiere. Esta creación es mejor que las creadas en civilizaciones antiguas, porque no es una expresión del poder de dioses o reyes, sino de la gente, del visitante de un museo. Es un monumento a nuestras aspiraciones como gente*²⁰⁷.

Pray²⁰⁸ dice *esta roca gigante aprovechó su infancia. "Algo que realmente impactó conmigo fue cómo la geología lleva una eternidad, que es exactamente lo contrario de nuestra cultura de Instagram*²⁰⁹.

Doble Negativo (1969-1970) es otra intervención de Michel Heizer realizada al noroeste de Overton, que consiste en un movimiento de tierra cortado en dos trincheras en el borde oriental de la Mesa Mormona.

Aunque es una obra de arte notable, no es esencialmente más que una gran zanja (e incluso entonces, no una zanja completa, ya que atraviesa el espacio vacío). Construir Doble Negativo fue un acto de "construcción" solo porque algo fue quitado, y esta eliminación constituyó un acto creativo. El hecho de que la obra de arte es en sí misma un espacio negativo y cuando atraviesa el espacio vacío, es un espacio doblemente negativo, como sugiere el título, suplica la meditación sobre el

²⁰⁷ Josep Parera, "Levita en el LACMA Levitated Mass, la nueva e inmensa escultura de LACMA, define el paisaje urbano de LA", *La Opinión*, (26 junio 2012):<https://laopinion.com/2012/06/26/levita-en-el-lacma-levitated-mass-la-nueva-e-inmensa-escultura-de-lacma-define-el-paisaje-urbano-de-la/>

²⁰⁸ Doug Pray es el director del documental *Levitated Mass*, que narra la instalación de la roca del mismo nombre, una obra de arte de Michael Heizer, en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles. El tema de la película intrigó a Pray desde el momento en que se enteró de eso: la roca, es decir. "Antes de que [el productor de la película Jamie Patricof] terminara su primera frase, acerca de cómo una roca gigante iba a tener que viajar a través de veintidós ciudades y cuatro condados en el sur de California, dije: "Estoy dentro. Hagámoslo." <https://gagosianquarterly.com/2014/08/18/levitated-mass-heizer/>

²⁰⁹ <https://gagosianquarterly.com/2014/08/18/levitated-mass-heizer/>

*principio del arte como creación, cuando Heizer no lo ha agregado sino que restado*²¹⁰.



Figura 128. Michel Heizer: Doble Negative (1969-70)

Fuente: <http://doublenegative.tarasen.net/>

5.1.4. El colosalismo en la obra de Christo-Jeanne –Claude

En 1935 conforman una pareja, que al igual que en los casos anteriormente mostrados, trabajan en el movimiento con la particularidad de usar las telas como elemento esencial. Una de sus más destacadas intervenciones consistía en instalar paraguas azules y amarillos en California e Ibaraki, al mismo tiempo. La instalación de la obra comienza en diciembre de 1990 con la colocación de las bases de las sombrillas, en diciembre de 1991 se colocan las telas, siendo elegidas con el objetivo de completar el paisaje teniendo el amarillo la función de fusionarse con la hierba amarilla de las colinas Southern (California) y el azul en fusión con el río Ibaraki (Japón).

²¹⁰ Información disponible en: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/>



Figura 129. Christo-Jeanne –Claude.: *The Umbrellas* (1990 - 1991). California. 1.340 sombrillas azules a lo largo de 12 kilómetros de la aldea de Hitachi, provincia de Ibaraki, Japón

Fuente: <http://trescosashermosas.blogspot.com/>



Figura 130. Christo-Jeanne –Claude.: *The Umbrellas* (1990 - 1991). 1.760 sombrillas, de color amarillo, en la localidad californiana de Tejón, EE.UU.

Fuente: <http://trescosashermosas.blogspot.com/>

En 1983 once islas de bahía Vizcaína en Miami fueron rodeadas con 603.870 metros cuadrados de tejido de polipropileno rosa flotante, cubriendo la superficie de agua y extendiéndose desde cada isla hacia la bahía. El material tuvo que ser cosido en 70 patrones distintos para adaptarse a los contornos de las 11 islas. Proyecto que se concibe como homenaje a la vida en esta ciudad y que pretendía agasajar la vida y el entorno, invitando a la retirada de basura de los alrededores de la isla y a la concienciación y mantenimiento del medio ambiente.



Figuras 131, 132, 133 y 134. Christo-Jeanne-Claude:
Surrounded Islands, (islas rodeadas) (1983); bahía Vizcaína en Miami.
Fuente: <http://www.anothermag.com/>

En esta ocasión presentamos otra de sus intervenciones, *The Gates* fue concebida en 1979 e instalada en febrero de 2005 en *Central Park Nueva York*. La obra de arte se componía de 7.503 puertas de vinilo de dieciséis pies de alto con paneles de tela coloreados de azafrán a lo largo de las veintitrés millas de senderos del parque. *La sensación que producía en el espectador era como navegar en un río de azafrán*²¹¹.

Transcurrido el tiempo destinado para su visita, la instalación se desmontó y los materiales fueron reciclados. La manera que esta obra de arte tiene de ser documentada y transmitida es a través de imágenes y grabaciones, además de los dibujos preparatorios y de montaje que los propios artistas recogieron y que hoy podemos consultar en formato papel o web acción que también les sirve para financiar el material y los gastos vinculados a sus instalaciones.

Según la crítica e historiadora del arte Anna Maria Guasch en el arte último del siglo XX, *el trabajo de Christo y Jeanne-Claude se inscribe dentro del proceso de desmaterialización de la obra de arte que dominó buena parte del panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX*²¹².

Cabe añadir según Daniel Saldaña Paris (2006) con respecto a este tipo de intervenciones:

*El problema es que la “rematerialización” de la obra, su forzada adaptación al entorno museístico, no funciona tan bien en ellos como en otros artistas, y los bocetos de Christo, irreprochables desde el punto de vista técnico, fracasan como “piezas” separadas no sólo de la obra correspondiente, sino también del “fenómeno Christo y Jeanne-Claude”. Eso sin negar que los bocetos fueran, tal como afirma su autor, extremadamente importantes para clarificar y cristalizar la idea*²¹³.

²¹¹ Christo and Jeanne-Claude, *The Gates: Central Park*, (New York City: Taschen, 2005)

²¹² Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, (Madrid: Alianza Forma, 2000), p.79

²¹³ Daniel Saldaña Paris, “Jeanne-Claude y Christo” *Letras Libres*, (junio 2006), <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jeanne-claude-y-christo>



Figura 135. Christo and Jeanne-Claude: *The Gates*, Central Park, New York City, 1979-2005, Photo: Wolfgang Volz © 2005 Christo and Jeanne-Claude
Fuente: <http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>

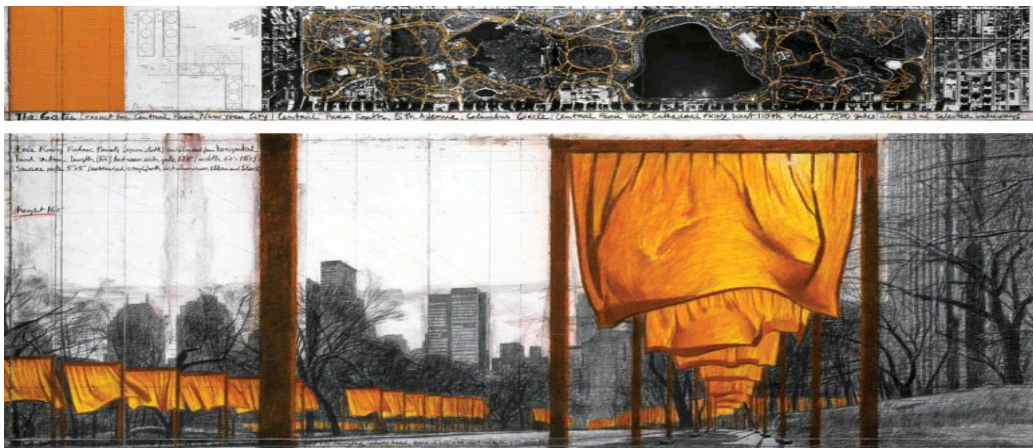


Figura 136. Christo; *The Gates* (Project for Central Park, New York City)
Drawing 2004 in two parts Pencil, charcoal, pastel, wax crayon, aerial photograph, fabric sample and hand-drawn technical data . 15 x 96" and 42 x 96"
(38 x 244 cm and 106.6 x 244 cm) Photo: Wolfgang Volz © 2004 Christo.
Fuente: <http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>

5.1.5. Walter de Maria y su *Campo de relámpagos*

Nos adentramos ahora en el espacio natural de la mano de Walter de María y sus instalaciones que intervienen en la naturaleza de una manera directa. Estas formas de manifestaciones constatan que no hay límite para la capacidad creativa. Su obra comienza aproximadamente en 1960 con una producción escultórica cercana al arte minimal. El primer concepto que trabaja está relacionado con el uso de materiales metálicos, pero unos años más tarde, cambia radicalmente cuando decide explorar el paisaje como parte de la obra o como obra en sí. Este genial artista trabaja en los grandes desiertos de Norteamérica, que son la antítesis del museo o de la pequeña galería. Un arte que consigue superar los problemas de escala. Concretamente en Nuevo Méjico, en el estado de Quemado, durante el verano de 1977 coloca 400 posters de acero inoxidable posicionados en pie perpendicularmente sobre el suelo, con una altura de 6 m y 20 cm formando una cuadrícula regular de 1 milla de largo y 1 km de profundidad, obra inmensa tanto por su proporción como por su emplazamiento. Estos posters funcionan como pararrayos, dado que en esta zona la incidencia de este fenómeno es muy alta. Las descargas entre los meses de mayo y septiembre son continuas. Walter de María unió con esta obra cielo y tierra a través de la energía, y las llamó *Campo de Relámpagos*. En medio de la nada, durante las largas y frecuentes tormentas eléctricas estos posters atraen a los rayos como si fuesen un poderoso y potente imán. El artista recomienda visitas de amplia extensión a esta instalación para que el espectador pueda conocer a fondo las transformaciones que la naturaleza experimenta.

El manifiesto publicado por Walter de Maria en mayo de 1960 llevaba por título *On the Importance of Natural Disasters* (Sobre la importancia de las catástrofes naturales). En el reflexionaba sobre el aspecto más amenazante de los elementos: *Me gusta la catástrofe, y creo que puede ser muy bien la más pura expresión artística que nos es dado conocer (...). Ojalá toda la gente que visita los museos pudiese experimentar un solo terremoto. Eso por no hablar del cielo y el océano. Pero es en los desastres impredecibles donde se manifiestan las formas más elevadas*²¹⁴.

²¹⁴ Michel Lailach, *Land Art*. (Madrid: Taschen ediciones El País), p.15

La pieza tiene una doble lectura, en un día normal es una pieza de arte que se puede recorrer y perderse entre las perspectivas y las sombras proyectadas dentro del entramado. *En un día lluvioso se convierte en un lienzo vivo donde la naturaleza es domada y nos regala unas postales increíbles. Es quizá una de las piezas de arte natural más lograda y perfecta de la historia*²¹⁵.



Figura 137. Walter de Maria: *Campo de Relámpagos*, (1977)
Fuente: <https://fathomaway.com/>



Figura 138. Walter de Maria: *Campo de Relámpagos*, (1977)
Fuente: <http://master-lav.com/tag/land-art/>

Walter De Maria declara sentirse atraído por las catástrofes naturales como medio para percibir el arte.

²¹⁵ *Ibid.*, p.189.

A mí me gustan los desastres naturales y pienso que pueden ser la forma más elevada posible de sentir el arte. Por lo pronto pienso que el arte es impersonal. No creo que el arte pueda hacer frente a la naturaleza. Basta con colocar el mejor objeto conocido junto al Gran Cañón, las Cataratas del Niágara, el Bosque Rojo. Lo grande siempre gana²¹⁶.

5.1.6. Richard Long: Caminar como expresión artística

Llegados a este punto, es el momento de introducir a Richard Long (1945) situado en el movimiento Land Art por usar materiales de la naturaleza, en el Minimalismo por la simplicidad, vinculado a la performance por ser la obra resultado de la acción física de caminar y en Arte Povera, por la humildad de los materiales empleados.

Como él mismo declara para la crítica y curadora Castro (2014): *A menudo digo que soy un hijo de mi generación. Soy una mezcla de, como bien dices, minimalismo, Land Art y Arte Povera. Diría que estoy mucho más cerca del Arte Povera que los artistas estadounidenses del Land Art. Se podría decir que A line made by walking (1967) es el máximo trabajo de Arte Povera porque se trata de hacer algo de la nada²¹⁷.*

Long plantea su caminar como expresión artística, cuestión ya abordada con anterioridad por Richard Serra en su obra *La materia del tiempo*. Long plantea sus instalaciones en espacios naturales para ser recorridas por el espectador. Lailach detalla como en *A Line Made by Walking England (1967)*, el británico, recorrió una y otra vez el mismo camino sobre un prado hasta que la hierba se aplastó quedando marcada una huella rectilínea y que fotografió²¹⁸.

Diez millas que fueron fotografiadas cada media milla y que a posteriori editó como una secuencia continuada.

Long camina solo durante días o semanas por y en la naturaleza, recorriendo grandes distancias por paisajes de todo el mundo: montañas, pedregales, playas,

²¹⁶ Información disponible en: <http://master-lav.com/walter-maria-lo-grande-siempre-gana/>

²¹⁷ Carolina Castro Jorquera, "Entrevista a Richard Long: Mi trabajo es sobre las ideas de libertad", *Critica de arte contemporáneo*, 20 de octubre de 2014, <http://blog.caroinc.net/entrevista-a-richard-long/>

²¹⁸ *Ibid.*, 212, p.16.

desiertos, ríos o paisajes nevados. De esta manera se relaciona con el entorno natural a través del esfuerzo físico, lo que usa como método para medir el tiempo y el espacio y crear obras sobre sus experiencias. En el curso de estas caminatas interactúa con el paisaje y como testimonio de su presencia in situ quedan sus huellas y las esculturas que va realizando con materiales del lugar. El artista documenta estas caminatas y estas intervenciones efímeras en el paisaje, que tratan de negar el dominio del hombre sobre la naturaleza –van a desaparecer por efectos de la erosión–, de la forma más adecuada a cada idea, con fotografías, mapas y obras de texto, en las que las medidas de tiempo y distancia y los nombres de los lugares poseen una carga poética²¹⁹.

Para Fernando Francés, director del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga:

Entre las muchas relaciones que definen la condición humana, el vínculo del individuo con su entorno es fundamental. Una forma sencilla de relacionarnos con el mundo que nos rodea, en concreto con la naturaleza, consiste en caminar, recorrer a pie y solo, los distintos paisajes que ofrece el planeta. Caminar es universal. Caminar representa independencia y libertad²²⁰.

²¹⁹ Hoja de sala del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. disponible en. http://www.cacmalaga.eu/images_wordpress/pdf/HojadesalaRL.pdf

²²⁰ El arte de Richard Long trata precisamente de esto, de caminar, de caminar en la naturaleza, pero como una forma de arte que le permite articular ideas sobre el tiempo y el espacio, el espacio entendido como distancia. Su trabajo conecta con los vestigios más antiguos de la relación de la humanidad con la naturaleza, evocando un tiempo en el que la relación con la tierra era más espiritual. Más cercana a la actitud de los animistas africanos". <http://cacmalaga.eu/2016/05/13/richard-long-3/>



*Figura 139. Richard Long: Karoo Line, (2004).
Un camino de quince días en Sudáfrica.
Fuente: <http://www.richardlong.org/>*



*Figura 140. Richard Long: A Line Made by Walking
(Linea hecha al caminar). England (1967)
Fuente: <https://arteymaticas.wordpress.com/>*

Me gusta la simplicidad de caminar, la simplicidad de las piedras. Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras. Me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras. Me gusta dar una pátina de arte a los materiales más habituales. Me gusta la sensibilidad desprovista de técnica²²¹.

Richard Long en la entrevista anteriormente indicada con Castro Jorquera publicada en la página crítica de arte contemporáneo el 20 de octubre de 2014, declara esta vez en relación a su obra y la caducidad de ésta, que depende de la cámara fotográfica.

C.C.J.: *En cierto modo, ¿puedes ver la diferencia entre tú y tu trabajo? Tu trabajo es estar ahí, en “el aquí y el ahora”. Después del tiempo que pasas allí, a veces decides tomar eso de vuelta contigo y llevarlo al espacio de arte. ¿Cuál es el proceso detrás de eso?*

R.L.: *Eso es lo que constituye mi arte. Camino en las montañas. Yo podría hacer un círculo de piedras y luego tomar una fotografía y llevar la fotografía del círculo de nuevo al mundo del arte. Así que es un proceso orgánico completo. Si yo no tuviese una cámara no podría mostrarle a nadie lo que había hecho. Por lo tanto, tomar una fotografía es una de las maneras como puedo compartir mi experiencia. Si no pudiese compartir mi experiencia, no tendría sentido ser un artista. Tengo diferentes maneras de compartir mi experiencia. La fotografía es una de ellas, trabajar con texto es otra, hacer una escultura en una galería es otra, hacer un gran trabajo con barro con mis manos es otra... así que tengo muchas maneras diferentes de presentar mi trabajo al mundo, y eso me interesa.*

El Periódico *El País* el 30 de marzo 2016 el artista hace unas declaraciones con respecto a la durabilidad del arte que contradice lo citado anteriormente.

La obra más célebre de Richard Long (Bristol, 1945) ya no existe. Tenía 22 años cuando caminó sobre sus pasos repetidas veces en una pradera de Wiltshire, aplastando la hierba hasta formar un perfecto sendero rectilíneo. Luego tomó una fotografía del paisaje y se fue. Sin testigos ni público. Aquella acción y su testimonio constituyen “A line made by walking” (1967), una obra que la Tate Britain adquirió en 1976 y que la crítica considera un hito del arte británico de posguerra. “Lo recuerdo como si fuera ayer”, afirma el artista. “No me interesa

²²¹ *Ibid.*

*crear monumentos permanentes, así que muchas de mis obras terminan desapareciendo de forma natural. Eso sí, me acuerdo de todas*²²².

5.1.7. La preocupación por el medio ambiente en la obra de HA Schult

Entre Land Art, Arte Povera, Arte Acción-Objeto e Instalación, se contextualiza al artista alemán Ha Schult, reflejando como constante en su obra la preocupación por el medio ambiente, criticando la cultura excesivamente consumista e intentando concienciar a través de sus obras.

HA Schult escribió en 1999 que su obra *“Trash People* son imágenes de nosotros mismos: Nosotros producimos basura y nos convertiremos en basura. La botella de Coca-Cola de hoy es el resto arqueológico romano encontrado del mañana, advierte Schult, cuya obra, por la ocupación que hace del espacio urbano y su mensaje conceptual, guarda algún paralelismo con las propuestas fotográficas de Spencer Tunick ²²³.

El carácter 'arqueológico' que impregna su última obra emparenta con los conocidos Guerreros de Xian. Su creación también guarda paralelismos con la filosofía del *object trouvé*²²⁴, con las acciones de Joseph Beuys, los happening de Alan Kaprow o la actividad del grupo Fluxus.

Considerado pionero en Arte- Medioambiental, ocupa espacios públicos con sus obras por lo general humanas, realizadas con materiales de desecho, ejércitos de hombres ejecutados con plásticos de neumáticos, partes de automóviles, trozos de ordenadores etc. que han viajado por todo el mundo, desde Egipto a la Gran Muralla China. HA Schult anunció que al finalizar la exposición donará una de sus esculturas a la ciudad de Barcelona.

²²² Carlos Primo, “Richard Long, el último artista romántico”, *El País* (marzo 2016): https://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092_537417.html

²²³ EFE, “Un ejército de 350 esculturas humanas de basura 'toma' la plaza Real de Barcelona,” *El Mundo* (junio 2007): <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/06/05/cultura/1181044746.html>

²²⁴ Objeto encontrado, el término hace referencia al arte realizado mediante el uso de objetos no se consideran artísticos, a Marcel Duchamp fue uno de los pioneros de su establecimiento a inicios del siglo XX.



Figura 141. HA Schult: Pyramids People Cairo, Giza, (2002).
Fuente: <http://www.haschult.de/>



Figura 142. Ha Schult: Street into Advent Valley, (Calle al valle de adviento), (2011)
Fuente: <http://www.haschult.de/>

5.2. LA CONTEMPLACIÓN DE LO EFÍMERO DESDE EL AIRE

Por las dimensiones con las que trabajan los artistas del movimiento Land Art, las obras ofrecen una visión real sólo contempladas desde el aire. Es un arte realizado en sintonía con el espacio natural. Intenta conectar el arte a la vida y como el resto de movimientos de los años 60 sale del circuito de las galerías, museos y espacios destinados al arte para atender contra lo establecido una vez más. Ciertas obras nos remiten a intervenciones naturales realizadas en el pasado. Jim Reindeer trabaja en Alliance Nebraska en 1987 con una obra dedicada al solsticio de verano. Usando como materia prima restos de esqueletos de coches usados y dispuestos de manera circular De alguna manera es una réplica de *Stonehenge*, el monumento megalítico tipo crómlech.

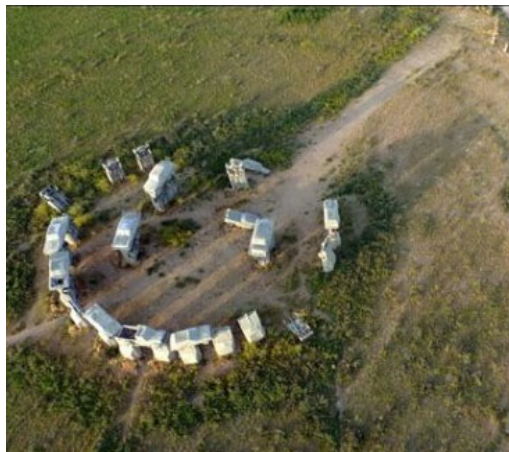


Figura 143. Jim Reindeers: *Carhenge*, (1987), Alliance, Nebraska, Estados Unidos.
Fotos cortesía del sitio web de Alliance Visitors bureau.

Fuente: <http://www.spacesarchives.org/>



Figura 144. Jim Reindeers: *Carhenge*, (1987), Alliance, Nebraska, Estados Unidos.
Fotos cortesía del sitio web de Alliance Visitors bureau.

Fuente: <http://www.spacesarchives.org/>



Figura 145. Stonehenge. Monumento megalítico construido a finales del Neolítico situado cerca de Amesbury, en el condado de Wiltshire, Inglaterra.

Fuente: www.diariodelviajero.com/museos/



Figura 146. Jim Reindeers: Carhenge, (1987), Alliance, Nebraska, Estados Unidos.

Fotos cortesía del sitio web de Alliance Visitors bureau.

Fuente: <http://www.spacesarchives.org/>

El artista Francés Jean Véraime, buscando el alejamiento del ruidoso público, trabaja en Marruecos en 1984. Buscando masas solitarias y rocosas, interviene en

el espacio rocoso con 18 toneladas de pintura, *afirmando haberles añadido una cuarta dimensión*²²⁵.

Desde el cielo, las rocas teñidas de azul se complementan con las pintadas en rosa como una historia amorosa entre el hombre y la mujer. *La magia del Land Art es la libertad, expresa el artista, como forma de rebelión... es una forma de fastidiar todos los sistemas*²²⁶.

Actualmente los colores originales de las rocas se han perdido por causas meteorológicas y por las continuas pisadas de los visitantes, así como por actos relacionados con el vandalismo. Los agentes municipales, limpian y repintan, acto que al artista le enfurece y que trasmite con comentarios como el siguiente. *Con una brocha, y ni siquiera tienen un compresor y el azul que yo uso es caro, me sorprende que les tenga sin cuidado que el azul sea más intenso, solo piensan en ahorrar, cogen un cubo de pintura blanca y le echan un frasquito azul, es una porquería*²²⁷.

El artista prefiere que su obra cambie por los elementos.

Esta obra nos remite a la intervención de Diego López en el Cabezo de Torres Murcia.

El apodado como “el profeta”, pintó de azul la montaña, acto por el que tuvo que abandonar el pueblo y refugiarse en Canarias. En 2008, regresó para pintar la montaña de blanco.

Paula González, presenta para *La opinión* un artículo titulado “Adiós al profeta de la montaña azul”. Juan José Molina Gallardo recuerda así a Diego López Martínez, más conocido como “Diego el Profeta”, que ha fallecido dejando su huella en Cabezo de Torres: la montaña azul que cambió la panorámica de la pedanía murciana²²⁸.

Criticado por muchos y alabado por otros tantos, lo cierto es que el artista padecía una enfermedad mental y se encontraba en riesgo de exclusión social.

²²⁵ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-huellas-terrestres-vistas-desde-cielo-land-art-arte-misterioso-efimero/4322318/>

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Paula González “Adiós al profeta de la montaña azul”. *La opinión*.(Mayo 2017): <https://www.laopiniondemurcia.es/comunidad/2017/05/07/adios-profeta-montana-azul/827084.html>



Figura 147: Jaen Vérame: Rocas pintadas, arte rupestre, cordillera Anti-Atlas, sur Marruecos. Foto: José Cerdeia
Fuente: <http://www.advmaroc.com/de-tafraoute-a-tata/>



Figura 148: Diego López, “El Profeta”.
Intervención en montaña Cabezo de Torres. (2001)
Fuente: <http://diegoelprofeta1.blogspot.es/>

Simon Beck, ha denominado a su técnica como *Snow Art*, el artista trabaja solo en la nieve, caminando, siendo similar su trabajo al de Richard Long en cuanto a su caminar como expresión artística. Veíamos que realizó su primera caminata con la intención de que una línea marcada por el andar en el pasto se convirtiera en una obra de arte, *A Line Made by Walking*. Beck trabaja con nieve, en buenas condiciones meteorológicas y ausencia de viento. El lugar elegido es Archs a 2500 metros de altitud en el lago Marlu. Sin usar ordenadores ni GPS, dibuja sus obras caminando.

Declara que constantemente le preguntan cómo se siente cuando la nieve borra sus dibujos, a lo que responde, *no preocuparle ya que las fotografía inmediatamente empiezan otro proceso*²²⁹.

Explica que lleva el dibujo grabado en su cabeza, y que sus obras no son siempre como las había planeado, un pequeño fallo en el caminar y el dibujo tiene que ser replanteado. El artista, la naturaleza y los elementos son su equipo ya que trabaja siempre de manera solitaria.

Con respecto a sus obras dice:

Es una carrera contra el tiempo. No solo por el frío, sino también por sus mayores enemigos: los aficionados a la nieve, los esquiadores y el clima. Los dibujos duran hasta la próxima gran nevada. Pero a Simon Beck's no le molesta que su arte sea efímero siempre que obtenga buenas fotos²³⁰.



Figura 149. Simon Beck's Snow Art.

Fuente: <https://land8.com/simon-beck-snow-art-book-review>

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ <https://www.poloplus10.com/fascinating-snow-art-works-simon-beck-44308/>

Abandonamos la nieve para trabajar en la arena al acecho de la subida del mar. Andrés Amador, trabaja cuando la marea está baja, en espacios lisos, grandes y con la arena como lienzo. Para la realización de sus obras solo utiliza un rastrillo con el que va dibujando las grandes superficies de arena. Desde 2004 trabaja el denominado Sand Art, arte en la playa. *La marea y el secado harán desaparecer su obra. Sus intervenciones cuando invita al público están entre la danza y la performance. La fugacidad es como siempre la regla del juego*²³¹.

Pero, ¿por qué lo hace?, Amador explica que su objetivo es recordarnos lo hermoso y efímero que es el mundo en el que nos ha tocado vivir.

La fugacidad de sus cuadros de arena es constante en sus proyectos artísticos, que unen arte y naturaleza. La única constante de esta existencia es la fugacidad. Al final, nuestras vidas son las experiencias que hemos tenido, no las cosas que hemos poseído, explica Amador cuando le preguntan cómo se siente cuando las olas borran sus cuadros de arena. Me gusta de verdad esta metáfora, me anima y me empuja²³².

La gran mayoría de nosotros verá el arte solo en fotografías o videos habilitados en canales de internet. Simon Beck afirma que *este arte ya no es tan efímero, ahora que hay fotos, en cambio, Amador declara que el mismo se recuerda que toda obra de arte es efímera*²³³.

El documental ofrecido “Huellas terrestres vistas desde cielo, land-art arte misterioso efímero” el 19 de agosto de 2019 concluye con las siguiente palabras de Andrés Amador:

Cuando hago mis creaciones, quienes las contemplan se ven afectados, de una forma u otra se van con esa imagen en la cabeza, y siguen con su vida, con otro humor e influyen en otras personas. Al fin y al cabo, todo es efímero, nuestras vidas y todo lo que nos rodea. Nuestros amigos, el trabajo que hacemos, todo lo que hemos creado, terminarán por desaparecer y un día será olvidado y esa idea puede resultar aterradora. Por eso continuamente intentamos anclarnos en nuestras vidas, pero es una ilusión, la seguridad es una ilusión. Si no aceptamos en paz que somos

²³¹ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-huellas-terrestres-vistas-desde-cielo-land-art-arte-misterioso-efimero/4322318/>

²³² <https://totenart.com/noticias/andres-amador-dibujos-con-arena/>

²³³ *Ibid.*, p. 222.

mortales, no creo que podamos vivir de verdad. Yo creo que existe una tensión en el interior de todos nosotros, que nos impide ser totalmente libres.

He hecho obras para acompañar un duelo. Las personas se reúnen para recordar a un ser querido desaparecido, todos juntos, creamos algo muy hermoso, sabiendo que la siguiente marea, lo borrará, igual que pasa la vida. El Land Art es una experiencia única, de creación y de energía, permanente o efímeras, sólidas como la roca o frágil como una mandala, todas esas obras son la huella de una aventura iniciática²³⁴.

5.3. EL LAND ART EN ESPAÑA

España, debido a su situación política y social de aislamiento, no fue buena receptora de este movimiento. Llega aproximadamente comenzando los 70 por los artistas que trabajaban en la vanguardia conceptual catalana y por revistas como *Artforum*, *Art Internacional*, *Art In América*.

A diferencia de otros países europeos como Inglaterra, España, debido a su situación político-social de reclusión, tuvo una escasa o casi nulo alcance en lo que al desarrollo internacional de esta tendencia se refiere. Escribe Pérez Ocaña en su manual historiográfico, *suma de itinerarios que sitúa a los principales representantes del Land Art patrio y los diferentes campos en los que volcaron sus energías (escultura, fotografía, vídeo)*²³⁵.

El recorrido (1970-2010) comienza con el colectivo Grupo de Treball y pone en valor el papel novedoso con Fina Miralles, Angels Ribé y Francesc Abad. Avanza con José María Yturralde, Perejaume, Nacho Criado. Sus andaduras empiezan a dejarse ver a través de Adolfo Schlosser y Eva Lootz, llegando al clímax con Joan Fontcuberta, Eduardo Chillida y Agustín Ibarrola²³⁶.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Jose Maria Robles, "40 años de Land Art en España" *El Mundo* (7 de julio 2012): <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/04/cultura/1341412051.html>

²³⁶ Oscar Luis Pérez Ocaña, *Land Art En España*.(Málaga: Ediciones Rubeo, 2011) p.36

En un principio fue considerado como un conjunto de obras sueltas de distintos autores y poco a poco se ha definido como una tendencia artística surgida en el seno de la sociedad norteamericana de los años 60²³⁷.

5.3.1. Eduardo Chillida: El arquitecto del vacío

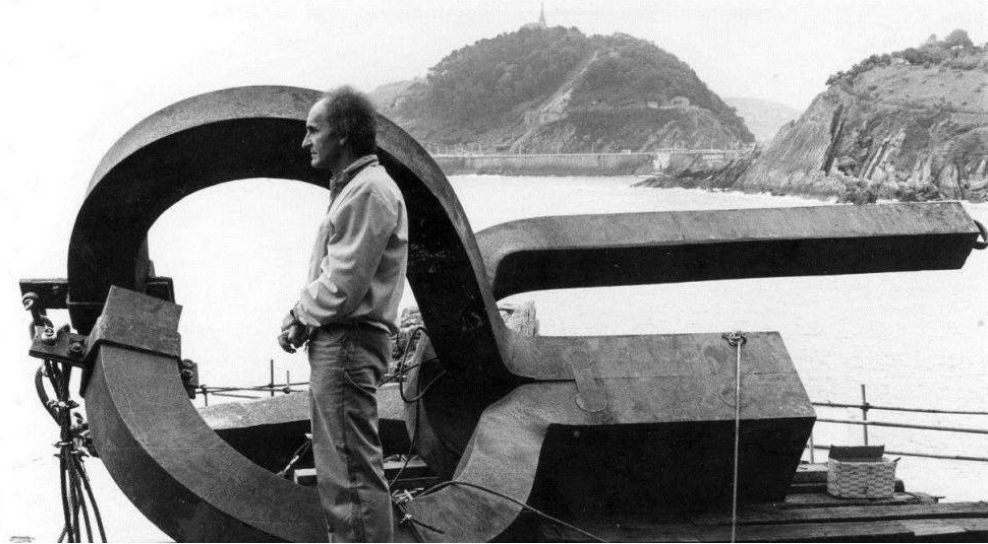
Nacido en San Sebastián (Guipúzcoa), 1924, el arquitecto del vacío, nos interesa por las intervenciones que realizó en el paisaje español.

Estableció su residencia en Hernani tras su regreso de Francia, donde residió concretamente dos años de 1948 a 1950 y donde efectuó sus primeras esculturas en yeso impresionado por las esculturas clásicas del *Museo Louvre*.

A la influencia del arte helénico se sumará también la de figuras como Henry Moore, el escultor británico, por su tratamiento del espacio, la masa y el volumen. La obra del escultor Eduardo Chillida se caracteriza por su introducción en los espacios abiertos, integrándose para formar parte de ellos, saliendo de los espacios expositivos, muy en la línea con sus colegas europeos, integrándose en calles, espacios naturales y en contacto directo con el espectador. Su formación es totalmente autodidacta y se posiciona en contra de artistas que se forman en galerías y academias. A partir de 1951 comienza el abandono de su etapa figurativa para dar un giro hacia la abstracción.

Es de su colaboración con el herrero José Cruz Iturbe de donde nace su característica constante a lo largo de su obra: una preocupación por la naturaleza y la materia. La década de los 60 será de su reconocimiento a nivel internacional, a partir de su primera exposición en París en 1961. Esta época se caracterizó por el empleo de nuevos materiales como el acero, la madera o el alabastro con los que Chillida procura y ensaya la plasmación del espacio, el vacío y el límite. A partir de los años 70, observa la naturaleza y busca en ella la inspiración para sus formas concluyendo sus particularidades en los años 80 con la característica de la monumentalidad de su obra, desde la que el artista crea un espacio donde el espectador pueda experimentar su propia dimensión.

²³⁷ *Ibid.*



*Figura 150. Eduardo Chillida junto a una de las piezas de la escultura
El Peine del viento*

Fuente: <https://culturacientifica.com/>



*Figura 151. Construcción de uno de los Peines del Viento en San Sebastián que
finalizó en 1976, de Eduardo Chillida. Author ULMA Construction.*

Fuente: <https://www.flickr.com/>

La obra *El peine del viento* está situada en la Bahía de la Concha, en San Sebastián. Presenta una fusión entre la escultura integrada en la naturaleza y en armonía con la materia y el espacio. La relación entre la gravedad y el peso es un tema que continuará presente en sus trabajos de granito y otros materiales. Chillida comenzó en 1952 esta serie y no fue hasta 1977 cuando por fin se construyó el *Peine del Viento de Ondarreta*.

El problema común de toda mi obra reciente, en madera y también en hierro, es el espacio interior, consecuencia y al mismo tiempo origen de los volúmenes positivos exteriores [...] Mi obra se dirige hacia un hermetismo total, dado que, para tratar de definir estos espacios interiores, es necesario envolverlos haciéndolos inaccesibles al espectador situado en el exterior. Mis obras en sí no son la cosa más importante, en mi investigación lo que intento conseguir no son las obras sino lo que no se ha llenado, la parte vacía, pues, sobre la cual, de acuerdo con la misma naturaleza del problema, no se comunica nada, o solamente se comunica lo mínimo con los espacios infinitos que nos definen a nosotros mismos. Estos problemas de espacio que le he comentado, desde siempre han pertenecido al terreno del arquitecto, pero los espacios arquitectónicos son definidos por superficies, en otras palabras: lo que es tridimensional es definido por lo bidimensional²³⁸.

El artista dice sobre su pieza: *Es imposible hacer una obra como ésta sin tener en cuenta el entorno. Es una obra que he hecho yo y que no he hecho yo²³⁹.*

El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de este diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. *¿No será el límite una frontera, no sólo entre densidades, sino también entre velocidades?²⁴⁰.*

Al hormigón llego, como siempre, por el problema de análisis espacial. Con este material se habían hecho muchas cosas, pero nunca se le había suspendido en el aire, lo cual contradice todas sus leyes. El asunto vino en función una vez más de una

²³⁸ Kosme de Borañano, *Elogio del hierro* (Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 1998), pp.26-27.

²³⁹ <https://culturacientifica.com/2016/10/28/peine-del-viento-chillida-materia-forma-lugar/>

²⁴⁰ Ina Busch, "Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura". En: *Chillida 1948-1998*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000; 73.

visión que tuve de una grúa en acción: el espacio cambia cuando un objeto está en el suelo o cuando es levantado; el peso levantado cambia la acción del espacio. La realidad no es sólo física, es mucho más: si eliminas la parte física, puedes percibir cómo, por ejemplo, el espacio está colaborando con la levitación más que con la gravitación. En el hormigón, en concreto, me interesaba producir una rebelión a partir del peso. En cuanto a la forma, el tema requiere un espacio interior muy definido y muy amplio. Yo no hago sino colaborar con esa función ascendente, que es como la de un globo. En cierta manera, estas esculturas tienen pulmones; creando un vacío dentro que tiene una función ascendente²⁴¹.

El primer Peine del Viento que realizó Eduardo Chillida fue en 1952, el que se encuentra en el Museo Reina Sofía de Madrid. El último lo creó en 1999. En total hay 24 peines del viento repartidos por el mundo. Fue una obra que siempre le obsesionó y a la que volvía una y otra vez. Sin duda, el más simbólico y conocido peine es el instalado en el mar de San Sebastián, el que hace el número XV.

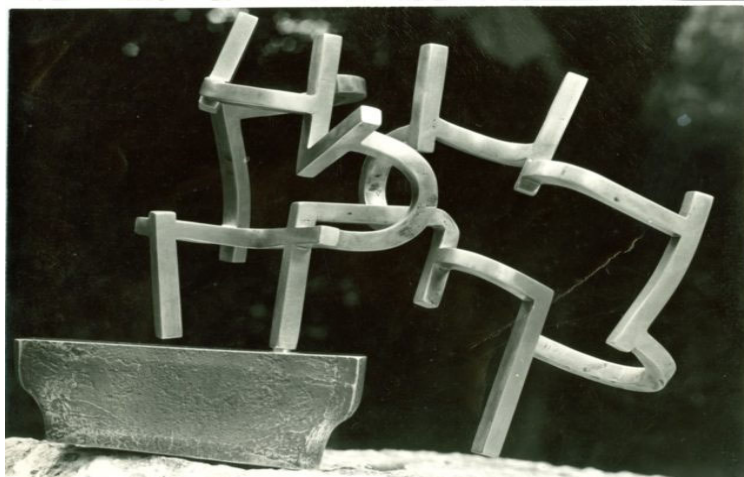


Figura 152. Eduardo Chillida: Estudio del Peine del Viento VIII, Acero inoxidable (1968) Juantegui
Fuente: <https://culturacientifica.com/>

²⁴¹ En: La obra artística de Eduardo Chillida. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaina, 1988, p. 22. AR CHIED 11. Disponible en <http://catalogo.artium.org/book/export/html/4258>



Figura 153. Eduardo Chillida: Peine del Viento XV,
Acero Cor-ten, Juantegui, (1977)
Fuente: <https://culturacientifica.com/>



Figura 154. Eduardo Chillida: Peine del Viento XV,
Acero Cor-ten, Juantegui, (1977)
Fuente: <https://culturacientifica.com/>



Figura 155. Eduardo Chillida: Peine del Viento XV,
Acero Cor-ten, Juantegui, (1977)
Fuente: <https://culturacientifica.com/>

Elogio del Agua, 1987 situada en el parque urbano de La Creueta del Coll está realizada en hormigón, cuenta con 54 toneladas de peso y fue situada con la ayuda del ingeniero y gran amigo de Chillida, José Antonio Fernández Ordoñez. Utilizaron la técnica del encofrado y se sustenta mediante cables de acero sobre el agua del lago, estableciendo un diálogo con él y generando un desdoblamiento que nos remite al viejo mito de Narciso²⁴². La obra fue Inaugurada el 2 de mayo de 1987 por el alcalde Pasqual Maragall, en presencia de los arquitectos autores de este parque. Casi exactamente once años después de haber sido inaugurada, el primero de mayo de 1998, se desprendió de las barras que la sostenían, provocando un gran sobresalto a los que en esos momentos se encontraban en el parque. Las barras fueron substituidas por cables en pocas semanas y la escultura vuelve a estar en su sitio.

Yo hago la mitad de la escultura, la otra mitad la hace el agua, afirmó Eduardo Chillida al referirse a esta obra²⁴³.

Kosme de Barañano opina sobre Chillida en *Art Public* en un artículo titulado "Arte en los nuevos espacios públicos 1983-1987"²⁴⁴.

Llegar a valorar qué significa la obra plástica de Eduardo Chillida como nuevo cuestionamiento del concepto de espacio, sólo es posible si lo hacemos desde una perspectiva histórico-cultural más amplia. El elemento definitivo de lo escultórico para Chillida no es un espacio considerado como volumen, sino como dinamismo, como peso pero a la vez como algo que asciende. Esta sutil distinción es la que Chillida ha tratado de hacer "visible", "plástica", a lo largo de su hacer. Hacer que a su vez ha ido cuestionando el ser de muy diversos materiales, como en este caso la ligereza del hormigón que, como un abrazo, se dirige hacia su propio reflejo en el agua.

²⁴² El mito de Narciso cuenta con varias versiones pero todas tratan siempre de un hermoso joven que se enamora de sí mismo. Narciso queda enamorado ante su propia imagen reflejada en el estanque de agua hasta que muere ahogado.

²⁴³Jaume Fabé y Josep Huertas, "Arte en los nuevos espacios públicos," *Art public*. http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=ES&codiMonumIntern=84

²⁴⁴ *Ibid.*



Figura 156. Eduardo Chillida: Elogio del agua, (1987),
Parque de la Creueta del Coll, Barcelona.
Fuente: <https://commons.wikimedia.org/>

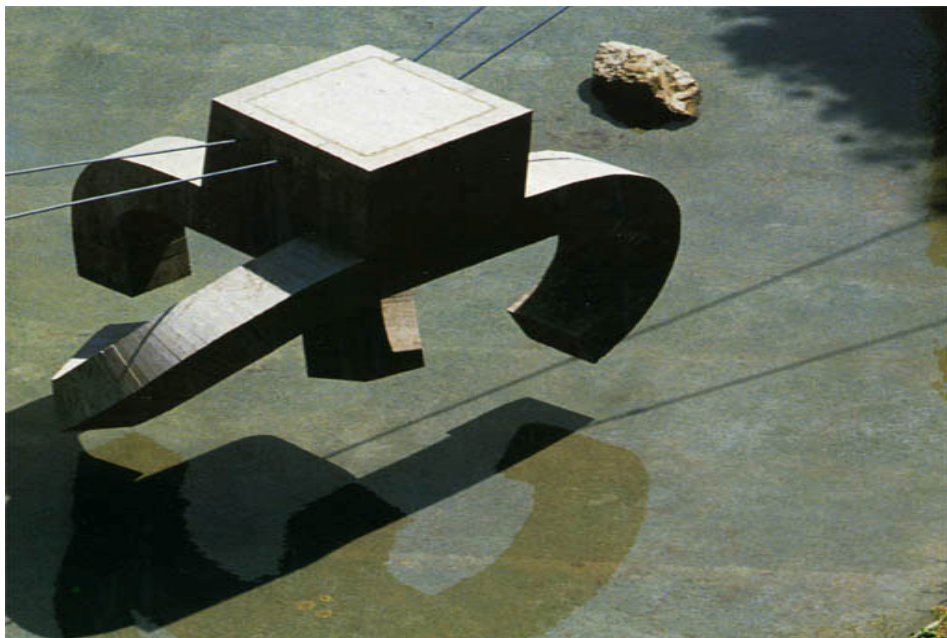


Figura 157. Eduardo Chillida: Elogio del agua, (1987),
Parque de la Creueta del Coll, Barcelona. (Otra perspectiva)
Fuente: <https://commons.wikimedia.org/>

Última de nuestra selección es *Elogio del horizonte* (1990) pieza que representa la culminación del trabajo en hormigón del escultur. La imponente pieza, situada ante el mar abierto en Gijón, es una de las esculturas más apreciadas por Chillida. Está integrada en la naturaleza y en ella concluyen la simbología metafísica, la discusión entre el espacio y la materia, la monumentalidad de la obra y la relación entre el espectador y el espacio que lo contiene. Su ubicación en el Cerro de Santa Catalina sugerido por Paco Pol que trabajaba allí, también presenta un diálogo con la naturaleza, ya que la pieza se ve desde toda la costa y desde ella se divisa igualmente toda la costa.

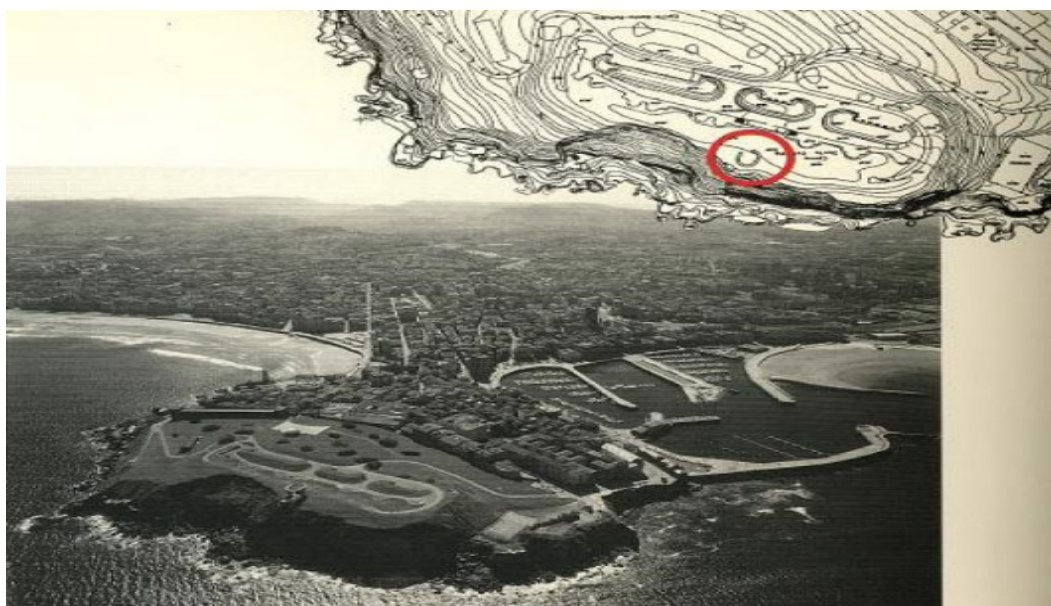


Figura 158. Panorámica para la ubicación de la escultura *Elogio del horizonte* finalmente se erigió en el Cerro de Santa Catalina en 1990.

Viñuales (1998) relata que en la obra de Chillida *el espectador es invitado a intervenir en la obra porque cada punto de vista es diferente, comparando la obra con un caleidoscopio que cuando se gira o se mueve automáticamente crea el movimiento del individuo y que genera la impresión de infinitas figuras imposibles de abarcar en su totalidad*²⁴⁵. Siguiendo en este punto a Segura (2009) en su breve comentario fenomenológico de la obra *Elogio del Horizonte*, expone con respecto a la pieza la siguiente opinión:

²⁴⁵ Jesús Viñuales, *Arte Español de siglo XX* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1988), p.173

La fecunda interdependencia de la pieza entre naturaleza y arte, entre la que dialogan contrarios como materia y espacio, volumen y vacío.

Opina que el hormigón no parece el material más apropiado para la creación de obras artísticas pero que el gran logro de este escultor es la incorporación y fusión de este material basto, pesado, rudo en la creación de sus esculturas. El elogio es una escultura concebida como un espacio arquitectónico, ya que recuerda a los templos clásicos griegos, concretamente los tholos y a la vez una arquitectura que hace la función de una escultura.

... el trabajo sobre el ente no es concebido por el artista donostiarra como una intervención ajena y externa de transformación del ser de aquél, sino como una relación basada en el diálogo y la reciprocidad. El ente, así, es entendido como una representación de la tierra, de la que forma parte. De ahí que Chillida hable de escuchar o de ver para describir su actividad y objetivos²⁴⁶.



Figura 159. Chillida realizó varias maquetas en acero y madera hasta llegar a la forma definitiva del Elogio, decantándose por la economía de formas.

Fuente:<https://culturacientifica.com/>

²⁴⁶ Antonio Segura. "Breve comentario fenomenológico del *Elogio del horizonte*, de Eduardo Chillida." *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca* 31 (2009) p.11-22.

Martín Heidegger (2006) expone sobre la obra el siguiente comentario:

El edificio en pie descansa sobre el fondo rocoso (...). En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo incommovible de la obra contrasta con el oleaje del mar y por su quietud hace resaltar su agitación²⁴⁷.



Figura 160, 161, 162 y 163. Eduardo Chillida:
Elogio al Horizonte. 1990 año de instalación.
Fuente:<http://neoarteyarquitectura.blogspot.com.es/>

Las obras de Chillida intervienen en el espacio natural como soporte de su obra, no interviene con la naturaleza directamente, pero sí la actúa espacialmente con sus piezas. Los lugares elegidos por el artista siempre establecen un diálogo con el espacio y con el tiempo, con el visitante. Se completan éstas con la

²⁴⁷ Martín Heidegger, *El origen de la obra de arte*, (Madrid; La Oficina, 2016), p.76

interacción de elementos naturales, con el agua, con el viento, con la iluminación del sol o con los recorridos que las obras piden al espectador. Podríamos hablar de arquitectura concebida como escultura o de una escultura que hace la función de arquitectura.

En palabras de Valeriano Bozal,(...) *en un espacio indeterminado, la estela y el templo o tholos, es principio de concreción: el espacio se determina ahí como lugar específico*²⁴⁸.

Marcial Vidal, decano de los ayudantes de Chillida escribe pocos días después de la muerte de Chillida para *El Mundo* un artículo dedicado al artista que titula "Elogio a mi jefe", en el que comparte con el lector lo que fue trabajar junto a él en una declaración cargada de un fuerte halo emocional. Extraemos un fragmento que reproducimos a continuación.

*Aquí no hay máquinas que valgan; hay que tener paciencia con la lija, la lima y la piedra de esmerilar. Eduardo solía repetirme: «Haz las cosas bien y no te preocupes; si hay que echar más tiempo, se echa. El trabajo bien hecho es oro; si se hace mal, chatarra. Lo importante es no engañar a la gente*²⁴⁹.

5.3.2. Agustín Ibarrola. ¿Un pintor maldito?

Pintor y escultor español nacido en 1930, interviene en la naturaleza, concretamente en el Bosque de Oma entre 1982 y 1998, haciendo convivir y compenetrarse su obra con la cueva de Santimamiñe, que alberga las pinturas paleolíticas más importantes de Bizkaia, los castros prerromanos de Nabarniz y la ciudad y el árbol de Guernica. En la web oficial del artista encontramos las temáticas trabajadas en el bosque siendo la primera de ellas:

Las referencias al lenguaje artístico y a los movimientos dentro del arte que han planteado cambios en la plasmación del espacio plástico. Así la primera pintura, La raya blanca, es una inversión de la perspectiva renacentista ya que para ver la línea en un solo plano lo más lejano tiene que ser más grande que lo más cercano. Otros

²⁴⁸ Valeriano Bozal. Summa Artis, vol. XXXVIII. Madrid, Espasa Calpe 1998. Capítulo Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990), p.307

²⁴⁹ Marcial Vidal, "Elogio a mi jefe" *El Mundo*(25 agosto 2002): <https://www.elmundo.es/cronica/2002/358/1030350998.html>

temas como Puntillismo (referencia al Impresionismo tardío), Cuadrados rojo y amarillo (homenaje a Malevich y al constructivismo ruso), Diagonales de colores (recreación del movimiento Minimal partir de la repetición insistente de las diagonales), el Círculo, La forma curvilínea amarilla, El homenaje al Greco y en general las composiciones abstractas, estarían dentro de este apartado. Una segunda Las referencias a la Naturaleza (El Arco Iris de Naiel, El Rayo), al elemento totémico (Figuras de pájaros y animales) y al mundo de las leyendas unidas al bosque (La mirada de Basajaun, Los ojos...) están plasmadas en elementos figurativos, a partir de los principios estéticos que aparecen en las formas abstractas del apartado anterior. De hecho, El rayo, no deja de ser una raya blanca quebrada. Y para concluir la representación de las figuras humanas (La marcha de la humanidad), reflejo de la iconografía de Agustín Ibarrola, aparecen diseminadas por distintas partes del bosque, formando conjuntos compactos o intercaladas entre distintos temas²⁵⁰.



Figuras 164 y 165. Agustín Ibarrola: El bosque pintado, detalle. (1982 Y 1998)

Fuente: <http://www.agustinibarrola.com/>

²⁵⁰ Conversaciones con Juan Ángel Vela del Campo. Disponible en: <http://www.agustinibarrola.com/bosque-de-oma/>.

El Bosque pintado, como ocurría antes de pintarlo, cambia constantemente. Las posibilidades que esto ofrece las lleva Ibarrola al extremo: por ejemplo, traza una sola franja, de color blanco, de 90 metros de larga, que recorre varios troncos. Desde esa posición inicial, la continuidad de la línea se mantiene; cuando nos movemos, la raya se quiebra, adoptando diferentes imágenes, diferentes rupturas. El arte nos invita a que nos desplazemos. Los árboles y las pinturas crean un ámbito tridimensional, en el que queda inserto el espectador²⁵¹.



Figura 166. Agustín Ibarrola: El bosque pintado (1982 Y 1998)

Fuente:<http://www.rtve.es/>

Las intervenciones marcadas en la leyenda del plano han desaparecido total o parcialmente por actos vandálicos de personas intolerantes, exaltadas e incultas. Solo podemos verlas en las reproducciones fotográficas existentes. En marzo de 2003, aparecía en el Diario *ABC*, la noticia titulada: Los proetarras atacan el «Bosque de Oma» y amenazan de muerte a Ibarrola”, firmada por J.S.S.²⁵².

En esta ocasión, los radicales, además de provocar daños en la obra, han dejado escrita una amenaza: *Ibarrola español. ETA mátaelo*. En el año 2000 en el periódico *La Vanguardia* aparecía una noticia similar titulada: “Radicales atacan el «Bosque de Oma» y dejan pintadas amenazantes contra Ibarrola”²⁵³.

Los actos fanáticos de esta gente, además de las amenazas, causaron destrozos, tala de árboles y pintadas de tipo “*Gora ETA*” y “*ETA mátaelo*”, en referencia al escultor vasco, al que llaman también “españolista”.

²⁵¹ Jose Corredor Matheos, (Barcelona, noviembre 1986). <http://www.agustinibarrola.com/prensa/jose-corredor-matheos/>

²⁵² J.S.S, “Los proetarras atacan el «Bosque de Oma» y amenazan de muerte a Ibarrola” *Diario ABC* (marzo, 2003): https://www.abc.es/hemeroteca/historico-21-03-2003/abc/Nacional/los-proetarras-atacan-el-bosque-de-oma-y-amenazan-de-muerte-a-ibarrola_169379.html

²⁵³ *La Vanguardia*, (Mayo, 2000) : <http://www.elmundo.es/elmundo/2000/05/19/espana/958729225.html>

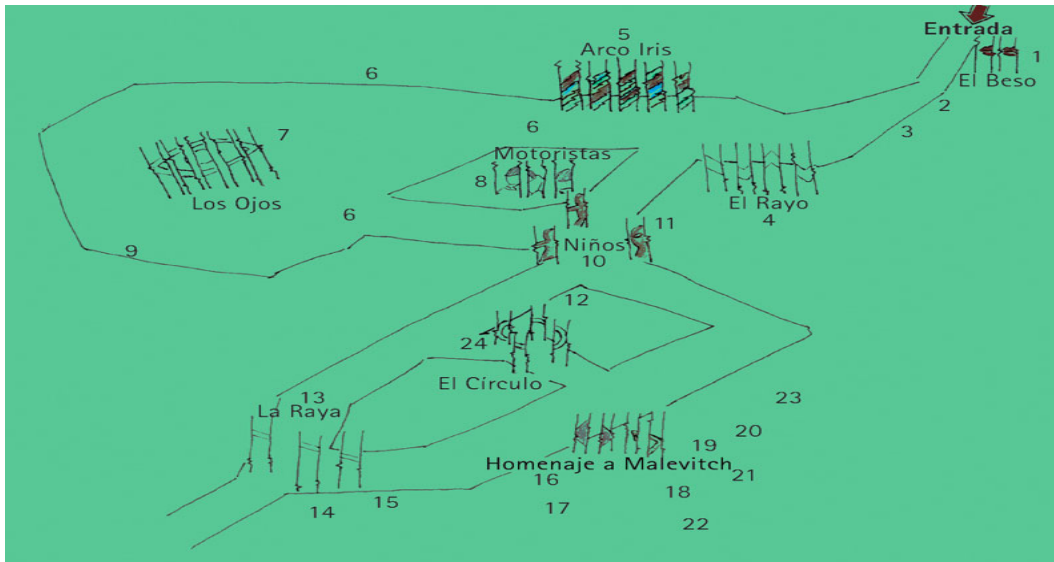


Figura 167. Plano del Bosque Pintado de Agustín Ibarrola, realizado por Naiel Ibarrola.

Plano del Bosque Pintado:

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1. El beso | 13. La raya blanca* |
| 2. El rombo amarillo | 14. Torsión de líneas blancas |
| 3. Relación cóncavo-convexo | 15. Composición violeta-azul* |
| 4. El rayo | 16. Cuadro rojo y amarillo. Homenaje a Malevich |
| 5. El arco Iris de Naiel | 17. Puntillismo |
| 6. La marcha de la humanidad | 18. Ondulación blanca* |
| 7. Los ojos* | 19. Composición naranja-violeta |
| 8. Los motoristas | 20. La llama |
| 9. Homenaje al Greco | 21. Pájaros* |
| 10. Niños | 22. La Rúbrica*. Círculos concéntricos* |
| 11. Basajaun | 23. Círculos de colores* |
| 12. Minimal. Líneas de colores | 24. El Círculo |

Nos interesa de este artista su faceta de intervenir en la naturaleza y especialmente estas obras. Mencionamos al respecto cómo se mantienen actualmente expuestas a los cambios climáticos o el deterioro por el mar y nos referimos a su intervención *Los cubos de la memoria*. A diferencia de Chillida, Ibarrola trabaja fundamentalmente a través del color, material mucho más frágil que el hormigón, visto anteriormente. Para comenzar, encontramos en una página

la oficial de turismo de Llanes una cuestión sometida a votación por los navegantes ante el deterioro de su obra *Los Cubos de la memoria*²⁵⁴.

Obra maestra de Agustín Ibarrola, constituye una de las mejores manifestaciones de arte público donde se funden elementos esenciales de la obra del artista con el pasado histórico-cultural de la villa de Llanes.



Figura 168. Captura de la página turismo en Llanes: Actualmente, esta intervención artística se encuentra un poco deteriorada ¿sería recomendable volver a remaquillarla?

Ibarrola pinta los cubos que protegen el puerto mariner de Llanes y en los que el artista refleja su propia memoria, la del territorio y la del arte. Es una intervención donde conviven elementos esenciales de la obra del artista con el pasado histórico-cultural de la villa de Llanes.

Antonio Trevin, alcalde de Llanes, cuenta para el *diario El País* 5 de octubre de 2008 que invitó al artista para que realizara una de sus intervenciones sobre el paisaje de Llanes, pensando en un muro pared que cierra el puerto pesquero y al llegar Ibarrola al lugar, vio claro que lo que había que pintar eran los cubos.

La obra se ejecutó durante los años 2001-02 y consistió en iluminar más de 300 cubos de cemento, que hacen de barrera en el puerto con toda clase de figuras geométricas, elementos abstractos, líneas de fuga, objetos reales llenos de posibles

²⁵⁴ Información disponible en: <https://turismoenllanes.es/2015/05/23/el-llanes-de-la-memoria-que-son-los-cubos-de-ibarrola/>

interpretaciones para el visitante espectador. Una obra que desprende un fortísimo colorido en la escollera de defensa del puerto marítimo de Llanes (Asturias).



Figuras 169 y 170. Agustín Ibarrola: detalle de Los cubos de la Memoria. (2001-02). Puerto de LLanes.

Fuente: <http://www.agustinibarrola.com/>

En el monólogo plástico de Agustín Ibarrola contra el poder, Kosme de Barañano (1998) alude a la trayectoria del artista. *En el mortero de Ibarrola se sedimentan y fraguan diversas tendencias: el expresionismo de Goya, el muralismo mejicano, la visión del paisaje de Vázquez Díaz, la linealidad de Arteta, la figuración de Oteiza el espacialismo de Mortensen con la visión del obrero comunista y el mito idílico del caserío vasco*²⁵⁵.

Ésta es una obra de alta investigación, asegura Agustín Ibarrola. *He trabajado con conceptos históricos que me he visto obligado a revisar. Aquí la interactividad con el espacio plástico ha sido más profunda de lo que habíamos realizado antaño, los integrantes del Equipo 57. Esta obra supera con creces todas las mías anteriores*²⁵⁶.

²⁵⁵Kosme M de Barañano. KOBIE (Serie Bellas Artes) Bilbao.

Bizkaiko Foru Aldundia - Diputación Foral de Bizkaia. N°V, 1988. Disponible en:

http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_5BA_EL%20MONOLOGO%20P%20LASTICO%20DE%20AGUSTIN%20IBARROLA%20CONTRA%20EL.pdf?hash=7c7deaff05b7b5b36352f6b2646b7812

²⁵⁶ Javier Cuartas, "Agustín Ibarrola concibe sus 'cubos de la memoria' como una creación total", *El País* cultura, (Noviembre, 2001): https://elpais.com/diario/2001/11/02/cultura/1004655604_850215.html



Figura 171. Agustín Ibarrola: Panorámica del Puerto de Llanes.
Fuente: <http://www.visitllanes.com/>



Figura 172. Agustín Ibarrola: Panorámica del Puerto de Llanes.
Fuente: <http://static.panoramio.com/p>

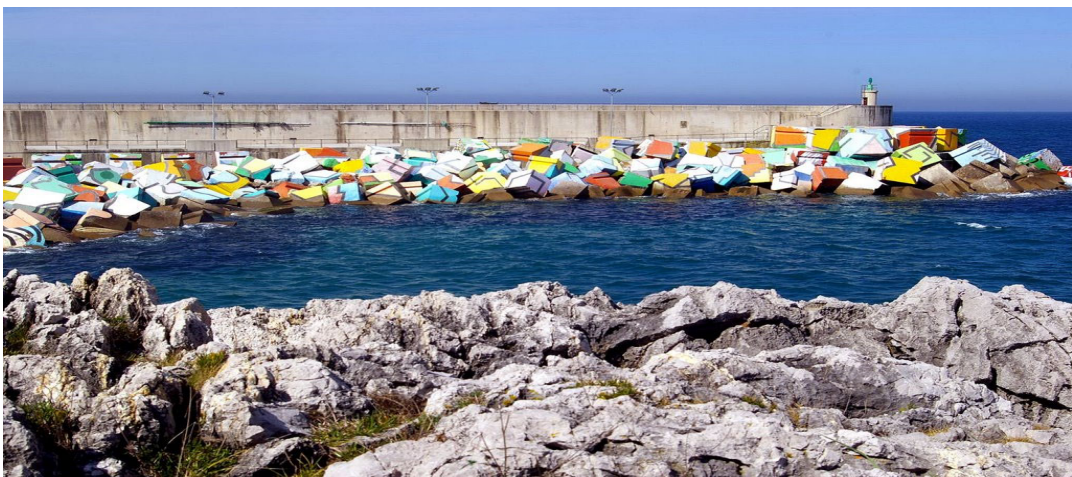


Figura 173. Agustín Ibarrola: Panorámica del Puerto de Llanes.
Fuente: <http://static.panoramio.com/>

5.3.3. Joan Fontcuberta y Sirenas

Concluimos el apartado destinado al Land Art Español con el fotógrafo, artista, docente, crítico y comisario, el provocador e ilusionista Joan Fontcuberta, (Barcelona, 1955).

En el año 1974, presenta su primera exposición individual en Barcelona y a partir de ese momento, su obra se expone por todo el mundo, *el MoMA de Nueva York, Art Institute de Chicago, IVAM de Valencia, FOAM de Amsterdam, MEP de París, Science Museum de Londres* y ha sido adquirida por numerosas colecciones públicas (como el *MET de Nueva York, MACBA de Barcelona, Folkwang Museum de Essen, Centre Pompidou de París*).

En una entrevista para *El PAIS Semanal* con Vanesa Montero y Javier Rodríguez Marcos el 27 de abril de 2016 titulada “El objetivo afilado de Joan Fontcuberta” nos informan:

Que el artista expuso en los museos más importantes y tiene los premios de fotografía más prestigiosos del mundo; sin embargo, predijo que la idea de colocar una cámara en un teléfono móvil sería un fracaso.

J.F. Fue a mitad de los años noventa. Telefónica encargó un estudio sobre la viabilidad de incorporar cámaras en los teléfonos. Había experiencias en EE UU y Japón, pero a nadie se le había ocurrido lanzarlo del todo. Pidieron varias opiniones y a mí me pareció una solemne tontería y un suicidio comercial. Tal vez, lo digo como mínima defensa, porque a los profesionales no se nos ocurriría usar algo así. Luego, en 2000, Sharp lanzó en Japón el primer móvil con cámara y quedé fatal como profeta.

¿Hace fotos con el móvil? Como todo el mundo. Para tomar notas, en situaciones familiares o porque no llevo a mano una cámara buena. Aunque los móviles inteligentes dan una calidad comparable a las cámaras profesionales de hace 10 años. Podríamos trabajar con ellos²⁵⁷.

Nos interesa en este punto de la investigación por lo relacionado con el arte de la tierra la serie “Sirena” (2000), donde el artista inventa el descubrimiento de fósiles

²⁵⁷ Javier Rodríguez Marcos, “El objetivo afilado de Joan Fontcuberta”, *El País Semanal* (abril, 2016): https://elpais.com/elpais/2016/04/27/eps/1461708037_146170.html

*pertenecientes una especie desconocida de homínidos acuáticos: *Hydropithecus*, cercanos a las sirenas de los cuentos*²⁵⁸. La muestra, co-comisariada por Fontcuberta junto a Greg Hobson, conservador de fotografías en el *National Media Museum*, cuenta con fotografías, filmes, maquetas e informes científicos.

En *La Sirena de Tormes* el artista se inventa el descubrimiento de unos fósiles de una especie desconocida de homínidos acuáticos, *Hydropithecus*, parecidos a las sirenas de los cuentos. *El trabajo se lleva a cabo mediante la "falsa" documentación de un supuesto reportaje encargado por Scientific American y por los testimonios del geólogo y sacerdote Jean Fontana*²⁵⁹.



Figura 174. El promontorio del cerro de San Vicente y el río Tormes al fondo, con el recorte de la placa de gres fino sobre la que descansan los esqueletos.

Fuente:<http://angelsbarcelona.com/>

²⁵⁸Información TVE a la carta 9 de mayo de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=5gUwzm5kEJ0>

²⁵⁹ Ángeles Barcelona. <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sirens/147/> (noviembre 2017)

En su libro “La furia de las imágenes” analiza las mutaciones producidas por la revolución digital en algo que, según él, *ya no puede llamarse fotografía, sino posfotografía. Es obvio que estamos inmersos en un orden visual distinto y ese nuevo orden aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación*²⁶⁰.

5.3.4. Ana Mendieta, la gran olvidada

Aprovechamos este momento del discurso para referirnos a una artista Land–Art a la que no se hace mucha mención y consideramos que habría que vincular cuando nos referimos a esta tendencia. Una de las artistas hispanas más reconocidas dentro del Arte Contemporáneo es Ana Mendieta (1948-1985), una cubana exiliada en los Estados Unidos. Sus obras se vinculan a movimientos como el performance, el Body Art y Land Art. Mendieta mira atentamente la sociedad que la rodea y usa su cuerpo para transmitir el rechazo y la indignación que siente en lo referente al racismo, la política, la violencia, la marginación y el exilio. Utiliza la naturaleza para mostrar la conexión entre lo humano y lo natural, de ahí que su obra se vincule al arte de la tierra. En *Flores en el cuerpo* (1973) la artista se presenta desnuda y se fusiona cubierta de vegetación en la naturaleza para reclamar la conexión entre esta y el cuerpo.

La Profesora y curadora Karen Fiss ²⁶¹escribe que *es una artista que ha tenido un impacto emocional y físico muy fuerte en ella. Mendieta unió el cuerpo femenino a la tierra de formas que iban desde apenas perceptibles hasta físicamente confrontacionales*²⁶².

²⁶⁰ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016) p.9

²⁶¹ Karen Fiss es profesora asociada en el California College of the Arts. Actualmente es curadora de cine de la exposición Encuentros con la década de 1930, inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid en otoño de 2012, y también trabaja en dos manuscritos de libros: *Del edificio de la nación a la marca de la nación y la modernidad* en exhibición. Sus libros incluyen *Grand Illusion: The Third Reich, Paris Exposition y Cultural Seduction of France* (University of Chicago Press, 2010) y *Discourses: Conversaciones en el arte y la cultura postmodernas* (MIT Press, 1990). <https://openspace.sfmoma.org/2012/02/fiss-on-mendieta/>

²⁶² Información extraída de: <https://openspace.sfmoma.org/2012/02/fiss-on-mendieta/>



Figura 175. Ana Mendieta, Imagen de Yagul, de la serie Silueta Works in México, 1973–1977 , 1973.

Fuente: <https://openspace.sfmoma.org/>



Figura 176. Sin título, de la serie el árbol de la vida (1977). Obra de la serie Árbol de la vida con la que Mendieta lleva a cabo una de sus primeras acciones con límites difusos entre el Body Art y el Land Art. La artista refuerza su unión con la naturaleza al recubrirse de lodo para camuflarse en un tronco de árbol y pasar a formar parte de él, al tiempo que posiciona su cuerpo formando la figura que convirtió en estandarte de lo femenino. Esta obra es un acto de identificación y aproximación a la esencia del ser humano.

Fuente: <http://colaboracionum2013.blogspot.com/>

CAPÍTULO VI.
ENDIOSAMIENTO Y FRAGILIDAD
DE LOS MATERIALES POBRES

CAPÍTULO VI. ENDIOSAMIENTO Y FRAGILIDAD DE LOS MATERIALES POBRES

6.1. TRABAJAR LOS RESTOS DEL CONSUMISMO. UN ARTE POBRE EN MATERIA Y RICO EN SIGNIFICADOS

Si hay una corriente artística en la que por antonomasia el material de desecho prima sobre el conjunto de la obra es en este movimiento italiano de posguerra denominado Arte Povera. Germano Celant acuña el término en (1967). El Arte Povera es un concepto amplio, referido a una nueva modalidad del arte objetual y a punto de superarlo. El término tuvo un origen europeo, italiano concretamente, hacia 1968-69; se impuso a través de la obra de Celant y se consagró en la exposición del *Museo Cívico de Turín* en 1971. En EE. UU tuvo lugar la exposición *Earthuork*, en la *Galería Dwan*, y *Antiforrna*, en la *Gal. Gibson*, ambas en Nueva York, en 1968. El término povera viene condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales, o por las escasas informaciones que estas obras ofrecen. Es una manifestación más próxima al *assemblage*,²⁶³ «funk», ambientes neodadaístas, happening, minimalismo que al pop» objetivista²⁶⁴.

Estos creadores povera reaccionaron frente al pop art de la sociedad de consumo y al op art. Celant, explicó en la revista *Art Studio: El Arte Povera fue, con el Body Art y el Land Art, una legítima defensa sensorial frente a una cultura histórica en pleno naufragio como la cultura europea, basada en la decadencia del cuerpo y la naturaleza*²⁶⁵.

Como precursores de este movimiento destacamos a Alberto Burri y Lucio Fontana, y como representantes: Luciano Fabro (1936-2007), Michelangelo

²⁶³ Assemblage, consiste en unir distintos materiales y objetos de forma que se consiga un efecto tridimensional. Término acuñado por Jean Dubuffet en 1953.

²⁶⁴ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Ediciones Akal, 1994), p.211

²⁶⁵ Germano Celant, "Arte Povera. Appunti per una guerriglia", en *Flash Art*, nº 5, Roma, (noviembre-diciembre de 1967), <http://conelarteenlostalones.blogspot.com/2015/03/los-iglus-de-mario-merz-continente-y.html>

Pistoletto (1933) y Alighiero Boetti (1940-1994) de Turín; Mario Merz (1925-2003) de Milán; Giulio Paolini (1940) de Génova.

Alcanza una gran difusión internacional por el protagonismo obtenido en la quinta edición de La Documenta de Kassel en 1972²⁶⁶.

Se contraponen a los íconos de la comercialización del arte como el pop art y el minimalismo, mediante la utilización de materiales que se modificarían, envejecerían y desaparecerían con el paso del tiempo. Basa su estética en las relaciones que se establecen entre el objeto y su configuración y los procedimientos de fabricación y manipulación, siendo la experimentación de los materiales y la acción sobre éstos parte de la propia obra. El povera se abre a aspectos como la atención al proceso, lo perecedero, la fragilidad del objeto o el componente performativo²⁶⁷.

El movimiento povera se declara en contra de las nuevas tecnologías y de la excesiva modernización, juega en la realización de sus obras con materiales como la tierra, los sacos, la arena, hojas secas, maderas, telas, arcillas, vegetales, carbón y elementos de desecho sin apenas valor.

6.1.1. Mario Merz y la metamorfosis de los materiales

Perteneciente al repertorio conceptual de Mario Merz (1925-2003) es el siguiente aforismo: *Si la forma desaparece, su raíz es eterna*²⁶⁸.

El artista italiano reacciona con sus obras contra las tendencias de los años 50-60, apostando por trabajos cuya simplicidad radica en el uso de los materiales y la transformación de éstos, concretamente en su metamorfosis. Merz trabajó un arte que conectase con la tierra, arraigado a ésta y en cuya ejecución solo primasen los elementos de carácter sencillo y orgánico. El uso de estos materiales de tipo textil, térreos, vegetativos, denota una clara oposición con la tecnología y

²⁶⁶ La Documenta de Kassel está considerada como una de las ferias de arte contemporáneo más importantes del mundo. Desde 1955 se desarrolla cada cinco años, en Alemania. La edición número XIV, tuvo lugar entre el 8 de abril y el 16 de julio de 2017.

²⁶⁷ Información extraída de la Hoja de sala del Museo Reina Sofía. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/povera_esp.pdf

²⁶⁸ Rubén Amón, "La espiral según Mario Merz", *El Cultural sección Arte* (Enero 2005): <https://elcultural.com/revista/arte/La-espiral-segun-Mario-Merz/11247>

la industrialización. Cumplió condena en 1945 por antifascismo y activismo y es en la cárcel donde comenzó a dibujar las formas espirales como símbolos de denuncia social.

Merz encontró en el iglú la forma primigenia del hábitat nómada humano y en la fórmula Fibonacci el eje matemático del crecimiento del universo²⁶⁹.

Declaró lo siguiente:

Trabajo a partir de las emociones que obtengo de la estructura arquetípica que cancela el material. Entonces, una vez que he procurado el objeto, trato de tomar posesión de su estructura con mis manos, disponiéndolo en varias posiciones hasta que siento que está al unísono conmigo físicamente. De hecho, el objetivo de mi trabajo es recuperar la posesión de cosas²⁷⁰.



Figura 177. Spostamenti della Terra e della Luna su un Asse, (Movimientos de la Tierra y la Luna sobre un eje) una instalación fechada en 2003. © Mario Merz

Fuente: <http://www.dximagazine.com/>

²⁶⁹ En matemáticas, la sucesión o serie de Fibonacci hace referencia a la secuencia ordenada de números descrita por Leonardo de Pisa, matemático italiano del siglo XIII: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 En efecto, la llamada sucesión de Fibonacci, también denominada números de Fibonacci, se obtiene sumando los dos previos para obtener el siguiente. Por lo tanto, la fórmula matemática para expresar la sucesión de Fibonacci sería: $F(n) = F(n-1) + F(n-2)$. <https://quantdare.com/numeros-de-fibonacci/>

Dicha expresión matemática, llevada a una gráfica, se representa en una espiral. Esta espiral aparece en múltiples formas en la naturaleza y de las artes, de ahí su sobrenombre de proporción áurea.

²⁷⁰ Pace Gallery, Disponible en: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/12688/mario-merz>

Hice el iglú –declaró– porque quería abandonar el plano; además, el iglú era interesante como idea de espacio absoluto en sí mismo, ya que no es moldeado, sino que es una semiesfera apoyada en la tierra. Y por último, al iglú se sumó el trabajo de escritura, que me pareció tan importante que quise que fuera una escritura estática, como puede ser darle forma de escritura al neón²⁷¹.



Figura 178. Mario Merz: El río que aparece, (1986) Colección privada.

Fuente: <https://sites.google.com/site/professoressadaniela/>

6.1.2. Michelangelo Pistoletto y el tiempo en las “pinturas espejo”

Uno de los artistas más relevantes de la plástica italiana nacido en 1933, fundador del movimiento povera, aunque su trayectoria, como estamos comprobando en estos artistas, no puede ni debe vincularse a un único movimiento ni su obra reducida y encasillada, en una sola faceta.

Primeramente, comienza sus investigaciones con el autorretrato, durante los años 60 va incorporando a sus obras trozos de telas y trapos con el fin de reivindicar la vida social cotidiana, para pasar en 1961, a trabajar sus “pinturas

²⁷¹ Daniel Molina, “Vuelta al mundo en 80 iglús”, *diario Clarín*, (19 octubre 2002), <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/merz/reviews.html>

espejo” que incluían la presencia física del espectador y la dimensión real del tiempo que será la base de toda su futura producción artística y reflexión teórica.

La revista *Hoyesarte* recoge una entrevista de 2012 concedida a la galería Eliva González de Madrid titulada: Pistoletto: “Busco que el espectador se convierta en artista” con el motivo de la exposición serie *Mirror Painting*²⁷².

Expone Pistoletto que busca que el espectador se convierta en artista y viceversa. Las imágenes juegan con el tiempo y las sensaciones del espectador y, al ponerse delante, se integran. *El arte es un motor clave para la transformación social. El cuerpo y la mente son indisolubles también en el plano artístico. Estamos en un momento realmente dramático para la evolución humana*²⁷³.

En octubre de 1983, expone en el Palacio de Cristal, con motivo de esta muestra explica en una entrevista concedida para *El País Cultural* titulada “El escultor Pistoletto, vinculado al arte povera, exhibe sus obras en el madrileño Palacio de Cristal” el porqué de insertar espejos en sus cuadros haciéndolos convivir con sus imágenes de una manera armónica.

*El espejo, dice Pistoletto, ejemplifica mejor que ninguna otra cosa esa idea de cambio constante tan ligada a la modernidad; ese es un concepto que me ha preocupado de un modo particular y que, de algún modo, se refleja también en esa constante mutación de materiales o incluso de lenguajes, tan constante en mi obra*²⁷⁴.

²⁷² Información disponible en: http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor_99347/ (abril de 2012)

²⁷³ Hoyesarte” Pistoletto: “Busco que el espectador se convierta en artista” (abril 2012): https://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor_99347/

²⁷⁴ “El escultor Pistoletto, vinculado al 'arte povera', expone sus obras en el madrileño Palacio de Cristal” *El País Cultural*, (28 octubre 1983) en: https://elpais.com/diario/1983/10/28/cultura/436143605_850215.html



Figura 179: Michelangelo Pistoletto realiza uno de sus trabajos de espejo en París.

Fotografía: Galleria Continua.

Fuente: <https://www.theguardian.com/>

Pistoletto ve la destrucción de un espejo como una forma de señalar la interconexión del mundo. *Cada fragmento todavía tiene la misma calidad reflectante que el espejo completo. Así que todos los espejos están conectados, destrozados o intactos, del mismo modo que todos los humanos comparten el mismo ADN básico. Veo a la sociedad como una especie de espejo roto*²⁷⁵.

Pistoletto que afirma que los artistas tienen la misión de cambiar el mundo, ¿es un visionario?, quizá si lo sea. El Arte Povera puede unirse a la palabra sostenibilidad declara el artista:

Me interesa más la transición entre los objetos que los objetos en sí. Me interesa la facultad de la percepción, la sensibilización del individuo. Los objetos, el estado de las cosas, los movimientos humanos aceptados en su apariencia convencional no contribuyen de ningún modo al estímulo profundo del hombre, al pleno uso de su capacidad cerebral. [...]Estamos hablando de una obra en la nueva dimensión, la

²⁷⁵ Jonathan Jones, "Michelangelo Pistoletto: el artista con una forma aplastante de salvar el mundo", *The Guardian*, (28 de mayo 2014), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/28/pistoletto-arte-povera-mirror-smasher-eco-houses-interview>

*dimensión temporal: podemos dejarnos engañar por el espacio, pero no por el tiempo; el tiempo nos hace cambiar, nos damos cuenta de que cada instante es distinto, de que cada movimiento hace que cambien las perspectivas, de que con el tiempo tiene lugar una transformación física, etc. O sea que hay una diferencia. Para mí, la dirección temporal es fundamental en el arte contemporáneo*²⁷⁶.

*La Venus de los trapos (1967) representa la permanencia de la historia y, al mismo tiempo, el cambio cotidiano. La inmutable belleza marmórea de la Venus recuerda a la antigüedad, mientras que los trapos evocan el proceso de transformación, el de las modas que pasan y la degradación de la materia: resultan de un sistema consumista*²⁷⁷.

En página web de la plataforma de arte contemporáneo *Interactive*, Pistoletto es entrevistado por Herman Bashiron Mendolicchio en abril de 2009 bajo el título “Arte, estética y transformación social”. Durante un desayuno en *Cittadellarte* tuvo la oportunidad de hacerle algunas preguntas a las que el artista responde:²⁷⁸

(...) el espejo ha traído esta dinámica de la relación entre los tiempos distintos que son el pasado, el presente y el futuro. El presente es fugaz, consume el futuro y produce un pasado que, sin embargo, consume el presente.

Cada imagen que pongo en el cuadro, que es una imagen fotográfica, no puede ser nada más que memoria de un momento. La fotografía es siempre memoria y esta memoria mueve el presente hacia un tiempo diferente, que luego se reinserta en el presente que consume el futuro... es todo un ir del futuro al pasado a través del presente que crea todo y destruye todo.

²⁷⁶ Michelangelo Pistoletto, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), (27 de enero-29 de marzo de 2000) : <https://www.macba.cat/es/expo-michelangelo-pistoletto>

²⁷⁷ EFE, “Michelangelo Pistoletto, un provocador con carta blanca en el Louvre”, *Diario ABC*, (Mayo 2013): <https://www.abc.es/cultura/arte/20130526/abci-exposicion-pistoletto-louvre-201305251631.html>

²⁷⁸ Entrevista disponible en: Disponible en: <https://interartive.org/2012/11/entrevista-con-pistoletto>



Figura 180: Michelangelo Pistoletto, La Venus de los trapos (1967) serigrafía su acciaio inox lucidato a specchio, 250 x 125 cm. Instalación en el Museo Hirshhorn. Washington DC, Tate Modern, London.

Fuente: <http://www.epdlp.com/>



Figura 181. Michelangelo Pistoletto: Uomo in piedi, 1962-1982 Foto: P. Pellion. Serigrafía su acciaio inox lucidato a specchio, 250 x 125 cm Tate Modern, London

Fuente:<http://www.pistoletto.it/>

6.1.3 Pino Pascali. El Chamán de la naturaleza

Nacido en Bari en 1935, tuvo una trayectoria profesional muy corta debido a su fallecimiento en un accidente de moto con solo 32 años. En sus comienzos trabajó como diseñador, en 1956 estudió en la *Accademia di Belle Arti* en Roma donde mantuvo contacto con el Arte Povera de Jannis Kounellis. Participó en una serie exposición- muestra colectiva para artistas jóvenes, 1956 concretamente, la Exposición de Pintura en el *Istituto Tommaseo di Tivoli* y realizó su primera exposición individual en 1965 en la *Galleria La Tartaruga*.

En *Galería L'Attico* en Roma mostró por primera vez sus "esculturas falsas". Parecen ser estructuras sólidas, pero en realidad, son lienzos cuyas formas sugieren animales, plantas y paisajes.

La Fundación Carriero de Milán, del 24 de marzo al 24 de junio de, 2017, acogió la exposición *Pascali Chamán* por Francesco Stocchi. En la planta baja, la fundación albergó las esculturas falsas de 1966. La primera planta lo destinó a las obras de 1967, con piezas como *Cesta y Liane*, en el último piso se instalaron los grandes errores de cerdas de 1968 junto a un trabajo reconstruido para la ocasión. El curador explica la disposición de la siguiente manera:

*El visitante se sumerge inmediatamente en una dimensión emocional precisa del arte de Pino Pascali. Las obras crean un diálogo doble, evidente y necesario con el espacio: sus obras a gran escala casi invaden los ambientes, lo toman con fuerza y vitalidad para crear una narración en la que ningún trabajo puede considerarse en sí mismo y el contexto se vuelve prevaleciente con respecto a los límites físicos del trabajo en sí mismo*²⁷⁹.

Resultó una oportunidad para descubrir un Pascali inédito, como se explica en la entrevista que sigue al curador Francesco Stocchi. El artista se sintió atraído por el mundo escultórico africano, tanto que se impregnó de los estilos y la intensidad formal.

Se convierte en 'chamán' no solo por su capacidad para mediar con las fuerzas de la naturaleza, sino también con un mundo desaparecido... Basta pensar en las

²⁷⁹Elena Bordignon, "La africanidad en el lenguaje de Pascali", Fundación Carriero ,Milan"(Marzo 2017):<http://atpdiary.com/pascali-sciamano-fondazione-carriero-milano/>

*esculturas falsas en el que el artista representa a los animales de nuestro imaginario cuento, como las ballenas, o incluso extintas, como los dinosaurios*²⁸⁰.

En la entrevista de Elena Bordignon, se aborda el trabajo de Pascali y sus esculturas falsas, Stocchi lo transmite así:

ATP: *¿Me presentas la serie de obras que el artista llamó "esculturas falsas"? ¿Qué relación tienen con la fascinación por la civilización africana?*

FS: *El ciclo de "esculturas falsas" se puede dividir en dos grandes grupos: animales exóticos (como dinosaurios, ballenas y reptiles) y los elementos de la naturaleza (el mar, el bambú o los acantilados). A primera vista, la influencia del arte tribal es evidente en las soluciones formales, en las que unas pocas líneas esenciales son suficientes para dibujar un perfil de fuerte identificación, como por artefactos o máscaras rituales africanas. En su propia definición de esculturas "falsas", se refiere a un sistema cultural hecho de simbologías, de búsqueda de un "otro" significado. Pascali crea estructuras gigantescas pero muy livianas. Sus obras juegan con la noción de escultura, imitan los materiales: son blancas como el mármol, pero construidas con lienzo estirado en la madera, elementos típicos de la pintura.*

El Retiro albergó una muestra del artista en octubre de 2001, con 80 piezas de alto contenido teatral y poético, así lo declaró el ex -director del Reina Sofía, Juan Manuel Bonet²⁸¹.

El artista crea unos iconos potentes que se conservan muy frescos. *En su reflexión sobre el objeto y la naturaleza, sus grandes piezas mantienen todavía el impacto por su teatralidad y poesía*²⁸².

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Juan Manuel Bonet Planes (París, 1953) es crítico de arte y literatura, comisario de exposiciones y poeta español. Desde enero de 2017 a julio de 2018 ocupó el cargo de director del Instituto Cervantes. Director del Museo Reina Sofía hasta que en 2008 pasó a ser dirigido por Manuel Borja Villel.

²⁸² Fernando Samaniego, "El sentido poético de Pino Pascali se traslada al Retiro madrileño", *El País*, (octubre 2001): https://elpais.com/diario/2001/10/20/cultura/1003528807_850215.html



Figura 182. Pino Pascali: Cinco insectos de cerda y un capullo, (1968).
Limpiapiipas de acrílico. Colección privada Foto: Agostino Osio.
Fuente:<http://atpdiary.com/pascali-sciamano-fondazione-carriero-milano/>

Especialmente destaca la serie dedicada a *Armamento*, ciclo de obras producidas desde 1965, realizadas con materiales pobres que recrean fielmente el arma a la que imitan, convirtiéndolas en una especie de juguetes. Pascali, confiesa:

Nací en 1935. Los primeros juegos que jugué se basaron sobre todo en la guerra. Mis juguetes eran montones de objetos encontrados en la casa, que representaban armas. Por ejemplo, un frijol se convirtió en una bala, una escoba y una caja sujeta con una goma se convirtió en un rifle, un rollo de papel atado a un taburete era un cañón, una cacerola era un casco, dos pedazos de madera clavados juntos había un sable, tres pedazos de madera, un avión, etc. La forma en que jugué con otros niños se basó en gran medida en la representación del heroísmo de guerra de los adultos (nuestros padres estaban en guerra)²⁸³.

Concluimos este artista con una serie de obras bajo el título *Reconstrucciones de la naturaleza*, *Tappola* es parte de esa serie.

²⁸³ Carolyn Christov-Bakargiev, y Germano Celant, *Arte Povera* (London: Phaidon Press Limited, 2014), p.105

En lana de acero y alambre de hierro confecciona la obra de la *trampa*, simulando parte de la cadena de la reconstrucción de la naturaleza, regresando a un mundo primitivo de elementos naturales.



Figura 183. Pino Pascali vestido con rafia fotografiada en su estudio, (1968). Foto Andrea Taverna. Cortesía de Fabio Sargentini - L'Attico Archive.

Figura 184. Pino Pascali: Atrapado, (1968). Foto Andrea Taverna. Cortesía de Fabio Sargentini - L'Attico Archive.

Fuente:<http://atpdiary.com/pascali-sciamano-fondazione-carriero-milano/>

El Arte Povera puso en evidencia la nobleza de los materiales, se decantó por la utilización de elementos para sus obras de escasa durabilidad, supuso a la vez un ataque al caché del artista que trabajó siempre en pro de lo bello, lo estético, lo visualmente correcto partiendo de materia prima que perduraría en el tiempo.

Este movimiento trabaja materiales de desecho sin valor real, dando de lado a lo exquisito, proponiéndose dotar sus materiales innobles de un valor más que material, poético. Se dirige en contra de la cultura tradicional y se alza como revolucionario, el uso de estos elementos así lo demuestra. Los artistas povera se proponían acabar con la jerarquía de los materiales, rechazaban a la vez el excesivo consumismo y la estricta geometría del minimal art. La problemática de este movimiento es precisamente la conservación de sus obras.

CAPÍTULO VII.
REGISTRAR LAS ACCIONES
CUANDO EL CUERPO TOMA EL
PROTAGONISMO EN EL
ACONTECIMIENTO ARTISTICO

CAPITULO VII.

REGISTRAR LAS ACCIONES CUANDO EL CUERPO TOMA EL PROTAGONISMO EN EL ACONTECIMIENTO ARTISTICO

7.1. EL CUERPO CONVERTIDO EN LUGAR Y MEDIO DE SUSTENTO PARA EL ARTE

El arte corporal continúa vinculado al arte conceptual, comienza a mediados de los años 60 y se desarrolla de una manera muy intensa en Europa y Estados Unidos simultáneamente. La diferencia entre ambas nacionalidades radica en que los europeos trabajan el cuerpo de una manera más objetual, registrando sus obras en documentos tipo dibujos o fotografías. Los artistas estadounidenses en cambio se acercan más a la acción performativa y se decantan por documentar sus obras mediante el soporte tipo video. Siguiendo a Rodrigo Alonso (1997):

Durante muchos años el registro fotográfico fue utilizado por los artistas conceptuales para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter efímero. La fotografía era la evidencia de una realización artística, su corroboración y verificación –en la medida en que postulaba su valor de verdad– para la posteridad, transformándose en prueba fehaciente de la intervención de su autor en la ejecución²⁸⁴.

El cuerpo sustituye al lienzo y se convierte en la obra, es lugar y medio capaz de recoger y transferir, representar y exteriorizar experiencias y sentimientos. Se trabaja en y sobre el cuerpo a modo de contenedor de la obra, se pinta, se tatúa, se ensucia, se retuerce, se cubre, se desnuda.

Para Fernández-Consuegra (2014), el término Body Art *resultaba confuso en un principio y estamos convencidos de que hoy todavía lo sigue siendo, ya que engloba gran variedad de acepciones²⁸⁵.*

²⁸⁴ Rodrigo Alonso, "Performance, Fotografía y Video: la dialéctica entre el acto y el registro", Publicado en: CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1997. http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/dialectica.pdf

²⁸⁵ Celia Balbina Fernández Consuegra. "Arte Conceptual en Movimiento: "Performance Art" en sus acepciones de "Body Art" y "Behavior Art". *Anales de Historia del Arte, Norteamérica*, 24, nov. 2014. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/47184>, 88

Los artistas intervienen sus propios cuerpos y se colocan para ello en cualquier espacio. Sus obras se pueden adscribir a Body Art a la vez que al movimiento happening o a la performance. Tomemos como ejemplo a Yves Klein y sus *Antropometrias*. Si nos fijamos en esas damas desnudas con sus cuerpos cubiertos de azul, podríamos etiquetarlas bajo el movimiento Body Art, al tratarse de una intervención corporal, si trasladamos a esas modelos y se activa la acción hablamos entonces de Happening. Dependiendo de la implicación corporal y de la acción e interacción del propio cuerpo, de la agresividad, la improvisación en el acto, encontramos dentro de esta tendencia distintas ramificaciones o derivaciones que en muchos casos se mezclan, se complementan, se fusionan o simplemente se combinan, siendo muy difícil catalogarlas en un solo movimiento ya que tienen características propias *per se*, pero también muchos elementos en común. A estas dificultades para distinguir las acciones hay que sumar el hecho de que muchos de los artistas trabajan en todos ellos y combinan la performance con el Happening con el Body Art, no estando claros ni definidos al movimiento al que corresponden las acciones.

Para Fernández-Consuegra (2014) *el arte centrado en el cuerpo del artista, pretende su rematerialización, expresando a través de él las problemáticas políticas y sexuales: el cuerpo como denuncia de opresión social, sexual, víctima de la contaminación, de su propia vulnerabilidad, manifestación de su carácter orgánico, perecedero, mutilable, blanco de la crueldad, así como de su confluencia con la tecnología y la biología, demostrando eficazmente la tesis foucaltiana del cuerpo como producto de la acción tecnológica de poder* ²⁸⁶.

Expone Lea Vergine (2000), *el individuo está obsesionado por la obligación de actuar en función del otro, obsesionado por la obligación de exhibirse a sí mismo para ser capaz de ser* ²⁸⁷.

Es un movimiento muy poderoso, perturbador, revolucionario, rebelde, inquietante y subversivo, que pretende alterar cualquier orden social y destruir la estabilidad política existente en el momento. Continuamos enmarcando estos movimientos en los procesos de desmaterialización de la obra de arte, reaccionando contra lo establecido y la estética excesivamente formalista.

²⁸⁶ *Ibid*,

²⁸⁷ Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body As Language* (Milán: Skira, 2000),p.8

En realidad, una acción es un pastiche en el que se combina un ambiente como encuadre artístico y una representación teatral, pero lo cierto es que en ella el estatuto tradicional de la obra de arte se desmarca absolutamente y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador. De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas y ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias sensoriales. En ellas no solo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra²⁸⁸.

Desde 1980 a 1990, la denuncia social y política se realiza a través del cuerpo convertido en soporte de prácticas artísticas, denuncias políticas, sociales, lugar obsesivo en el que converge cualquier acto de comunicación.

7.2. EL MOVIMIENTO HAPPENING

El movimiento Happening,²⁸⁹ como su propia traducción anuncia, es un evento ocurrencia, caracterizado por la participación del espectador que se considera parte de la obra de arte. Yendo en contra del papel espectador pasivo, pretenden que esa acción con la obra sea emotiva y con cabida para la participación espontánea del espectador.

El artista desarrolla una acción que puede ir acompañada de música, danza, sensaciones táctiles, olfativas, buscando la estimulación de los sentidos del espectador, en definitiva, su participación. Como representantes más destacados del movimiento Happening: Joseph Beuys, John Cage, Claes Oldenburg, Wolf Vostell o Robert Whitman. Continúan en la línea de no darle importancia al objeto sino a los eventos, perdiendo la obra física protagonismo en función de los actos y los lenguajes. El carácter de la representación es efímero. En la teatralidad y en la

²⁸⁸ Sagrario Aznar Almazán, *El arte de acción* (San Sebastián: Nerea, 2006), pp7-8

²⁸⁹ El happening en cuanto a manifestación artística es de muy diversa índole, suele ser no permanente, efímero, ya que busca una participación espontánea del público. Por este motivo los happenings frecuentemente se producen en lugares públicos, como un gesto de sorpresa o irrupción en la cotidianeidad. Un ejemplo de ello son los eventos organizados por Spencer Tunik en los cuales se implican a masas de gente desnuda. <http://historiarteuniversal.blogspot.com/p/happening-performance-instalacion.html>

ejecución de las obras de Jackson Pollock podemos encontrar uno de los predecesores con claro referente de este movimiento.

A pesar de que no se formó ningún grupo efectivo ni se imprimió ningún tipo de manifiesto, revista o propaganda, lo cierto es que a los implicados no les afectó demasiado y aceptaron el término, como luego aceptarían otros (performance o acción) sin mayores problemas. Desde luego, si algo unía a este extraño grupo de artistas era que todos ellos, de una manera y otra, se habían relacionado con el pop art. Reaccionando en parte contra la generación del expresionismo abstracto (un tema recurrente en algunos de sus happenings) y convirtiéndose poco a poco, en el que será probablemente el movimiento artístico más crítico del siglo (...) el que realmente marcó el fin de la gran narrativa del arte occidental²⁹⁰.

7.2.1. Allan Kaprow y la vinculación del arte a la vida

La obra *18 happenings in 6 parts* que tuvo lugar en la *Reuben Gallery de Nueva York* en otoño de 1959, otorga y bautiza al estadounidense Allan Kaprow como único fundador del movimiento Happening. La mencionada obra es una serie de actividades de artistas convencidos de que el arte no puede desvincularse de la vida. Consistía en que todos los asistentes recibían una serie de indicaciones (entregadas de manera aleatoria) por parte del artista que les invitaba a realizar acciones cotidianas por toda la galería. La imagen 179 muestra Allan Kaprow y Robert Whitman en la *Reuben Gallery*, montando *18 Happenings in 6 Parts*.

²⁹⁰*Ibid.*, 286 (p.21).



Figura 185. Allan Kaprow y Robert Whitman en la Reuben Gallery, montando 18 Happenings in 6 Parts.

Fuente: <https://neokunst.wordpress.com/>

Un happening es un conjunto de acontecimientos llevados a cabo o percibidos en más de un tiempo y espacio. Su ámbito material puede estar construido, tomado directamente de lo que está disponible o levemente alterado; tanto como sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una obra de escenario, puede ocurrir en un supermercado, conduciendo por una autopista, bajo una pila de trapos, en la cocina de un amigo, ya sea a la vez o en secuencia. Si es en secuencia, el tiempo puede extenderse hasta más de un año.

*El happening es llevado a cabo de acuerdo a un plan, pero sin ensayo, público o repetición. Es arte pero parece más cercano a la vida*²⁹¹.

En 1961 Kaprow realiza *Yard*, una sala repleta de neumáticos en la que se invitaba a los espectadores a circular, saltar, bailar de una manera totalmente libre.

A modo de retrospectiva se celebró en Barcelona hace unos años y no pudieron acceder todos los espectadores, yendo esto en contra del deseo del autor.

²⁹¹ Kaprow, A. *Some recent happenings* (New York: A Great Bear Pamphlet, 1964).
5.http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf



Figura 186. A fines de la década de 1950, Allan Kaprow dio el nombre de "Happening" a sus eventos únicos que fueron moldeados por la participación de la audiencia. Los movimientos corporales, los sonidos grabados, los textos hablados e incluso los olores pueden ser materiales de un artista. A Happenings es una narración que se desarrolla, yuxtaponiendo personas, objetos y eventos para crear interacciones inesperadas.

Fuente: <http://ifiwascurator.blogspot.com.es/>

En *Periódico El País*, el 12 de abril del 2006, la crítica de arte Victoria Combalia relata sobre Allan Kaprow, la anécdota que a continuación se describe:

Cuando lo invité a crear una acción en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en septiembre de 1995, ideó Clean, en donde dos performers limpiaban el patio, ya impoluto, del Centro, mientras otros dos limpiaban paralelamente el hall, todos conectados mediante walkie-talkies. En la mesa redonda final, que congregó al artista y sus participantes, Kaprow dijo que "limpiar es sólo desplazar la suciedad de una parte a otra". Y añadió: "He aprendido mucho de vuestras historias; quizá haya algo de zen en ellas: la expresión personal"²⁹².

²⁹² Victoria Combalia, "Allan Kaprow, el creador del 'happening'", *El País* (abril 2006): https://elpais.com/diario/2006/04/12/agenda/1144792807_850215.html

7.2.2 Claes Oldenburg (1929). El antecesor de la instalación artística

Escultor sueco pionero en el Pop Art, coloca a gran escala en espacios públicos la reproducción de objetos de la vida cotidiana. Casado con Coosje Van Bruggen firman trabajos juntos, aunque la marca del artista siempre está presente. En la actualidad el artista es considerado el máximo exponente de la escultura del Pop Art americano, del happening y la performance, así como antecesor de la instalación artística. En 1961, poco después de presentar *The Street*, Claes Oldenburg comenzó *The Store*.

La Tienda funcionaba como una alternativa importante al espacio de la galería tradicional (más tarde, sus monumentos públicos también desempeñarían esa función), invirtiendo el sistema capitalista, y eliminando la división entre arte elevado y arte menor, y entre galería y tienda de objetos usados. Sus obras — realizadas con materiales sencillos y colores llamativos y que muestran objetos cotidianos— tampoco tenían el aspecto de las típicas piezas de museo²⁹³.

*El museo es una institución burguesa, mientras que la tienda se sitúa en un nivel inferior y está, por tanto, a salvo de convertirse en burguesa, diría Oldenburg*²⁹⁴.

En una entrevista concedida a Bea Espejo para *El Cultural*, el 26 de octubre de 2012 con motivo de la inauguración en el Museo Guggenheim de Bilbao de la exposición más grande de los años 60, la periodista recoge la cita en la que el artista declaraba: *Estoy a favor de un arte político-erótico-místico que haga algo más que apoltronarse en un museo. Y añade que Un arte que tome su forma de las líneas de la misma vida, expone estar aburrido de la obra de Pollock, apostando por la Assamblage de Duchamp y el espíritu de John Cage por quitar posición privilegiada como héroe existencial*²⁹⁵.

²⁹³ Información disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/la-tienda-y-hogar/>

²⁹⁴ Jörg Wolfert, folleto de la exposición Claes Oldenburg: The Sixties, versión inglesa, traducido por Cynthia Hall, Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, (2012). 8.

²⁹⁵ Claes Oldenburg, *Claes Oldenburg*, Londres: The Arts Council of Great Britain, 1970, p11



Figura 187. Pat Muschinski y Claes Oldenburg en las instantáneas de Claes Oldenburg de la ciudad, realizadas durante Ray Gun Spex en Judson Church, 29 de febrero, 1 y 2 de marzo de 1960.

Fuente:<http://www.randallpacker.com/>

Comenta el artista literalmente sobre Pollock que: *Lo que tenemos es un arte que tiende a salirse de los límites, tiende a fundir nuestro mundo consigo mismo, un arte que en el significado, en la mirada, el impulso, parece romper todas las tradiciones de los pintores del pasado, hasta los griegos*²⁹⁶.

B.E Alude a las pistolas de rayos x como un elemento recurrente en toda su obra hasta un edificio llamado A la de las pistolas de rayos ¿De dónde surge la idea?

C.O Es una idea poética de lo que podría llegar a ser. El origen de todo fue la idea de abrir mi propia galería, lo llamé La tienda en un nuevo estudio al que me trasladé, un bajo en el 107 East Second Street. Coloqué el nombre Ray Gug Mfg. Co. en la puerta e imprimí tarjetas de visita con él. Comencé a escribir todo tipo de interpretaciones poéticas sobre lo que podría significar. Es un juego de la imaginación, como las que salen en las novelas, los cómics y el cine de ciencia ficción. Las primeras pistolas de rayos X están hechas con trozos de papel de

²⁹⁶ Sagrario Aznar Almazán, *El arte de acción* (San Sebastián: Nerea, 2006), p.23.

periódicos empapados en cola sobre estructuras de alambre. Más tarde empecé a coleccionar todo tipo de objetos con forma de pistola²⁹⁷.



Figura 188. Claes Oldenburg: Ray Gun Wing, (1969-1977)

Fuente: <http://www.elcultural.com/>

La discreción de Oldenburg omite un dato importante: el MoMA adquirió en La tienda una de esas obras, unas Medias rojas con fragmentos 9 (1962), que también vemos ahora en el Guggenheim, fue el primer museo que me compró obra.



Figura 189. Two Cheeseburgers, with Everything (Dual Hamburgers), 1962
Arpillera empapada en yeso, pintada con esmalte 17,8 x 37,5 x 21,8 cm Cortesía
MoMa, Nueva York © Claes Oldenburg.

Fuente: <http://oldenburg.guggenheim-bilbao.eus/>

²⁹⁷ Bea Espejo, "Claes Oldenburg, Creo en un arte que haga algo más que apoltronarse en un museo", (octubre 2012): <http://www.elcultural.com/revista/arte/Claes-Oldenburg/31712>

7.2.3. John Cages. El artista del silencio (1912-1992)

John Cage declara: *El arte no es algo que haga una sola persona, sino un proceso puesto en movimiento por muchos*²⁹⁸.

Situado en el movimiento happening y que junto a Duchamp, al que unía una gran amistad, es uno de los primeros artistas que alza la voz, hastiado por el monopolio del arte expresionista. En una de sus obras fundamentales titulada "Silencio, Conferencias y Escritos" expresa el artista: *"La palabra experimental es válida, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido"*²⁹⁹.

Compara la música con el arte, afirmando que ambas disciplinas deben rechazar la jerarquía de sonidos, refiriéndose a la música, y de materiales y formas en las artes plásticas. Cuestionaba el concepto de artista, vinculado a genio *per se*, envuelto en ese carácter aurático y casi con cualidades sobrenaturales, vinculado a la obsoleta idea del

Artista heredada de Charles Baudelaire. En el capítulo dedicado a la imaginación del Salón de 1859, escribe:

*Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su diccionario los elementos que concuerdan con su concepto; también, al ajustarlos, con un cierto arte, les dan una fisonomía completamente nueva. Los que carecen de imaginación copian el diccionario. El resultado es un gran vicio, el vicio de la banalidad, que es particularmente propio a aquellos pintores a quienes su especialidad acerca más a la naturaleza exterior, por ejemplo los paisajistas, que generalmente consideran como un triunfo no demostrar su personalidad. A fuerza de contemplar, olvidan sentir y pensar*³⁰⁰.

Muy cercano y con un profundo conocimiento de la filosofía Zen proclama que el origen del arte se encuentra en el entorno diario de la misma manera que en la filosofía Zen la iluminación se alcanza, no por el aislamiento sino por

²⁹⁸ Información extraída <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1296>

²⁹⁹ John Cage, *Silencio: conferencias y escritos* (Madrid: Ardora, 2002)

³⁰⁰ *Ibid.*, p.297.

compenetración de la realidad del día a día, el silencio para que el individuo entre en comunión con el mundo sensible³⁰¹.

“Cage, criticaba esa vieja idea de genio y apostaba por un artista que se relacionase con otros y rompiese con la especificidad del medio”, dando origen al arte múltiple tal como indica Guasch (2011) en una conferencia impartida, en la Universidad de Navarra, titulada “Acción, desmaterialización y concepto”³⁰².

Nos interesa de este compositor que se sentía atraído por el silencio, su faceta de artista y en concreto la pieza denominada *4'33''* (1952) o *La pieza Silenciosa* una obra musical en la que no se tocaba ninguna nota.

El compositor David Tudor³⁰³ se acerca al piano colocado en el escenario de *Maverick Concert Hall*, en Woodstock (Nueva York), el público espera que comience a tocar y una vez que el compositor posee la postura correcta cierra la tapa del piano y permanece en silencio durante 30 segundos. Seguidamente repite la misma acción durante 2 minutos y 30 segundos, repitiendo el gesto por última vez durante 1 minuto y 20 segundos.

Viana en un artículo para *ABC hemeroteca* titulado, “John Cage, el hombre que compuso el silencio” relata cómo el artista, en su intento de buscar el silencio más absoluto en un espacio totalmente insonorizado, (una cámara anecoica)³⁰⁴.

³⁰¹ Claudio M. Barros, “John Gage La filosofía oriental y su obra”, *AdVersuS*, n 6-7Año III (agosto-diciembre 2006). http://www.adversus.org/indice/nro6-7/notas/nota_cbarros.htm

³⁰² Ana M^a Guasch. Conferencia “Acción, desmaterialización y concepto”. Inauguración del ciclo 'Dadaísmo & Arte Conceptual' en la Universidad de Navarra, 19 de Noviembre de 2010. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yphuADinfdc>

³⁰³ David Tudor, fallecido en 1996, fue un brillante músico cuya carrera musical se puede ver en dos partes. Fue “el” pianista vanguardista más destacado de los años 1950 y 1960. Las obras de piano de esa época estaban en su repertorio, con innumerables estrenos y composiciones escritas para él por Brown, Cage, Stockhausen, Bussotti, Feldman, La Monte Young, Wolff, Wolpe y otros. Su influencia y efecto en la música electrónica es tan grande como lo fue para el piano. Tudor se convirtió en músico integral de *The Merce Cunningham Dance Company* con John Cage en la década de 1950, una carrera que abarcó ambos aspectos de su maestría musical. <http://www.moderecords.com/catalog/064tudor.html>

³⁰⁴ Una cámara anecoica (an-ecoico significa no eco o sin eco) es una habitación diseñada para absorber por completo los reflejos de cualquiera de las ondas sonoras o electromagnéticas. Además, debe estar aislada de las fuentes externas de ruido. La combinación de ambos aspectos significa que simulan un tranquilo espacio abierto de dimensión infinita.

Las cámaras anecoicas constan de revestimientos, con cuñas en forma de pirámides, en los cerramientos existentes. Las cuñas están construidas con materiales que absorben el sonido, como pueden ser espumas, lanas de roca o fibra de vidrio.

Lo que se encontró fue que el silencio más absoluto no existe, no es posible porque siempre hay un ruido, por muy pequeño que sea.

Cage quiso demostrar que su «pieza silenciosa» no se formada de silencios consideró 4'33'' como parte de una crítica social del gusto musical medianamente cultivado y de la mercantilización del arte a través de la industria del espectáculo. Y, como el mismo expresó, quería demostrar también que su «pieza silenciosa» no está formada realmente por silencios, sino por los sonidos ambiente que se producen de forma natural en el entorno y entre el público³⁰⁵.

Todo lo que sonara durante el momento en el que se estrenaba la pieza, formaba parte de ella (rumor del público, un estornudo, una tos, el ruido del espectador que se levanta, la tapa del piano al abrirse). Por eso, 4'33'' es un acontecimiento único, porque cada vez que se repite es diferente al anterior.

Es evidente que muchos de los espectadores abandonaran la sala y se tomasen aquel gesto como una broma o tomadura de pelo.



Figura 190. Performance by William Marx of John Cage 4'33, at McCallum Theatre, Palm.

Fuente:<https://www.thepiano.sg/>

Se utilizaron inicialmente para minimizar las reflexiones del sonido en una habitación. Hoy en día se diseñan cámaras para reducir la reflexión y el ruido externo y hacer pruebas de radares, antenas o interferencia electromagnética.

³⁰⁵ Israel Viana, "John Cage, el artista que compuso el silencio", *Diario ABC*, hemeroteca, (diciembre 2013): <https://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html>

En cuanto a la cuestión del registro de estas acciones acontecimientos, la limitación temporal que presentan, queda de cierta manera registrada, no de una manera total mediante la fotografía.

Así lo relata el periodista y poeta Erik La Prade, en un artículo aparecido en la página de *Artcritical*, en marzo de 2012 y titulado: "Disparo" una revolución: Robert R. McElroy, fotógrafo de los happenings". El escritor estadounidense entrevistó a muchos de los artistas y fotógrafos involucrados, describe al hombre en el corazón de la exhibición Happenings de *Pace Gallery*. Entre 1959 y 1962, Robert R. McElroy registró con su cámara gran cantidad de fotos en la Iglesia Memorial Judson, la Galería Reuben y la Galería Verde, de las acciones de estos primeros artistas de vanguardia:

Ninguno de los otros fotógrafos que trabajan en el centro en este momento (Fred McDarrah, John Cohen o Rappoport) fotografió actuaciones en color. Por lo tanto, las fotografías en color de McElroy de estos eventos son únicas, una primera vez.

*McElroy fue el fotógrafo favorito de Oldenburg y el artista lo escogió para tomar fotos de sus piezas y actuaciones durante diciembre de 1961. Fotografió las esculturas de Oldenburg en *The Store* en East 2nd Street, y después de convertir el espacio en *The Ray Gun Theatre*, filmó todas las actuaciones se llevan a cabo allí cada fin de semana, de febrero a mayo de 1962.*

La fotografía de Robert McElroy, es algo completamente único en la historia de esa época. Capturó eventos en toda su multiplicidad y continúa dando nueva vida a los happenings y actuaciones que grabó. Como recordaría más tarde Oldenburg: "Reconocí, y creo que todos lo hicieron que, aunque se suponía que los happenings debían hacerse una vez y luego nunca se recordaban; era parte de la teoría de que se suponía que debíamos hacer arte y luego desecharlo. Sin embargo, era muy importante fotografiarlo porque era muy visual y recordaba que era mejor hacerlo a través de fotografías. "Las fotografías de McElroy nos permiten 'recordar' experiencias de interpretación que, de no ser por él, se perderían para siempre"³⁰⁶.

³⁰⁶ Erik La Prade, "Disparando una revolución: Robert R. McElroy, fotógrafo de los happenings" (Marzo 2012): <http://www.artcritical.com/2012/03/11/robert-r-mcelroy/>



Figura 191. Pat Oldenburg (en escalera), Henry Edelheit (centro, en gafas), Fred McDarrah (derecha, con cámara) en Circus de Claes Oldenburg: Ironworks / Fotodeath en la Galería Reuben, febrero de 1961. © Robert R. McElroy / Licencia de VAGA, Nueva York, Nueva York
Fuente: <http://www.artcritical.com/>



Figura 192. Pat Oldenburg (extrema derecha) y otros en el Circus de Claes Oldenburg: Ironworks / Fotodeath en la Galería Reuben, febrero de 1961. © Robert R. McElroy / Licencia de VAGA, Nueva York, Nueva York.
Fuente: <http://www.artcritical.com/>

7.3. PERFORMANCE ART

La Actitud reemplaza al objeto artístico bajo el dictamen del espacio y el tiempo real.

La performance es un movimiento muy similar al happening y es, en muchas ocasiones, muy difícil diferenciarlos. En este movimiento, el cuerpo del artista es sometido a distintos tipos de lesiones de mayor o menor intensidad, el acto pretende llamar la atención, impactar emocionalmente y hacer que reflexione una sociedad adormecida ante el arte y la vida.

Es un movimiento antiartístico, antiliterario y antipoético, ya que cuestiona la existencia del arte, la literatura y la poesía. Se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. Está en contra de la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento y contra lo universal³⁰⁷.

7.3.1. Hugo Ball en Cabaret Voltaire

Los orígenes del Performance Art se remontan a las acciones dadaístas de Hugo Ball en Cabaret Voltaire (1916) Zurich, y de un grupo de escritores entre los que se encontraban artistas como Hans Arp o el poeta Tristan Tzara con la pretensión de romper convencionalismos sociales y la tradicional cultura de occidente. Por el diario de Hugo Ball sabemos del estreno en Cabaret Voltaire. En *La Huida del tiempo*³⁰⁸, con fecha 5 de febrero de 1916, relata cómo la noche del estreno se presentó con un lleno total y cómo a las 6 de la tarde Tzara, los hermanos Marcel y George Janco se presentaron para actuar. Ball, escribió a partir de notas tomadas entre 1914 y 1921, parte del libro es un registro al detalle de las actividades del Café Voltaire y los dadaístas, entre la fundación del movimiento en 1916, y la ruptura con Tzara en 1920.

³⁰⁷ Rocío Pastor, "El Arte del Performance", *Culturamas.es* (enero 2011): <https://www.culturamas.es/blog/2011/01/18/el-arte-del-performance/>

³⁰⁸ *La Huida del Tiempo*. Esta obra se basa en el texto publicado en vida del autor y se acompaña de su primer manifiesto dadaísta, así como de dos ensayos, uno de Paul Auster y otro de Hermann Hesse.

Unos cantaron, otros recitaron poemas, tocaron el piano, bailaron bebieron y arremetieron contra la cultura que toleraba masacres en nombre de principios morales. Tres días después de la inauguración Arp, cuenta cómo Tzara bautiza con Dadá lo que para ellos supondrá una revolución artística y cultural.

En el prólogo de *La huida del tiempo*, Ball ofrece al lector una autopsia cultural que marca la pauta de todo lo que sigue.

Éste es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva. [...] La pregunta última que se repite día y noche es ésta: *¿existe en alguna parte un poder fuerte y, sobre todo, con el vigor suficiente para acabar con esta situación?*³⁰⁹.



Figura193 (1916)Hugo Ball fundó el legendario Cabaret Voltaire en Zúrich.
(Fuente: <http://www.milenio.com/cultura/los-crios-del-cabaret-voltaire>)

Figura 194. Hugo Ball: *La huida del tiempo* (1916).
Fuente:<http://studiahumanitatis.blogspot.com/es/>

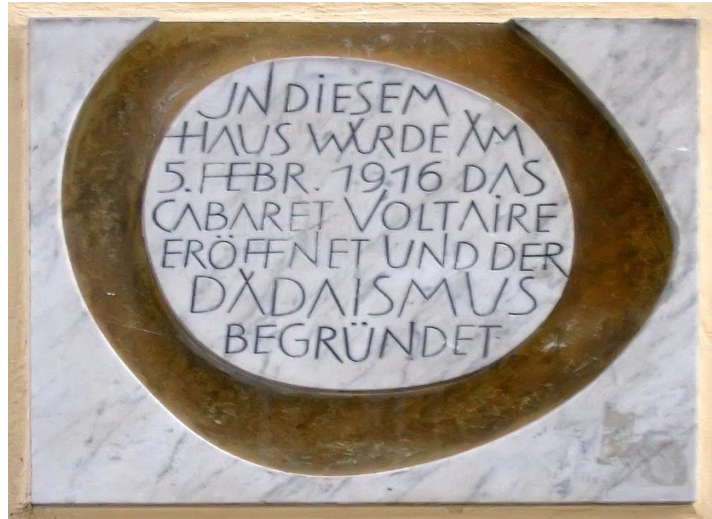


Figura 195. En la Calle Spiegelgasse, en el corazón del barrio Niederdorf, se encuentra el mítico Cabaret Voltaire con una placa que advierte al visitante la importancia histórica del lugar que está a punto de visitar. 310

7.3.2. Las performances de Joseph Beuys como vehículo de cambio social

Artista alemán (1921-1986) que trabajó la escultura, el happening, la performance y la instalación. Uno de los artistas más controvertidos de la época de postguerra, ya que tanto sus obras como sus acciones fueron auténticas llamadas de atención. Su trabajo se dirige hacia la sociedad en general para activar su pensamiento, el arte debía ser un vehículo para el cambio social. *Lo importante del arte es liberar a las personas, por lo tanto el arte es para mí la ciencia de la libertad*³¹¹.

En 1943, el avión en el que viajaba fue derribado sobre Crimea, el artista es tratado por nómadas tártaros a base de grasa animal en gasas a modo de vendas, cuidados que le salvaron la vida. Este acontecimiento hace que materiales como la gasa y el fieltro se conviertan en imprescindibles para el artista. En 1974 realiza una de sus primeras performances, *Acción Coyote*, o también conocida por *Me gusta América y a América también le gusto yo*, la acción consistía en trasladar al

³¹⁰ Esta cafetería en Zurich fue la pieza fundamental del rompecabezas dadaísta, una corriente artística excéntrica a favor de la libertad de pensamiento. <https://culturacolectiva.com/arte/cabaret-voltaire-inicio-del-dadaismo/>

³¹¹ <http://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/joseph-beuys.html>

propio Beuys desde el aeropuerto Kennedy de Nueva York liado con una manta de fieltro, sin mirar al exterior americano, como acción de repulsa por la política de guerra de la Casa Blanca, en oposición a las acciones militares en Vietnam. Es llevado en ambulancia hasta el interior de la *Galería Rene Block* sin tocar el suelo, encerrándose con un coyote tres días y tres noches hasta acostumbrarse a él. Cada día que pasaba acumulaba un ejemplar del periódico *Wall Street Journal*, diario que simboliza el capitalismo de Estados Unidos y donde el coyote orina diariamente. Cuando ambos se habitúan a la presencia del otro, termina la acción y el artista vuelve al aeropuerto en ambulancia.

*Esta performance no se compone de objetos físicos, la componen la acción de los individuos, en un tiempo concreto, tres días y tres noches, en un lugar determinado, el artista invita a la reflexión del espectador, Beuys manifiesta no estar interesado en la conservación de la obra, pero actualmente quedan registros fotográficos y todos los objetos que la componían se conservaron y fueron expuestos con posterioridad*³¹².

*Provocar significa evocar algo. Al hacer una escultura con grasa o un pedazo de arcilla, yo evoco algo. Yo enciendo una idea dentro de mí –totalmente original, una idea completamente nueva que todavía no ha existido en la historia, incluso si estoy trabajando con hechos históricos o con Leonardo o Rembrandt. Yo mismo determino la historia –no es la historia la que me determina a mí... cada hombre es un provocador potencial*³¹³. El video es el registro de aquella acción.

³¹² Pablo Kummetz, "Joseph Beuys: Todo ser humano es un artista". Información extraída de Deutsche Welle (DW) cadena Alemana en su web sección cultura,(23enero 2006) :<https://www.dw.com/es/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805>

³¹³ Información extraída de: <https://infomag.es/2016/07/12/i-like-america-and-america-likes-me-by-joseph-beuys/>



Figura 196. Josef Beuys: I like America and America likes me.
Actuación en la galería René Bloch Nueva York, (1974).
Fuente:<http://noticiasdesdeelfindelmundo.blogspot.com/>

Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión, pero en *Cómo explicar obras de arte a una liebre muerta* que llevó a cabo en la *Galería Alfred Schmela* de Düsseldorf fue registrada por el fotógrafo alemán Ute Klophaus (1949-2010) y grabada para la televisión³¹⁴.

En esta performance realizada en noviembre de 1965, el artista se presenta con pantalón y chaleco pero sin sombrero, con el pie derecho atado con cordones, sentado sobre un banco con una de las patas envueltas en fieltro y debajo había un hueso radio con un cable y un micrófono.

Beuys lleva el rostro impregnado con miel y pan de oro para posteriormente pasear por la galería con una liebre muerta explicándole las obras de arte. Mientras pasea hace que la pata de la liebre toque las obras, una vez que finaliza la primera parte y tras ser observada la acción por el público desde el exterior a través de una puerta y ventana, el espectador accede a la galería.

³¹⁴ Información extraída de:<http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/la-liebre-y-el-coyote-encuentros-con-lo.html>

Beuys, durante la acción, que tiene una duración de tres horas, trabaja la idea de esa necesidad de entender, en una performance realizada dentro de una galería y registrada en video.

*Le explicaba los cuadros, porque no me gusta explicárselos a la gente. Una liebre entiende mejor que muchos seres humanos con su testarudo racionalismo. Le decía que solamente debía contemplar los cuadros para comprender lo que hay verdaderamente importante en ellos. Seguramente la liebre sabe orientarse mejor que el hombre*³¹⁵.

El artista busca elevar al espectador a otros niveles de comunicación yendo en contra de los establecidos por tradición, otra forma de mostrar el tránsito protagonizado por la liebre como metáfora de transformación del pensamiento humano. Intenta provocar la reacción del espectador, como en una obra de teatro.

*(...) hablar de la liebre es aludir a un elemento central en el complejo mundo beuysiano. La liebre representa el ciclo del nacimiento a la muerte. Animal grácil, cálido, veloz y fértil, simboliza el movimiento en libertad y se relaciona directamente con la tierra*³¹⁶.

En 1963, presenta su *Sinfonía Siberiana*, en el festival de la academia de Dusseldorf, donde aparece sentado en un piano y acompañando la escena con una pizarra donde había escrito un texto incomprensible. Una liebre muerta colgada del encerado y a la que previamente había extirpado el corazón que había guardado en una cajita y ubicado sobre el mencionado instrumento musical. Frente a las acciones Fluxus de carácter fresco, anónimas y neutras, esta acción de Beuys, se entendía con claras connotaciones políticas, por lo que no encajaba en el movimiento Fluxus.

³¹⁵ Schneede, Uwe M., *Joseph Beuys* (Frankfurt: Die Aktionen, Gerd Hatje Verlag, 1969),103

³¹⁶ Carmen Bernárdez Sanchis. *Joseph Beuys*, (Madrid: Editorial Nerea ,1999), p.58



Figura 197. Joseph Beuys abrazando una liebre durante su acción artística en la Galería Schmela de Dusseldorf, en (1965).

Fuente: <https://historia-arte.com/>



Figura 198. Joseph Beuys: Sinfonía Siberiana. (1963).

Fuente: <https://www.moma.org/>

7.3.3. Yves Klein (1928-1962). El artista que inventó un color

Weitemeier (2001) relata cómo tres muchachos acostados en una playa de Niza juegan a repartirse el mundo, uno de ellos se alza como dueño de la tierra, otro como dueño de las palabras y un tercer amigo, que no era otro que Klein, elige el espacio etéreo. Con este famoso gesto simbólico de firmar el cielo, Klein anticipó, en un ensimismamiento, aquello que daría sentido a su arte a partir de ese momento, *la búsqueda para alcanzar el lejano lado del infinito, el cielo azul, era su primera obra de arte*³¹⁷.

Siempre mostró especial interés por la espectacularidad, manifestando fascinación por la magia y los rituales de la mística orden de Rosacruz³¹⁸.

Con motivo de su primera exposición individual en 1957, lanza 1001 globos de color azul, hinchados de helio sobre *St-des-Prés* (París).



Figura 199. 1101 Globos azules.

Fuente: <http://hanueflux.blogspot.com.es/>

³¹⁷ Hannah Weitemeier (de), *Yves Klein, 1928–1962: Internacional Klein Blue*, traducido por Carmen Sánchez Rodríguez (París: Taschen, 2001), p.8

³¹⁸ La Fraternitas Rosicruciana Antiqua es una fraternidad iniciática que busca la felicidad de todos los seres humanos sin ningún tipo de discriminación. Todos tenemos derecho a esta felicidad siempre que sea compatible con la felicidad de los demás y esté de acuerdo con los principios de la Fraternidad Universal Cuando el hombre conoce las leyes que rigen su mundo y el universo, y sabe trabajar sin ningún peligro con la fuerza, entonces se encuentra en posición de encontrar el camino que le conducirá a la Verdad.

News Artnet recoge por Alexandra Peers en junio de 2014 la noticia "Boletín de calificaciones de Art World: Yves Klein y los desnudos azules". Control de tráfico aéreo de 1.001 globos sobre Zurich y alcalde Rahm Emanuel, fanático del arte:

Mil y un globos, todos de un azul profundo, rico y saturado, se lanzarán sobre la ciudad de Zúrich el 15 de junio para marcar la apertura de una exposición de las obras de Yves Klein . (El lanzamiento de los 1.001 globos se hace eco de un evento similar en París en 1957, en la inauguración de uno de los primeros grandes espectáculos de Klein)³¹⁹.



Figura 200. Globos azules para marcar la apertura de una exposición de las obras de Yves Klein. Photo: Courtesy Baur au Lac.

Fuente:<https://news.artnet.com/>

El 9 de marzo de 1960 desarrolla la performance *Monotone Symphony* en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París. Los espectadores contemplan en la escena al artista dirigiendo una orquesta que tocaba una pieza

³¹⁹ Alexandra Peers, "Boletín de calificaciones de Art World: Yves Klein y los desnudos azules", *Artnetnews* (Junio 2014): <https://news.artnet.com/art-world/art-world-report-card-yves-klein-and-the-blue-nudes-34479>

de una única nota, durante 20 minutos. Una vez concluida los músicos quedaban en silencio 20 minutos más.

En simultaneo tres modelos femeninas embadurnaban sus cuerpos desnudos de color azul Klein simulando ser “pinceles vivientes” que con su movimiento y sus pies, pintaban el lienzo colocado en el suelo.



Figura 201. Yves Klein: Performance Monotone Symphony, (1960)
Fuente: <https://arte.laguia2000.com/>



Figura 202. Yves Klein: Performance Monotone Symphony, (1960)
Fuente: <https://artcarifra.wordpress.com/>



Figura 203. Yves Klein: Antropometrías de la Époque Azul (1960)

Fuente:<http://hanueflux.blogspot.com.es/>

Una de sus performance más destacadas se realizó en marzo de 1960, en la inauguración de su exposición *Antropometrías de la Époque Azul*³²⁰ en París. Klein apareció ante el público vestido con un frac blanco, con tres modelos desnudas que se cubrían con una pintura azul pegajosa. Las antropometrías son una energía vital, real y portadora de vida, no una vuelta a la figuración. Por eso solo podían hacerse con personas reales en el acuerdo común de un ritual.

La gran Antropometría azul (ANT 105) (La grande Anthropométrie blue (ANT 105), ca. 1960) forma parte de una serie de cuatro obras que representan la apoteosis de la técnica del "pincel vivo" de Klein. El artista se refería a estas obras como sus Batallas (Batailles), término que evoca el género de la pintura de historia dentro de la historia del arte, una conexión que también sugieren las grandes dimensiones de las obras³²¹.

³²⁰ Preocupado por romper con toda forma de expresionismo, Klein "rechazó el pincel" prácticamente desde los inicios de su carrera porque era un instrumento que él consideraba "excesivamente psicológico" y empleaba rodillos, que eran "más anónimos" y le permitían "generar una 'distancia' entre [él mismo] y [sus] lienzos" [2]. Entre 1958 y 1960 perfeccionó una técnica que le permitió ahondar en esta idea: utilizaba modelos desnudos a modo de "pinceles vivos" (pinceaux vivants) que creaban marcas y huellas bajo su dirección. Las Antropometrías (Anthropométries), como las bautizó el crítico Pierre Restany, amigo de Klein, mantenían la separación insistente de Klein entre la obra y su propio cuerpo y también le permitían revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales de representación. <https://www.guggenheim-bilbao.es/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2/>

³²¹ Información disponible en <https://www.guggenheim-bilbao.es/obras/la-gran-antropometria-azul-ant-105-2/>

Concluiremos este apartado con la Performance *Salto al Vacío* (1960) y la faceta de fotógrafo que tenía el autor. La performance se realiza en una calle de las afueras de París. Harry Shunk fotografió a Klein arrojándose (figuradamente) al vacío en *la Rue Gentil-Bernard de Fontenay-aux-Roses*, para un proyecto que el artista llamó *El hombre en el espacio*. Como si de un truco de magia se tratase, la fotografía muestra la loma que se encuentra debajo para amortiguar la caída de Klein.

En 1957 se había lanzado el primer satélite Sputnik, acontecimiento que influyó tremendamente en las intervenciones artísticas de Klein, ya que el hecho contradecía la idea de que el hombre era más pesado que el aire y que invalidaba cualquier ley física, aludiendo a la idea de que el hombre podía volar y a las posibilidades del arte venidero.



Figura 204 Yves Klein: Performance Salto al Vacío, (1960) (

Figura 205 Yves Klein: Performance Salto al Vacío, (1960)

Fuente:<http://hanueflux.blogspot.com.es/>

*Klein, artista posmoderno que se adelantó a su tiempo, proyectó el arte en lo invisible, compuso *Symphonie Monoton Silenc*, imaginó una "arquitectura del aire", presentó sus actividades en público, se pasó a la fotografía, y encargó "una documentación" destinada a registrar sus obras más efímeras* ³²².

³²² Yves Klein, "Quelques extraits de mon journal en 1957", en Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, Éditions Montbliart, La Louvière, 1959, págs. 43 y 44 (Algunos extractos de

7.3.4. Marina Abramovic: “Yo soy el objeto”

Icono del arte contemporáneo y exploradora de la performance, Abramovic trabaja con su propio cuerpo para convertirlo en parte de la obra. Sus obras son pesquisas entre el artista, los espectadores, el cuerpo y la mente. Últimas noticias informan que la serbia tiene pensada su performance más inmediata planificada para el año 2020 en la *Royal Academy de Londres*, cuando la artista tenga 72 años. La acción consistirá en una silla eléctrica que descargará sobre Abramovic un millón de voltios para crear un campo eléctrico que le permita apagar una vela con sus dedos. Marina desafiará a la muerte con esta intervención, no siendo la primera vez que lo intenta como veremos más adelante.

Lowe dijo que utilizarían las técnicas de fotografía Kirlian³²³, un proceso desarrollado en el siglo XIX y que utiliza la alta tensión para crear fotografías impresas por contacto. El objetivo es que Abramovic cargue su cuerpo con un millón de voltios, después de lo cual intentará apagar la llama de una vela con un chorro de electricidad que saldrá de sus dedos. *Todo debería ser seguro siempre y cuando la artista se mantenga insulada, y la verdad es que no podemos esperar a ver el resultado: estamos seguros de que será un performance de alto voltaje*³²⁴.

En una entrevista de Karlyn De Jongh, Sarah Gold, Carol Rolla y Valeria Romagnini titulada: “Marina Abramovic, el mito que no quiere serlo”³²⁵ ante las

mi periódico en 1957”, en Klein, La superación de la problemática del arte, Ediciones Montbliart, La Louvière).

³²³ La técnica es la siguiente: se somete el objeto en estudio (generalmente un ser vivo, la mayoría de las veces un ser humano) a altos campos eléctricos (30.000 Volts) con baja corriente, variándola con un determinada frecuencia durante un cierto período de tiempo (100 a 200 segundos). El objeto entonces comienza a emitir una descarga luminosa que es registrada por medio de una película fotográfica. A pesar de que la fotografía Kirlian puede ser explicada de manera más o menos sencilla, aún continúa fascinando a muchos. Ocurre que el fenómeno se presenta como una confirmación de algunas ideas religiosas o místicas. El aura sería una manifestación del alma, nuestra contraparte espiritual. Infelizmente para los crédulos, la fotografía no registra en realidad ningún cuerpo etéreo, sino aire ionizado y humedad o vapor de agua. <https://www.elpensante.com/tecnica-kirlian-fotografiando-el-alma/>

³²⁴ Información extraída de: <https://www.milenio.com/cultura/acto-marina-abramovic-electrocudara-millon-voltios>

³²⁵ Karlyn de Jongh et al., “El mito que no quiere serlo”. Entrevista disponible en : <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-marina-abramovic-octubre-2014/>

preguntas de Carol Rolla, la artista responde sobre el tema del tiempo, de la muerte y la perdurabilidad de sus obras.

KDJ: *¿Tiene miedo a morir?*

M.A: *No, de hecho, estoy todo el tiempo planeando mi propio funeral. Y ahora lo esto interpretando en una obra de teatro de Robert Wilson titulada *The Life & Death of Marina Abramović*. He descubierto que no creo en la muerte. Es simplemente una transformación de la energía. Si trabajas con la energía y la comprendes, entonces entiendes que la muerte no existe. Otra cosa es la muerte física, pero eso es algo completamente diferente. No hay ninguna muerte espiritual. Así que cuando alcanzas a comprender esto y percibes esta otra realidad más allá del ahora — como acabo de hacer en Brasil- entonces tu propia muerte no es algo que te atemorice.*

KDJ: *Usted ha apuntado que su obra trata principalmente sobre sus ideas, más de lo que parece. Con su Centro para la Conservación del Arte de la Performance parece estar transmitiendo sus ideas a otras personas. De esta manera, su trabajo, sus pensamientos, seguirán existiendo después de que haya muerto. ¿Desea que su trabajo y sus pensamientos vivan para siempre? ¿Cree que esta ‘energía’ seguirá existiendo?*

M.A: *Bueno, no se trata de mí. No estoy tan centrada en mí misma, sino sólo en lo que aprendo y en cómo puedo transmitirlo a los demás para que puedan beneficiarse de ello. Lo realmente importante hoy en día, en nuestra sociedad occidental, es preguntarse ¿cómo podemos cambiar la conciencia? Tomemos como ejemplo Italia, lo que ocurre allí es un verdadero desastre. ¡Hay tantos problemas! Si los italianos pudieran modificar la conciencia de sus dirigentes y aportar algún tipo de espiritualidad —al menos una visión diferente del mundo— entonces todo parecería distinto. Y si nadie lo hace, entonces los artistas deberían hacerlo. Cada viaje, también para mí, comienza con un gran paso. Es fácil criticar a la sociedad y decir lo que está mal, pero es más importante lo que puede aportar cada individuo. Trato de dar lo mejor de mí misma en mi trabajo, en mi propio arte. Si pudiera transformar a algunas personas, por ejemplo, a la gente con la que me relaciono en mi Instituto, eso me haría muy feliz. Es tan sencillo hinchar tu ego y pensar que tu nombre perdurará por siempre. No se trata de eso. La clave es que la gente se beneficie de lo que aprendo y, créame cuando le digo que he aprendido mis lecciones*

por las malas. He pasado años trabajando con las culturas indígenas, viviendo en medio de la naturaleza. Todo lo que he aprendido, en realidad, lo he experimentado yo misma. Mis conocimientos no son librescos. Vienen de la experiencia directa.

Valeria Romagnini: Cuando realiza sus performances en el "aquí y ahora", el tiempo parece decisivo. ¿Qué significa el paso del tiempo para usted?

M.A. Nada. Si logras estar en el presente, el tiempo no existe. Ése es el momento más hermoso y gratificante que puedes experimentar y espero poder enseñar a mi público a estar cada vez más en ese momento. Aun cuando sabes que terminará porque ese sentimiento no puede mantenerse de forma indefinida. Luego tienes tiempo como todo el mundo y, en mi caso concreto, en mi vida real no tengo tiempo. ¡Tengo tantas cosas que hacer! Me despierto a las 6 de la mañana. Soy como un soldado que trabaja a destajo, así que cuando realizo una performance, exijo mi tiempo.

Analizando alguna de sus performances, Rhythm es el título de una serie de acciones artísticas producidas por Marina Abramovic entre los años 1973 y 1974. Concretamente en Rhythm 10, expande su mano en una superficie plana, el suelo y con la mano completamente abierta, comienza a jugar con un cuchillo pasándolo por el hueco de cada uno de sus dedos. Cada vez que se equivoca y el ritmo no es adecuado se produce un corte en las manos, así hasta lastimarse una veintena de veces.



Figura 206. Marina Abramovic: Rhythm 10, (1974)

Fuente:<http://amberesrevista.com/>

Mario González-Linares en febrero 2017 relata en un artículo para la revista *Amberes* titulado: “Yo soy el objeto: Marina Abramovic en *Rhythm 0*” cómo las acciones de la serbia se van recogiendo mediante grabaciones cuando la artista realiza sus performances³²⁶.

En *Rhythm 10*, la artista es filmada mientras apuñala la superficie que media entre los dedos de su mano... Entonces reproduce la grabación y procede a repetir tanto aciertos como errores. *Rhythm 0* (1974), performance en la que serbia se coloca a merced del público con 72 objetos tales como alfileres, cuchillas, pinchas, lápices, plumas, perfumes, etc., para que el espectador realizase sobre su cuerpo la acción que deseara. La performance lleva unas instrucciones para el público que se muestran continuación.

“Ritmo 0”

INSTRUCCIONES

Hay 72 objetos sobre la mesa que se pueden usar en mí según lo deseado.

RENDIMIENTO

Yo soy el objeto. Durante este tiempo, asumo toda la responsabilidad.”



Figura 207. Marina Abramovic: Rhythmo 0(1974) Studio Morra de Nápoles (Italia)

Fuente: <https://www.curioctopus.it/>

Lo que pretendía demostrar con su actuación Abramovic era que el ciudadano se comportaba de manera educada, pero acabó siendo una

³²⁶ Mario González Linares, “Yo soy el objeto: Marina Abramovic en *Rhythm 0*”, *Amberes* revista cultural, (febrero 2017): <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/>

demostración de violencia social y cómo el individuo anónimo es tendente a la violencia.

Ella misma declara para Peirano en noviembre de 2014, en una entrevista titulada “Marinan Abramovic en tres actos demenciales” para *el diario* la siguiente reflexión:

Lo que empezó como una reflexión acerca de la confianza y el contrato social acabó siendo una lección sobre la tendencia natural del ser humano a la violencia: “Lo que aprendí fue que, si dejas que el público decida, te pueden matar. Me sentí verdaderamente atacada: me cortaron la ropa, me clavaron las espinas de las rosas en el estómago, una persona me apuntó a la cabeza con la pistola y otra se la quitó”. La falta de reacción de la artista hizo que la violencia escalara de manera geométrica. “Después de exactamente seis horas, según el plan, me levanté y empecé a caminar hacia el público. Todos escaparon, evitando un enfrentamiento real”³²⁷.

En una performance desarrollada en el Museo MoMa en 2010 titulada *The Artist is Present* ³²⁸, quizá de las más conocidas de Marina Abramovic, vestida de intenso rojo, se posiciona ante una mesa en la que hay dos sillas enfrentadas. La obra o el hecho artístico consistían en esperar que el espectador se sentase frente a ella y provocar en este, acciones tanto de rechazo, como de emoción mirándose fijamente el uno al otro. El momento más intenso es cuando se sienta un compañero que había sido pareja de la artista, Uwe Laysiepe conocido por Ulay, al que no veía hacía 23 años.

Pensamos que la obra, la acción, hace que el espectador se emocione, llore, gesticule, se fusione en unas miradas de complicidad totalmente abrumadoras que terminan en una unión de manos y la emoción conjunta de artista y espectador.

La acción tiene lugar en la primera planta del museo y se trata de la primera de las piezas de la exposición.

³²⁷ Marta Peirano, “Marina Abramovic en tres actos demenciales” *eldiario.es*, sección cultura (Noviembre 2014): https://www.eldiario.es/cultura/arte/Marina-Abramovic-actos-sobrehumanos_0_325818209.html

³²⁸ El video está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=traUaknfR5o>

En la planta superior encontramos video documentación de las performances de la artista a lo largo de los años junto con recreaciones de algunas de esas performances llevadas a cabo por un grupo de asistentes que previamente hubieron de convivir con ella para adaptarse al estado físico y mental requerido por las acciones.

Atendiendo a la conservación de las obras, como declara la artista Marina Abramovic, *el video compartía la instantaneidad de la performance permitiendo además la prolongación temporal de la acción*³²⁹.



Figura 208. Marina Abramovic se encuentra con Ulay durante la performance *The artist is present*. MOMA

Fuente: <https://www.infolibre.es/>

En 2012 se dio a conocer el diseño de OMA para el Instituto de Marina Abramovic para Preservation of Performance Art (MAI). Abramovic, comentó:

"El objetivo de AMI es la de proteger y preservar el legado intelectual y espiritual de las artes escénicas a partir de la década de 1970 hacia el futuro, y servirá como un homenaje a time-based y el arte inmaterial."

La misión del instituto de Abramovic, AMI, es fomentar nuevos tipos de representaciones a la vez que funciona como un archivo vivo, la conservación y

³²⁹ Entrevista a Marina Abramovic en 3º Biennale d'Art Contemporain de Lyon (catálogo). París: Réunion de Musées Nationaux, 1995.

alojamiento de las obras de representación históricas. Abramovic planea utilizar el espacio como un laboratorio para explorar el tiempo y el arte inmaterial - incluyendo actuación, danza, teatro, cine, video, ópera y música - gracias a la colaboración con profesionales en los ámbitos de la ciencia, la tecnología y la educación. Trabajar con la comunidad local de Hudson, así como con las escuelas e instituciones de todo el mundo, el AMI será la sede de talleres, conferencias públicas y festivales. Además de centro para la formación de artistas, Abramovic también quiere formar al público en las disciplinas físicas y mentales de crear y experimentar a largo de la duración del trabajo. Dirigido por el socio de OMA, Shohei Shigematsu y el propio Rem Koolhaas en colaboración con su socio Jason Long³³⁰.

7.3.5. Zhang Huan: El arte es mi fe

Es uno de los artistas chinos más internacionales. Con su obra se declara contrario a las políticas del régimen chino usando para esto su propio cuerpo como medio para la expresión de su obra. La fundación Telefónica, con motivo del festival PhotoEspaña, presentó la primera retrospectiva de su obra en el año 2007 comisariada por Jun Jun Hu y Miguel Fernández-Cid.

Las situaciones de extrema soledad y sufrimiento a las que somete a su propio cuerpo le sirven para reflexionar sobre diversas temáticas, entre ellas el aislamiento del hombre en la inmensidad de las grandes ciudades, la degradación de los espacios públicos o la pulsión entre el hombre y la naturaleza³³¹.

El artista declara abiertamente que la fotografía y el video son los soportes para el registro de su obra en declaraciones para *El Cultural*, en un artículo de Ramón Esparza en junio de 2007³³².

R.E *¿Cuál es, exactamente, el papel de la fotografía en su trabajo?*

³³⁰ Información extraída de <https://www.metalocus.es/es/noticias/oma-y-el-nuevo-marina-abramovic-institute-preservation-performance-art-mai>. Véase la página oficial en: <https://mai.art/about-mai>

³³¹ Información extraída de https://www.fundaciontelefonica.com/arte_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/293/

³³² Ramón Esparza, "Zhang Huan, solo yo puedo comprender mis obras", *El cultural* (junio 2007): <https://www.elcultural.com/revista/arte/Zhang-Huan/20714>

Z.H *No me considero un artista performativo, sino conceptual. De hecho, la fotografía es tan sólo un medio de registro de mis conceptos artísticos.*

Durante años (la época Mao) la fotografía no tuvo en su país otro papel que un inexpresivo registro documental, o, por decirlo de otro modo, la pura propaganda. Fueron precisamente los artistas de la performance quienes comenzaron a cambiar este estado de cosas. Muchos críticos lo piensan, y yo estoy de acuerdo con ello.

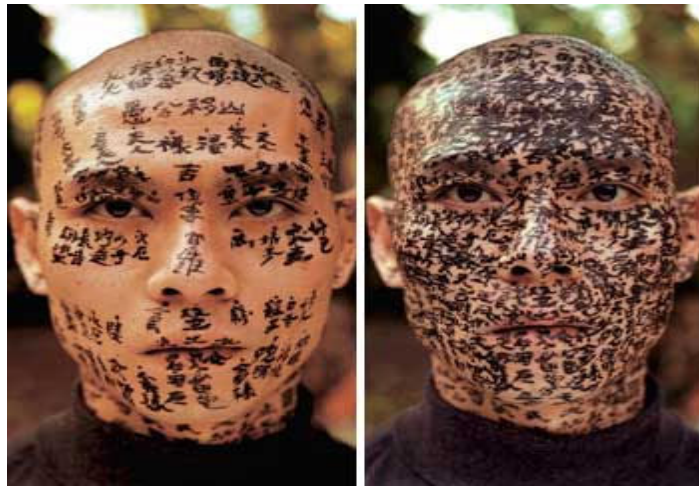


Figura 209. Zhang Huan: Family Tree, (2000)

Fuente: <https://www.elcultural.com/>

En España participa en la feria de arte contemporáneo ARCO y realiza una performance en Santiago de Compostela *Peregrinación a Santiago* en 2001. Enmarcada en ambiente peregrino, haciendo una dura crítica a la humanidad en la que el pez grande devora al pequeño, refiriéndose a grandes empresas que lo controlan todo, a la globalización y a los ritmos de vida, al excesivo trabajo, que no deja tiempo para el disfrute y cuidados de la familia.



Figura 210. Zhang Huan. Performance: Peregrinación a Santiago, (2001)
Fuente: <http://www.zhanghuan.com/>



Figuras 211 y 212 Zhang Huan. Performance: Peregrinación a Santiago, (2001)
Fuente: <http://www.zhanghuan.com/>

En su página web, Zhang Huan declara: *Me sumergiré piadosamente en el quemador de incienso, para purificarme de cualquier olor inicuo en la naturaleza humana con el incienso sagrado, y para obtener un nuevo cuerpo y alma para la vida*³³³.

Una de sus obras más místicas es la denominada la performance *To Raise the Water Level in a Fishpond* 1997, Beijing, China. Se trata de una acción que queda documentada en 50 fotografías y en la que intervinieron unos 40 participantes invitados por el artista que habían acudido a trabajar como pescadores, agricultores jornaleros rurales y al sector de la construcción, lo que evidenciaba una posición social baja. En la tradición china el pescado es símbolo de sexo y el agua fuente de la vida.



Figura 213. Zhang Huan: *To Raise the Water Level in a Fishpond*, (1997)

Fuente: <http://www.zhanghuan.com/>

Entre 1993 y 2005, el trabajo principal de Zhang Huan fue el arte de performance documentado por la fotografía³³⁴.

³³³ Disponible en la página oficial del artista: <http://www.zhanghuan.com/>

³³⁴ Información extraída de http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_28.aspx?itemid=1111

7.3.6. Ai Weiwei y el arte como una voz para la protesta social

Pekín (1957) marcado e influenciado por la vida de su padre que fue uno de los poetas chinos acusado por el régimen de Mao Zedong, de intelectual derechista, el cual fue desterrado a la región musulmana de Xinjiang. Ai Weiwei es un activista y artista contemporáneo que mediante sus obras arremete contra el gobierno chino por los postulados que afectan a la democracia y a los derechos humanos. Es un clásico la serie de tres fotografías emitidas en blanco y negro *Dropping a Han Dynasty Urn* tras la ruptura del famoso jarrón chino que perteneció a la dinastía Han³³⁵ con más de 2000 años de antigüedad, considerada una liberación espiritual y cuya protesta va destinada contra la destrucción del legado cultural chino. A la vez que, la acción de fotografiar a su mujer, Lu Qing, levantándose la falda ante el retrato de Mao, en Tiananmen, un gesto que desafiaba claramente a la autoridad.



Figura 214. Ai Weiwei: *Dropping a Han Dynasty Urn*, (1995)

Fuente: <https://evmuseography.wordpress.com/>

³³⁵ La dinastía Han (206 a. C.-220 EC) se considera un período definitorio en la historia de la civilización china, y romper deliberadamente una forma icónica de esa época equivale a desechar toda una herencia de significado cultural sobre China. Con este trabajo, Ai comenzó su uso continuo de objetos antiguos prefabricados, demostrando su actitud inquisitiva hacia cómo y por quién se crean los valores culturales. Información disponible en: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/ai-weiwei>.

En el documental titulado *Weiwei*, ¿Un crítico incómodo o uno de los artistas más geniales de nuestro tiempo?³³⁶.

Ai Weiwei, declara que *El arte no tiene fronteras puede ir tan lejos como quiera*. Protesta para que se mantengan unos principios humanitarios básicos, quiere comprender qué pasa con la civilización, con la humanidad y si a las personas les estamos aplicando unos valores mínimos que preserven la dignidad humana. Éxodo, inmigración global, expulsión humana se han convertido en temas de la obra del artista. Afirma en este documental que lo evidencia todo para que futuras generaciones puedan utilizar estas grabaciones.

*Crecí en condiciones similares a la de los refugiados, ha dicho Weiwei. Me hubiera gustado ponerme los zapatos usados de mi hermano. Siempre eran demasiado grandes, pero los hubiera usado. Cualquier cosa es mejor que no tener zapatos. Mi padre utilizó su corbata como cinturón porque no tenía nada para amarrarse los pantalones. Cuando hacía trabajos forzados en el invierno, usaba su corbata para envolverse un pie porque no tenía calcetines*³³⁷.

Recreó la imagen más conocida de la crisis de los refugiados sirios, tumbándose en la playa simulando ser el niño Alan Kurdi que apareció muerto en la playa de Bodrum. La acción causa indignación en todo el mundo. Viaja con su equipo a los principales focos de inmigración como Israel y Gaza para el rodaje del documental *Human Flow*. A su regreso a Nueva York, en la galería SoHo, el artista expuso una gran instalación con las prendas de los refugiados que previamente había ordenado, lavado, planchado y clasificado. En paralelo a esta exposición tiene tres más en Manhattan apoyadas con videos y fotografías. Los refugiados sirios, afganos e iraquíes fueron expulsados del campo de inmigrantes de Idomeni, Weiwei, recogió la ropa que dejaron y la convirtió en su obra que expuso convirtiendo la galería Deitch en una gran lavandería.

³³⁶ Documental disponible en <http://www.dw.com/es/actualidad/ai-weiwei/s-38770417>. A la Deriva, bajo la dirección y el guión de Eva Mehl y Bettina Kolb, una producción de Deutsche Welle con la colaboración de Einstein Berlin.

³³⁷ Rodrigo Miranda, "Ai Weiwei exhibe ropa de miles de inmigrantes en Nueva York", *La tercera*, sección cultura (Noviembre, 2016): <http://www2.latercera.com/noticia/ai-weiwei-exhibe-ropa-miles-inmigrantes-nueva-york/>



Figura 215. Ai Wei Wei :Laundromat(2016) Deitch Projects en Nueva York.

Fuente: <https://hypebeast.com/>

Los migrantes tienen que cruzar montañas o saltar de barcos. No hay tiempo para lavar. Tienen que tirar su ropa sucia. Su vida es una lucha diaria”, explicó Weiwei al New York Times luego de la inauguración de la muestra que coincidió con las multitudinarias protestas contra la elección de Donald Trump como presidente³³⁸.



Figura 216. Recreación de la imagen de la imagen del niño sirio Alan Kurdi (2015)

Fuente: <http://www.dw.com/>

³³⁸ *Ibid.*

Realiza la exposición en Nueva York ya que afirma que es un país de refugiados y le parece muy apropiado realizarla allí, no desea decir nada en la entrevista ya que la instalación habla por sí sola. Termina el documental con declaraciones del artista tan personales como que, con cada exposición, intenta responder a la pregunta de quién soy y que, con cada exposición, está convencido de que sus obras tienen un efecto y sirven para algo.

(...) el arte me ofrece una especie de voz, cuando la emito puede sonar como una especie de canción o como una protesta, si cambia el significado del arte también cambiará el significado artístico³³⁹.

7.4. LAS GRAFÍAS Y OTRAS MARCAS EN EL ARTE DE ACCIÓN

Las grafías también se hacen un hueco en el denominado arte de acción. Hemos visto cómo los modelos de las *Antropometrias* de Klein estampaban sus cuerpos empapados de azul contra paredes, dejando las siluetas marcadas en diversos soportes. En el artista Zhang Huam cómo el tatuaje en su cuerpo se convierte en hilo conductor para su obra. Veamos a continuación otras marcas.

7.4.1. Dennis Oppenheim, en Tranference Darwin

Es un artista estadounidense (1938-2011) vinculado a la escultura, a la performance y al movimiento Land Art. Fue uno de los artistas contemporáneos más reconocidos en el panorama internacional estando sus obras presentes en más de 70 de los principales museos, colecciones y espacios públicos de todo el mundo. En nuestro país pueden verse tres obras de manera permanente, la primera de ellas *Stage Set for a Film* (Decorado para una Película), instalada en el Paseo de Zorrilla de Valladolid en 1998, *Crystal Garden* (Jardín de Cristal), en el municipio madrileño de Navalcarnero en febrero de 2007 y *Device to Root out Evil*, (dispositivo para arrancar el mal), una de sus obras más polémicas, instalada en la ciudad de Palma de Mallorca en 1997 y que es una réplica de la realizada en 1966 en Venecia por el mismo autor.

³³⁹ Información extraída de: <http://www.dw.com/es/actualidad/ai-weiwei/s-38770417>

Utiliza a su hijo en la acción, *Tranference Darwin* 1971, escribe sobre su espalda y el niño apoyado sobre la pared, a través de un sistema sensorial transfiere lo que el padre va dibujando. Posteriormente intercambiaba las posturas. Como si fuese una continuación del cuerpo del artista, Erik escribe a través de su padre. La primera persona que dibuja lo hace de una manera autónoma, espontánea y creativa, la segunda persona se concentra en intentar transcribir al papel los estímulos que va sintiendo. *El dibujo es el resultante del proceso de dibujar, pero sin ser el objetivo final*³⁴⁰.



Figura 217. Dennis Oppenheim: Two Stage Transfer Drawing, performace with Son Erik,(1971)

Fuente: <https://www.dennisaoppenheim.org/>

³⁴⁰ Acción disponible en video en: <https://www.youtube.com/watch?v=7A-mowlXVMIVideo> performance personal emulando a Dennis Oppenheim, en el siguiente link: <https://vimeo.com/85344649>

El objetivo es transferir un dibujo, en dos momentos, el primero en el que se comienza a dibujar libremente, de forma franca en cambio, en un segundo momento de la acción, la persona sobre la que se está dibujando se encarga de reconocer y trasladar simultáneamente en el papel los movimientos que se están originando sobre su cuerpo a partir de los estímulos sensoriales que recibe del primer dibujante.

*El arte era para él una gran sinfonía que nacía de experiencias que no siempre encontraban en la lógica su porqué, su capacidad de revelación, de alteración. Pues de la vida, lo que importa, es muchas veces el 'matrix', lo que no se ve del otro lado*³⁴¹.

7.4.2 Peter Greenaway, la escritura como experiencia sensorial

Peter Greenaway es director y cineasta británico nacido en 1942 y que, en nuestro caso, nos interesa por haber usado la escritura como experiencia sensorial. Dirige en 1996 la película *The Pillow Book*³⁴². En este film trabaja la temática japonesa de almohadas de cerámica o de madera hueca donde se guardaban los diarios íntimos. Gorostiza (1995) habla de los libros-almohada y los define como:

Un género peculiar de la literatura erótica japonesa, eran guardados en los pequeños cajones de las almohadas tradicionales de madera donde se apoyaban las cabezas de los amantes. Eran diarios de geishas que recordaban experiencias amorosas, poéticos

³⁴¹ Antonio Lucas "Muere Dennis Oppenheim, escultor de grandísimas escalas" *El Mundo*, sección cultura, (24 enero 2011): <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/24/cultura/1295874445.html>

³⁴² Recordemos brevemente la sinopsis de la película, la protagonista y narradora es Nagiko, una joven japonesa a la que su padre, experto en caligrafía, tiene por costumbre recitarle versos de un antiguo libro de almohada o *The Pillow Book* (clásico de la literatura japonesa medieval de la dinastía Heian, escrito por Sei Shonagon) y de escribir en la cara de la niña una felicitación el día de su cumpleaños. Para pagar la deuda que su padre había contraído, Nagiko es obligada a casarse con el sobrino del amante homosexual de su padre, al que no quería fracasando como era de esperar su matrimonio y escapándose la protagonista a Tokio donde se convertirá en modelo y buscará el placer haciendo que sus amantes escriban en su cuerpo desnudo. Reino Unido, 1996. Director: Peter Greenaway. Duración: 123 min. Protagonistas: VivianWu, Ken Ogata, Yoshi Oshida, Ewan McGregor. Ficha técnica completa y sinopsis detallada en Sight and Sound, Noviembre, 1996, pg. 57s. También en www.allmovie.com

*manuales sexuales para chicas jóvenes o generalmente, cuando estaba ilustrado, estimulantes afrodisíacos para amantes*³⁴³.

Greenaway quiere romper con el lenguaje cinematográfico tradicional usando para la dirección de esta película la yuxtaposición simultánea de imágenes, técnica nipona que consiste en adelantar o completar lo que ocurre u ocurrirá.

*La piel sólo es papel temporal, dice Greenaway (2001). No hablamos de tatuajes, ni los de la yakuza japonesa ni los de la Shoah. Se insiste en la piel pintada y lavada. El texto es efímero, casi por el placer del tacto. Está expuesto a la lluvia o al sudor. Es perecible, como la vida misma. Otra idea que no es tan clara entre nosotros, desde Gilgamesh tenemos la idea de la permanencia en las obras, en los textos. Pero el texto es tan efímero como el cuerpo*³⁴⁴.

Durante toda la película vemos a los personajes escribiendo sobre cuerpos desnudos, pinturas y caracteres que al no estar tatuados tienen una duración acotada, son intervenciones efímeras, destinadas a su completa desaparición.

*El cuerpo como un libro, el libro como un cuerpo. Es necesario, si no se puede ver la película, hacerse la idea de la imagen. Bellos cuerpos desnudos, de hombres o de mujeres, cubiertos por exóticos caracteres, siendo admirados por otros personajes de la película. Mucha carne, pero como en Rubens, en Rembrandt. Cuando vemos escenas de sexo, en la imagen se sobrepone algún grabado de ukiyoe, la pintura del mundo flotante, es en referencia al arte japonés*³⁴⁵.

³⁴³ Jorge Gorostiza, *Peter Greenaway* (Madrid: Cátedra, 1995), p. 216

³⁴⁴ Peter Greenaway (2001a): "Body and text" en Willoquet-Maricondi, Paula et al., (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, Maryland: Scarecrow Press. 311

³⁴⁵ Edmundo Condon Alarcon, "El tacto del texto: la escritura como experiencia sensorial en *The Pillow Book* de Peter Greenaway" *Revista Universidad Complutense de Madrid, Revista de Filología Románica*. Anejo V, 2007. CD Jóvenes investigadores Los sentidos y sus escrituras. <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330112A/9694>, p. 114



Figura 218. Peter Greenaway: Escena de la película *The Pillow Book* (1996)
Fuente: <https://elladrondebicicletas.wordpress.com/>

Figura 219. Peter Greenaway: Escena de la película *The Pillow Book* (1996)
Fuente: <https://maskooki315.wordpress.com/>

La película toma como referente *El Libro de la Almohada*, uno de los clásicos de la literatura japonesa medieval, en particular de la dinastía Heian³⁴⁶.

7.4.3. Vito Acconci (1940-2017) Trademarks

En *Trademarks* (Marcas Registradas) 1970, el artista se posiciona delante de una cámara mordiendo el cuerpo para marcar la piel con los dientes y esas marcas que deja la mordida posteriormente las entinta y estampa en el papel, estas acciones suponen una posición sobre el arte y el estado del arte.



Figura 220. Vito Acconci: *Trademarks* (Marcas Registradas), (1970)
Fuente: <http://www.angeldecuir.com.mx/>

³⁴⁶ Existen dos traducciones al español: Versión íntegra, traducida del original, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003; Selección traducida a partir de la versión inglesa por Jorge Luis Borges y María Kodama, Madrid, Alianza, 2004.



Figura 221. Vito Acconci: Trademarks (Marcas Registradas), (1970)

Fuente: <http://www.angeldecurir.com.mx>

Shelly Jackson, habla con Vito Acconci en una entrevista titulada “Una conversación con Vito Acconci” concedida para una edición de la revista *The Believer* en 2007³⁴⁷.

Moverse en el espacio real significaba usar su propio cuerpo, ya no era un lector, y Acconci dirigió su atención hacia ese cuerpo en una serie de actuaciones ferozmente físicas, mordiéndose, quemándose el pelo de su cuerpo, y más notoriamente, en *Seedbed*, masturbándose bajo una rampa de madera instalada en la galería *Sonnabend*, mientras fantaseaba a través de un altavoz sobre las personas que caminaban sobre él. A pesar del enfoque en el cuerpo, el lenguaje

³⁴⁷ Shelly Jackson, “Una conversación con Vito Acconci”, revista *The Believer*, (Enero 2007) : <https://believermag.com/an-interview-with-vito-acconci/>

desempeñó un papel esencial, revelando su actividad, que de otro modo habría permanecido privada, y atrayendo a la audiencia a la complicidad con ella. Al igual que el cuerpo, el lenguaje es completamente personal y la moneda básica de las relaciones públicas, y en los monólogos hablados que acompañan sus videos posteriores, Acconci juega con esta paradoja.

SJ: Hace mucho tiempo que dejaste la página, pero en tu pieza de marca registrada te conviertes en una imprenta. Te estás mordiendo, frotas las picaduras con tinta, tinta de impresora, específicamente, y luego las imprimes en ... ¿qué?

VA: cualquier cosa. Podría imprimirlos en un pedazo de papel, podría imprimirlos en la pared, podría imprimirlos en el cuerpo de otra persona...

SJ: Entonces tú eras el escritor, tú eras la imprenta, tú también eras la página ...

VA: ¿Estaba en la página? Me mordí a mí mismo, pero no me hice una mordida. Usé la picadura para imprimir algo más.

SJ: Pensé en la mordida como una impresión en la página de tu cuerpo.

Juan Antonio Ramírez en *El Cultural* 2009, escribe: "Art Corporel o el mordisqueo hecho arte"³⁴⁸.

La representación del cuerpo humano ha sido una constante a lo largo de la historia, su plasmación se ha realizado en soporte matericos como lienzo o mármol entre otros.

Los primeros ensayos los encontramos a comienzos de los 60, artistas como Piero Manzoni o los Accionistas vieneses, pero no fue hasta los 70 cuando el Body Art o arte corporal se convirtió en movimiento artístico. En la actualidad y desde hace unas décadas lo que se ha convertido en soporte ha sido el propio cuerpo transformándose en materia misma del arte. Una cosa es la representación anatómica del cuerpo, y otra que el propio cuerpo sea el sustento del arte.

Ramírez (2009) nos recuerda la exposición Art corporel que se abrió en la galería Stadler de París en enero de 1975, que supuso un hito en la cristalización

³⁴⁸ Juan Antonio Ramírez, "Art Corporel o el mordisqueo hecho arte", *El Cultural*, sección arte (diciembre 2009): <https://www.elcultural.com/revista/arte/Art-corporel-o-el-mordisco-hecho-arte/26345>

de las ideas y de las actitudes relacionadas con esta problemática y en la que había obras de de Vito Acconci, Chris Burden, Duchamp, Gilbert & George, Michel Journiac, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Dennis Oppenheim y Gina Pane. Repasa en su artículo las primeras manifestaciones o esbozos de este arte corporal y apunta sobre Acconci.

Nos parece hoy bastante inocente, registrando en su cuerpo las marcas de sus propias mordeduras, o masturbándose escondido en el subsuelo artificial de la galería Seedbed, 1971.

Declara Guasch que, aunque la exposición se celebró en enero de 1975 el manifiesto aparece fechado el 20 de diciembre. El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada. *“El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantienen relaciones con ninguna forma supuestamente artística si de entrada no es declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte”*³⁴⁹.

Germano Celant publica un artículo titulado “El lenguaje físico de Vito Acconci” en octubre de 2012 en *Domus* aunque ya fue publicado en Abril de 1972 en la revista del mismo nombre.

*Acconci, escapa constantemente de lo tradicional tanto en el plano de la representación como en el de la estética como formas de comunicación. Vuelve el autor a incidir en el hecho de haber terminado con el espectador pasivo a través de los nuevos movimientos de la época*³⁵⁰.

³⁴⁹ Ana M^a Guasch, *El Arte último del siglo XX Del postminimalismo a lo multicultural*. (Madrid: Alianza Forma, 2016), p.93

³⁵⁰ Germano Celant, “El lenguaje físico de Vito Acconci”, *Domus* 509 ,(27 octubre 2012.): <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>

7.4.4. Trinidad Martínez y la performance a través del grabado

Buscando formas novedosas de estampación la artista Trinidad Martínez envuelve su cuerpo en vendas buscando *Marcas Efímeras*. Se coloca ante un espacio totalmente limpio, absolutamente neutro, para que ningún elemento altere, modifique o despiste la acción. Simulando e imitando las marcas que deja la ropa excesivamente apretada, se cubre todo el cuerpo con vendas que poseen ciertos dibujos, relieves, surcos o formas parecidas a los encajes que, por la presión, cuando desenvuelve el cuerpo se plasman en la piel como marcas sabiendo están destinadas a su total desaparición en un tiempo muy escaso.



Figuras 222 y 223. Trinidad Martínez: Marcas Efímeras.

Fuente:<http://www.mav.cl/>

En la escasa información que hemos encontrado de esta artista localizamos unas declaraciones en las que la expresa:

El soporte tradicional de la imagen impresa ha sido la carne. Antes de la imprenta se han marcado los animales como signo de posesión (...) Desarrollando el desplazamiento del grabado a la acción performática, mi cuerpo pasa por diversas sensaciones que lo llevan al límite conectándome a la experiencia de un cuerpo sometido para ser modificado. Es ahí realmente donde se pone en valor la experiencia de trabajar con el cuerpo, sobre todo siendo el grabado, un trabajo que

*requiere de una presión matriz-soporte, el cuerpo vive la real sensación de ser grabado*³⁵¹.



Figura 224. Trinidad Martínez: Marcas Efímeras.

Fuente: <http://www.mav.cl/>

Todas estas actuaciones suponen una presión sobre los límites del arte tradicional. El artista se erige como el único mediador para liberarlo de su carácter económico, haciendo obras que son acontecimientos, por regla general, de carácter transgresor y subversivo. *Es por ello que la foto-documentación, la película, el vídeo montaje o, incluso, la estampación digital son imprescindibles a la hora de registrarlo*³⁵².

7.5. FLUXUS. "LA REVOLUCIÓN DEL ARTE" (1962-1978)

Nace de una combinación y unión del concepto Zen de Cage y de un proyecto antiartístico más racional de Duchamp. El Fluxus se considera una forma de vivir, un movimiento con afección actitudinal, es un comportamiento que escapa a la norma y al espacio establecido, es totalmente libre. Nace como alternativa al expresionismo abstracto pero no es ni un estilo artístico, ni un movimiento, son acciones en lugares secundarios.

³⁵¹ Información extraída de: <https://tecnicasdegrabado.es/2012/grabado-y-performance>

³⁵² *Ibid.*

Podemos considerar que el manifiesto de George Maciunas (1963) es el punto de inicio del Fluxus, supone un ataque directo a la excesiva intelectualidad del arte, el academicismo imperante y al arte de museos y galería. El origen se establece en Nueva York en 1961. Coincidiendo con la apertura de la galería A,G espacio alternativo propiedad del artista y su pareja sentimental.

En cuanto a su etimología, Guasch (2001) indica:

Fluxus del inglés "Flux" deriva del latín Fluunt que significa fluir. Aludiendo a un movimiento constante de un fluido, a una sucesión de cambios a algo efímero... y consecuentemente a un flujo de acciones, de ideas, de performances, exposiciones poco habituales, fuera de lo común, ideas personificadas en manifiestos, publicaciones atípicas, un arte basado en el contexto postmoderno de pensamiento débil y superador de los límites impuestos³⁵³.

El Fluxus muestra su rechazo al mercado del arte comercial, lo convencional en el arte y lo puramente elitista de éste, nace con una clara intención anti-arte, rechazando así lo comercial y el museo. Las acciones se desarrollan en lugares secundarios o en la propia calle. Se localizó su núcleo de acción en Nueva York, y posteriormente en Europa y Japón. Vázquez (2009) comunica que: *Como Dadá, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización. El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como 'arte total'. El Fluxus creó la idea de que cada individuo construye la obra de arte en cada uno³⁵⁴.*

³⁵³ Ana M^a Guasch, *El Arte último del siglo XX Del postminimalismo a lo multicultural*. (Madrid: Alianza Forma, 2016), p.50

³⁵⁴ Adolfo Vázquez Rocca, "Arte conceptual y postconceptual, la idea como arte. *Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas I. Universidad Complutense de Madrid.37 (2013.1) <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567>

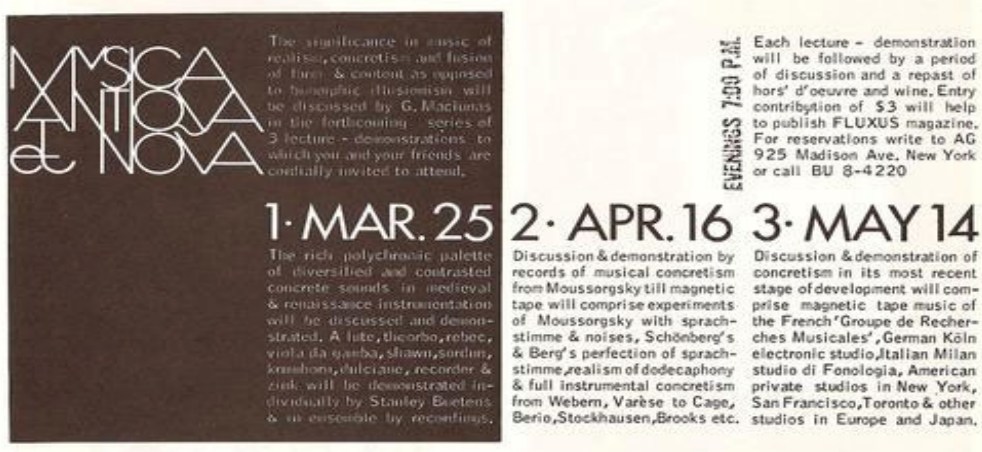


Figura 225. Tarjeta concierto en galería A.G
Fuente: <http://www.artperformance.org/>

La corriente Fluxus surge como un movimiento contracultura con el objetivo de construir un nuevo lenguaje que sirviese de puente para la renovación del panorama artístico internacional. Antes que todo, Fluxus es un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine³⁵⁵.



Figura 226. Takeshia Kosugi, Anima I & Ben Vautier, Attaché de Ben & George Maciunas, Solo for Violin.
Fuente: <http://www.kunstzolder.be/en/movement/fluxus>

³⁵⁵ Rodrigo de la Torre, *Fluxus* (31 enero 2014), disponible en: <http://www.creativoshoj.com/fluxus/>

7.5.1. Ono y *Cut Piece*

En 1964, Yoko Ono presenta la pieza *Cut Piece* sentada sola con su mejor vestido en un escenario. A continuación, da instrucciones a los espectadores para que con unas tijeras cortasen su ropa que podían llevarse para guardar. Los espectadores que se atrevieron a intervenir en la acción de manera cautelosa, cortaban trocitos de falda cuidadosamente y otros, en cambio, más arriesgados, partes de la blusa a veces de manera agresiva.

Ono escribió tras la experiencia en 1966: *La gente siguió cortando las partes que no me gustaban de mí, finalmente, solo quedaba la piedra de mí que estaba en mí, pero todavía no estaban satisfechos y querían saber cómo es en el Stone*³⁵⁶.

Al reflexionar sobre la experiencia reciente, la artista dijo:

*Cuando hago la pieza cortada, entro en trance, y entonces no me siento demasiado asustada... Generalmente damos algo con un propósito... pero quería ver lo que tomarían (...)Hubo un largo silencio entre una persona que viene y la siguiente persona que viene. Y dije que es una música fantástica y hermosa, ¿sabes? Ba-ba-ba-ba, corte! Ba-ba-ba-ba, corte! Hermosa poesía, en realidad*³⁵⁷.



Figura 227. Yoko Ono: *Cut Piece*, (1964).

Fuente: <https://www.revistacontinente.com.br/>

³⁵⁶ Declaraciones extraídas de :https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964

³⁵⁷ *Ibid.*

Más que de un planteamiento positivo, Fluxus se define a partir de lo que no pretende. Como acontecimiento que surge de manera espontánea, se atiene al instante del ser y acepta su propio carácter efímero. Sus acciones y performances rechazan la repetición. La distancia temporal hacia los acontecimientos es casi insuperable. *Y así, en sentido estricto, Fluxus sólo puede ser difundido a partir de una contradicción constitutiva, es decir, como documentación, mediante fotografías, apuntes, objetos-reliquia, múltiples y publicaciones*³⁵⁸.

La primera exhibición titulada *Fluxus Internationale Festspiele*, se desarrolló en *Städtisches Museum de Wiesbaden* (Alemania) en 1962. Entre sus representantes más conocidos destacan John Cage, Joseph Beuys y Nam June Paik. En su origen se centraba en música experimental pero a partir de ese momento tuvieron cabida manifiestos, conciertos, arte público, performance etc.

Eran 28 artistas los que componían las obras de la exposición, la curatoría recayó en Ursula Zeller en cuyo prólogo del catálogo dice: *En todo caso, el puente hacia la época actual sólo pueden trazarlo aquellas obras que los artistas de Fluxus han creado en el presente a partir del espíritu de entonces*³⁵⁹.

Ya hemos mencionado en varias ocasiones que es frecuente encontrar a los artistas de la segunda mitad de siglo XX trabajando en distintos movimientos, a veces en simultáneo y otras de manera aislada sin la adscripción a uno en particular. Es el caso de estos artistas.

7.5.2. Wolf Vostell y Decollage

Wolf Vostell (1932-1998) trabajó en distintos medios y con varias técnicas, desde la pintura y la escultura hasta el arte de acción. Iniciador del movimiento Happening junto a Allan Kaprow en Europa, trabaja la instalación y el videoarte e inició el movimiento Fluxus junto a Beuys, pero no encajó bien. En 1962 conoce al

³⁵⁸ U, Zeller, (2005). Extractos del catálogo Fluxus. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. <http://www.mac.uchile.cl/coleccion>

³⁵⁹ Información extraída de "Fluxus llega al MAC – Espacio Quinta Normal .Una larga historia con muchos nudos Fluxus en Alemania 1962-1994. <http://www.portaldearte.cl/agenda/mixta/2005/fluxus.htm>

pintor y compositor americano-letón George Maciunas, organizador del movimiento.

Maciunas, Paik y Vostell son los coordinadores del primer Festival Fluxus en el Museo de Wiesbaden. En este festival, Vostell presenta "Kleenex 1", música de acción-dé-coll/age y conoce a los artistas americanos Higgins, Knowles y Williams. Con el grupo fluxus viaja a Copenhague y París. El movimiento fluxus intenta borrar la distancia existente entre el arte y la vida, como el resto de los movimientos de la época, se muestra contrario a la tradición, influenciado por el Dadá y la figura de John Cage, intenta agrupar en torno todas las prácticas artísticas existentes en un solo fenómeno, música, teatro, fotografía, videos etc.



Figura 228. George Maciunas: Fluxyeardbox (1966)

Cajas Fluxus que recogen objetos de las acciones.

Figura 229. Josep Beuys: Wirtschaftswert Mineralwasser (valor económico del agua mineral), (1982). Botella de agua mineral, etiqueta impresa, inscrita en grafito, estampada, caja de madera impresa. 12.2 x 5 x 5 cm

Fuente: <https://www.harvardartmuseums.org/>

Estella-Noriega en 2016 recuerda en un artículo para la revista *Arte, Individuo y Sociedad* la obra de Maciunas *Cross Dressing Ballet* de 1967 y el uso de la fotografía para documentar la acción.

El catálogo de la exposición The Dream of Fluxus: Maciunas. An Artist,s Biography, contenía una secuencia fotográfica de la obra de este controvertido artista. La primera secuencia estaba compuesta por fotografías del propio Maciunas, vestido como una chica, se despojaba de la ropa para pasar de manera posterior a desprenderse de la lencería de una manera más atrevida y mostrando al pie de la foto una nota aclaratoria declarando ser un autorretrato. Un ataque directo contra

lo que se puede leer como una burla a todos los autorretratos realizados a lo largo de toda la historia. Nam June Paik compositor surcoreano, también perteneciente a la segunda mitad del siglo XX, es uno de los pioneros en trabajar el Videoarte. Participa también de manera activa en happening y es invitado por Maciunas a eventos fluxus³⁶⁰.

Los diferentes archivos de Maciunas en especial el *Sohm Archive de la Staatsgalerie* reflejan su querencia por el medio fotográfico, al que recurrió para documentar sus muchos viajes, sus investigaciones en historia del arte e incluso las performances a las que asistía³⁶¹.



Figura 230. George Maciunas. Cross Dressing Ballet, ca. 1967. Moma.

Fuente: <https://revistas.ucm.es/>

El historiador y comisario de arte alemán experto en videoarte, Wulf Herzogenrath, fue el primero en demostrar de manera pública y verificable todo tipo de usos artísticos diferentes para el medio de la televisión, y esto marcó el comienzo de una carrera en la que, más que cualquier otro artista visual, previó e influyó activamente en los aspectos tecnológicos, filosóficos y sociales derivados del desarrollo de los nuevos medios: televisión, video, computadoras y láser³⁶².

³⁶⁰ Ignacio Estella Noriega, "Negociando la colectividad, negando la subjetividad. George Maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo" *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 29(2) 2017: 283-298. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/53073/50989>

³⁶¹ Bernad Evers, *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus From Art History to a Chronology of Fluxus* (Berlin: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2005), 117

³⁶² Wulf Herzogenrath <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/when-future-was-now>



Figura 231. John Lennon, Yoko Ono, Nam June Paik y Shuya Abe en la Galería Bonino, Nueva York, 23 de noviembre de 1971. Foto: Tom Haar, cortesía de Kunsthalle Bremen © The Estate of Nam June Paik.

Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Cuando estrenó *One for Violin* en el evento *Fluxus Neo-Dada in der Musik* en el *Düsseldorfer Kammerspiele*, Paik se presenta en el escenario solo, dirigiéndose hacia una mesa en la que descansaba un violín, el público esperaba ver cómo el instrumento era levantado con delicadeza y la primera sorpresa fue que éste lo agarró por el cuello, lo levantó lentamente y lo golpeó contra la mesa. A este acto, hay que añadir el componente de la iluminación de la sala, que se apagó acto seguido a la destrucción del violín, haciendo evidente la asociación destrucción y oscuridad. Como en Gage, volvemos al protagonismo del silencio del instrumento y la toma de protagonismo del ruido que hace la destrucción del violín.

Fluxus fue un campo de exploración, de ensayar nuevas formas de colectividad, formación de grupos en un entorno en el que tales conceptos se habían borrado por completo del discurso político. Al hacerlo, *Fluxus se convirtió en uno de los ataques más radicales de una de las principales herramientas ideológicas en la transformación política y económica de la Guerra Fría: el individualismo*³⁶³.

³⁶³ Iñaki Estella Noriega, "El rendimiento imposible de los bienes en masa. George Maciunas, Herman Fine y Robert Watts (8 de abril 2016)'Implosions Inc. (alrededor de 1967)'. *Revista Digital de Cultura e Historia*. Estella Noriega, Iñaki (2016) "El rendimiento imposible de los productos básicos de masas. George Maciunas, Herman Fine y Robert Watts 'Implosions Inc. (ca. 1967)". *Revista Digital de Cultura e Historia*: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj>

Al desvincularse estos movimientos de museos y espacios destinados a las exposiciones, estos acontecimientos comienzan a usar el video y fotografía como registro documental de las acciones.

7.6. ACCIONISMO VIENÉS: EL CUERPO COMO TERRITORIO ARTÍSTICO Y ZONA PARA LA ACCIÓN

Se gesta y comienza en Viena en los años 60-70, siendo uno de los movimientos artísticos más controvertidos y violentos que se han producido y que tendrán continuidad en las futuras ediciones de la *Documenta de Kassel*. De acuerdo con el filósofo y teórico del arte, Pere Salabert (2003), plantea esa búsqueda de modo evolucionista en el contexto de la Historia del Arte, en el que la presencia por el uso de la materia misma va afirmándose en el transcurrir del tiempo en detrimento de la representación, teniendo como consecuencia una mayor aproximación del arte con la realidad.

*La búsqueda de la presencia a través del uso del cuerpo en el arte contemporáneo como una reivindicación de la materia y de su carácter mundano, ocurre en contraposición al trascendental y anímico de la representación ilusoria de los movimientos artísticos anteriores*³⁶⁴.

Influenciado por las tensiones de la Segunda Guerra Mundial, los artistas vieneses produjeron las acciones más radicales en los años de la Guerra Fría y de las Guerras de Vietnam y Corea. De la pugna entre el bloque occidental capitalista liderado por Estados Unidos y el bloque este comunista liderado por la Unión Soviética, se desprendieron enfrentamientos de tipo militar, económico, social, político e informativo entre otros. Los artistas llevan el arte al terreno de la acción, pero de una manera inquietante y radical en sus propios cuerpos o en el de los participantes de sus actos y pasarán a la historia por lo grotesco, lo desagradable, lo violento o lo doloroso. En sus trabajos introducirán sacrificios de animales, rituales orgiásticos, prácticas sexuales con simulación de amputaciones incluidas, violaciones y un largo y desagradable etc. Muchos de ellos entraron en prisión

³⁶⁴ Pere Salabert, *Pintura anémica cuerpo succulento* (Barcelona: Laertes, 2003), p.35

por acciones bufonas, blasfemas, violentas y que atentaban contra la religión, la sociedad y el orden establecido.

Lórand Hegyi (1998) afirma en *The austrian vision: positions of contemporary art*. (La visión austríaca: posiciones del arte contemporáneo), Catálogo de exposición Viena: *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* de los artistas austriacos:

Mediante su fecunda polémica con el legado de su tradición artística, la generación de artistas austríacos de la posguerra ha contribuido considerablemente, y de forma individualizada, a la escena internacional del arte. Los jóvenes rebeldes de entonces, que tuvieron que allanar el difícil camino a través de la tierra de nadie intelectual del periodo de la posguerra, son hoy día artistas de renombre que, en su calidad de maestros y profesores de academia, han transmitido su experiencia a innumerables estudiantes. La censura política del régimen de Hitler produjo enormes estragos en la vida cultural austríaca. Sus cicatrices son evidentes. Pero también es innegable la vitalidad de una nación con una importante tradición cultural que en medio de los escombros de su destruido y maltratado pasado ha sabido encontrar el camino hacia un presente y futuro creativos ³⁶⁵.

En palabras de Solans (2011): *el Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de postguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos –el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas– y revolucionarias –el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica*³⁶⁶.

Se llega a un punto en el que el artista sobrepasa todos los límites con sus intervenciones, con la intención de protestar contra la política, el sometimiento, la falta de libertad que existía y la violación de los derechos humanos en la Europa de posguerra.

³⁶⁵ Hegyi, Lórand (Ed.), *La visión austríaca: posiciones del arte contemporáneo/ The austrian vision: positions of contemporary art*. (Catálogo de exposición. Viena: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998) p.45

³⁶⁶ Piedad Solans, (2011). Günter Brus: el corte del lenguaje (prólogo). En Brus, Günter (Ed.). *Veda abierta a los exterminadores*. León: Universidad.

Los Accionistas Vieneses comienzan a trabajar un arte de comportamiento con el cuerpo. Las acciones ya no son pintarlo, dibujarlo, tatuarlo o simplemente usarlo para una performance o un happening, suplantarán el objeto por la actitud, el cuerpo se someterá a prácticas extremadamente revolucionarias a la vez que violentas.

Continuamos en un arte basado en el cuerpo como en los movimientos ya vistos, pero a diferencia de éstos, el Accionismo Vienés poseerá desde sus comienzos un tratamiento del cuerpo agresivo y violento y supondrá un ataque y una provocación a la moral, las leyes y la religión. El arte focalizado en el cuerpo se convierte en una forma de afirmar la identidad del individuo. Reivindican cuestiones referentes a la sexualidad y a la libertad de género y de expresión. Deciden dinamitar el panorama vienés del arte, a su juicio, aburrido, obsoleto y complaciente dando un giro hacia lo violento y lo provocativo, una lucha contra el poder y un enfrentamiento contra la autoridad política.

Como apunta Soláns (2000). *Todos los movimientos tienen como acción el cuerpo, eliminando la obra como objeto y soporte, y traspasando la acción a una participación colectiva del espectador, renunciando a los circuitos comerciales y a la mercantilización de la obra de arte por museos y galerías*³⁶⁷.

Continuaremos en la necesidad de completar la obra por el espectador y el surgimiento de los medios como fotografía y filmes para documentar las intervenciones. De acuerdo con Schwarzkogler, *todos los cuerpos son sólo apariencias, imágenes de la imaginación, estados de la mente creados fuera de su propia volición*³⁶⁸.

En ese sentido, las imágenes fotográficas resultantes tienen una perfección estética, reflejando con un refinamiento formal la angustia, opresión y el silencio. Para ese accionista la imagen fotográfica, más que la acción tiene la plena capacidad de volver a crear las formas de construcción imaginaria del cuerpo a través de la preservación instantánea de los procesos que le conforman.

La fotografía se coloca, por lo tanto, como un elemento esencial de sus acciones, como el propio Brus afirma: *el acto mismo de pintar puede ser liberado de la*

³⁶⁷ Piedad Solans, *Accionismo Vienes* (Guipúzcoa: Nerea, 2000), p.12

³⁶⁸ *Ibid.*

obligación de obtener reliquias como objetivo si se le coloca delante de un aparato reproductor que retoma la información³⁶⁹.

Para crear, pues, hay que destruir el cuerpo: conducir la acción al borde, más allá del límite. Empujar al cuerpo a la abyección, a la mutilación, a la metamorfosis, a la distorsión a la aniquilación, hasta hacerlo irreconocible, como producto de la técnica de la civilización, sentirlo en la no conciencia humana, en lo animal³⁷⁰.

7.6.1. Los artistas austríacos Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, y Rudolf Schwarzkogler

Con *Self-painting* Günter Brus utiliza el cuerpo para la obra, pero va incorporando objetos de tortura: alfileres, tijeras, tornillos, lazándose como un héroe ante la tortura y el dolor.

Explica Baudrillard (1995)

Lo que estamos presenciando más allá del materialismo mercantil es una semiurgia de todas las cosas a través de la publicidad, los media, las imágenes. Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica³⁷¹.

Slought Foundation presentó *Primal Secretions: A Günter Brus Retrospective*, una exposición que muestra fotografías originales y documentación en video de actuaciones pasadas de Günter Brus en las que el artista se expone a extremos físicos y mentales para analizar su propio cuerpo y sus funciones. La exposición estuvo exhibida desde el 23 de septiembre de 2006 hasta el 23 de diciembre de 2006 y fue comisariada por Osvaldo Romberg, Curador Senior de Slought³⁷².

³⁶⁹ Fabiane Pianowski, "El cuerpo como arte: el accionismo de Günter Brus" *Rev. Educ. Fís.* N° 122, (Abril, 2011) https://www.dropbox.com/s/em5ifdsxl3aendp/Pianowski_Fabiane_el%20cuerpo%20como%20arte_revista%20REF.pdf, 38

³⁷⁰ *Ibid* 367., p.38.

³⁷¹ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal* (Barcelona; Anagrama, 2006), p.22

³⁷² Secreciones primarias: una retrospectiva de Günter Brus.

Documentación de la pintura de sí mismo y la automutilación en actuaciones pasadas por los accionistas vieneses. Información extraída de https://slought.org/resources/primal_secretions

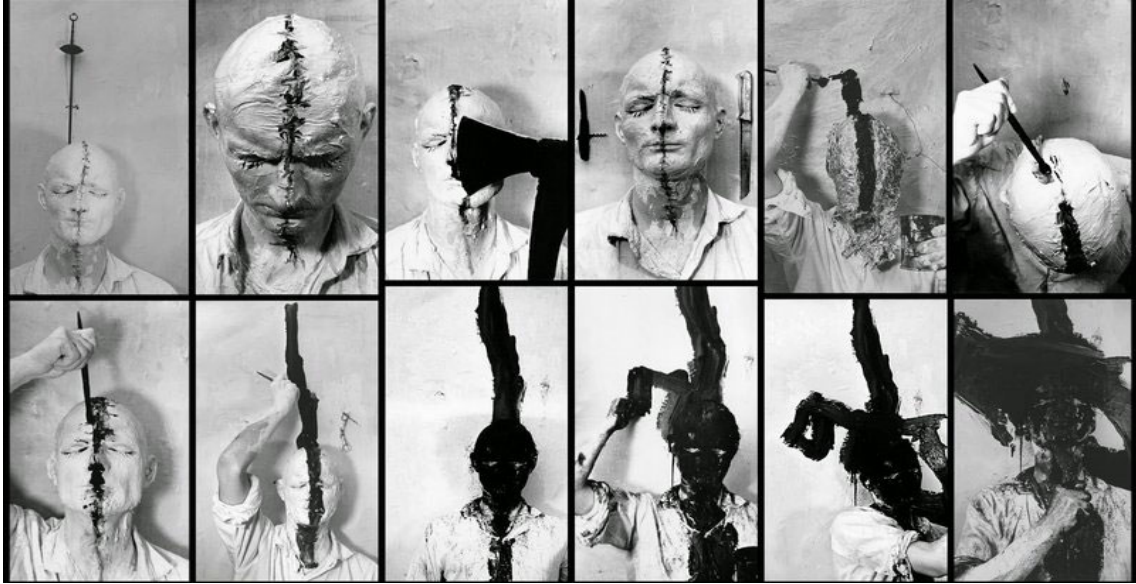


Figura 232. Günther Brus: Self-painting self mutilation (1961)

Fuente: <http://www.elpuntavui.cat/>

La gran mayoría de sus obras son impactantes, comprometidas, desafiantes. Como ejemplo de esta afirmación, Brus se masturbó mientras cantaba el Himno nacional de Austria o en 1966 *Kunst und Revolution* (Arte y Revolución) en la Universidad de Viena, Günther Brus, Muehl, Peter Weibel y Oswald Wiener, irrumpieron en una sala de conferencias del espacio académico.

Previamente se habían golpeado, orinado, mutilado y cubierto de sus propios excrementos, todo ello cantando el Himno Nacional Austriaco. La actuación fue escandalosa y se leyó como un ataque a la ley y a las autoridades austriacas. Muchos austriacos todavía recuerdan el evento, llamado *Uni-Ferkelei* (obscenidad universitaria) por su prensa nacional, con repugnancia. *Algunas fotografías y una película de dos minutos son los únicos documentos supervivientes de la noche seminal*³⁷³.

³⁷³ Información extraída de <http://www.theartstory.org/movement-viennese-actionism-artworks.htm>



Figura 233. Kunst und Revolution (Arte y revolución), (1968)

Fuente: <https://www.mumok.at/>

En Manifiesto de la Acción Material ³⁷⁴ de Otto Muehl (1964) expone:

(...) de manera progresiva, la pintura se aleja cada vez más del uso de materiales tradicionales. El cuerpo humano, una simple tabla o una habitación pueden ahora servir perfectamente como superficies donde pintar. El tiempo es entonces agregado a la dimensión del cuerpo y el espacio.

Molina escribe para *El País* el 29 de octubre de 2005, *El grupo vienés quería engrasar con sangre la fábrica del body art que representaban aquellas prácticas más bien "neumáticas" (aliento de artista, huellas dactilares, esculturas de aire, mierda enlatada), pues el cuerpo humano, soporte, material y trazo de la obra de arte, podía y debía ser degradado, envilecido e incluso mancillado en un proceso de "política de la experiencia"*³⁷⁵.

El Accionismo Vienés supuso una auténtica ruptura con el arte establecido oficialmente, una búsqueda constante de desligamiento del arte plástico por antonomasia. Violencia, mutilaciones, destrucción, dolor, caos, sexo, aspectos que formaron parte de este arte cuya finalidad era encontrar la belleza en acciones y materiales anti- académicos, en esa continua lucha y enfrentamiento con las restricciones morales y políticas imperantes de la época. Mediante las

³⁷⁴ La filosofía de estos artistas quedará reflejada en el "Manifiesto de la Acción Material" de Otto Mühl (1964)

³⁷⁵ Ángela Molina, "Günter Brus: salvaje amor vienés", *Babelia El País*, sección crítica, (octubre 2005) https://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540768_850215.html

intervenciones corporales, los artistas mostraban la negación absoluta de la estética artística.

En 1970 Brus presenta una de sus últimas acciones *Zerreissprobe* (Prueba de Resistencia), se exhibe en calzoncillos, con la cabeza totalmente afeitada y vestido solamente con lencería femenina, se somete a cortes e intervenciones en su cuerpo lesionándolo con cuchillas, se lastima a la manera de la tradición histórica y pictórica del mártir. Al final de la acción Brus se muestra manchado de sangre de las heridas y automutilaciones que se provoca y que lo hubiesen llevado a la muerte. En la *Prueba de la cremallera* se posiciona tumbado en el suelo y cada día abre las piernas un poco más, termina por desmayarse y es ingresado en un hospital. Como afirma Solans, *si ha habido un cuerpo al límite de la muerte, ha sido el de Günter Brus: ello le confiere una autoridad para renunciar al arte –en el sentido más sublime y más abyecto–, la admiración y la congruencia*³⁷⁶.

*Ante todo, lo que siempre me ha parecido extraño es que no se pinte con ambas manos a la vez. Bien, si desde un punto de vista técnico he llegado tan lejos como para no poder pintar con el pelo, la barriga o el trasero, ¿qué ocurre sin embargo con mi segunda mano? Hay que vivir en la pintura. Que todo a mí alrededor sea pintura. Sin duda es por ello por lo que el cuadro es una parte del mundo y en sí no tiene autonomía. Una incomprendibilidad espacial (por lo menos no comprensible desde la tradición): eso es lo que yo exijo de mis cuadros. El abandono absoluto de la visión según la cual el centro de la obra está en el cuadro. Y no exactamente en el sentido de Pollock*³⁷⁷.

Con respecto a la documentación y transmisión de la obra de Brus acudimos a Faber (2005), *la documentación cinematográfica y fotográfica, que formaban parte del proyecto de la acción, fue fundamental como registro de lo que se puede calificar como el inicio del «arte corporal» o «body art».* Otros documentos importantes en ese

³⁷⁶ Solans, *Accionismo Vienés*, p.12

³⁷⁷ Fabiane Pianowski, "El cuerpo como arte: el accionismo de Günter Brus" Rev. Educ. Fís. N° 122, (Abril/Maio/Junho), 2011 e disponible en (https://www.dropbox.com/s/em5ifdsxl3aendp/Pianowski_Fabiane_el%20cuerpo%20como%20arte_revista%20REF.pdf)

sentido son los proyectos de las acciones, una vez que Brus en la mayoría de las veces hacía textos y dibujos preparatorios³⁷⁸.



Figura 234. Prueba de resistencia (1970), imagen de una acción de Günther Brus.

Foto de Klaus Eschen.

Fuente:<https://elpais.com/>

La obra de Brus constituye para Sustaita *una crítica feroz a la civilización occidental, a la que asocia con el corte y el velo haciéndola responsable del cuerpo roto y encubierto del hombre contemporáneo: roto al ser separado de la comunidad y, desaparecido, al ser encubierto por los discursos de poder que lo alejan de la vista de sí mismo y de sus semejantes*³⁷⁹.

Con el acontecimiento *Piss Aktion* (1969) introducimos a Otto Muehl. Se presenta junto a su compañero Günther Brus en el Festival de Habsburgo, en una acción que consistía en desnudarse y orinar en la boca de Brus, acción totalmente provocadora, en contra de la sociedad, del orden que atenta contra las formas y normas establecidas. Otro de los artistas del Accionismo Vienés que comienza como Brus con prácticas pictóricas y que declara en 1964 El Manifiesto de la Acción Material.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Antonio Sustaita. (2012). "Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en Paseo vienés y Locura total de Günther Brus". En-claves del pensamiento", 6 (12), 67-86. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2012000200004&lng=es&tlng=pt

Relata Lapidario (2016) en un artículo titulado “Pintura, sexo, sangre y muerte: en las tripas del Accionismo Vienés”³⁸⁰:

El artista recogía colillas, ceniza de los cafés vieneses para trabajar con ellas. A lo Lucio Fontana atraviesa un lienzo con un cuchillo de cocina en un arrebatado ya que iba pasado de anfetaminas y comienza a golpear y a darle hachazos al lienzo, consciente de que el resultado no era artístico encontró justamente en el proceso de romper el cuadro lo artístico. Pidió a amigos suyos que filmaran sus acciones. Varias acciones fueron filmadas por el cineasta experimental Kurt Kren³⁸¹, con una técnica mareante no apta para epilépticos: muchos cortes por segundo que crean un efecto estroboscópico.

Considera Aliaga (2018) a Otto Muehl, el artista más controvertido de los accionistas vieneses. Refiriéndose al primer acontecimiento proaccionista, *El órgano de sangre* (1962) Muehl, admite que la preocupación ética principal consiste en desarrollar y dar rienda suelta a las pulsiones que él denomina creativas, a saber, el sadismo, la agresión, la perversidad, el deseo de reconocimiento, la avaricia³⁸².

Este abanico de nuevas manifestaciones artísticas tenía en común el abandono de los modelos de representación tradicionales para centrarse en la construcción de “situaciones”, en la experiencia directa y corporal del artista y del

³⁸⁰ Josep Lapidario, “Pintura, sexo, sangre y muerte: en las tripas del Accionismo Vienés, *Contemporary Culture Mag*, Enero 2016), <https://www.jotdown.es/2016/01/pintura-sangre-sexo-y-muerte-en-las-tripas-del-accionismo-vienes/>

³⁸¹ Kurt Kren (Austria, 1929 – 1998), fue un director de cine de vanguardia austriaco. Es conocido por su participación en el grupo de Accionistas Vieneses, cuyas obras constaban de escatológicas y radicales performances. No obstante, la obra en solitario de Kren está más asociada al cine estructural, films como “árboles en otoño” y “mil años de cine” son verdaderos ejercicios de montaje como herramienta experimental/poética. <http://proyectoidis.org/kurt-kren/> se considera pionero en el campo del movimiento cinematográfico estructural. A principios de los 50 comenzó a trabajar con films de 8 mm experimentales y hasta 1957 trabajó con 16 mm mediante técnicas de montaje en serie. Radicalmente crítico frente a la deprimida estructura social de la Austria de posguerra, adoptó una conducta artística intransigente y colaboró con los activistas vieneses Otto Muehl y Günter Brus, llegando a la radicalización de sus posiciones estéticas y existenciales. Kurt Kren es uno de los pocos artistas austriacos que han conseguido un estado de culto internacional al largo de su vida. <http://xcentric.cccb.org/es/participantes/fitxa/kurt-kren/11674>

³⁸² Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (Madrid: Akal, 2008) p.216

público asistente. Así ocurría también en el Accionismo Vienés, en el cual el proceso creativo era ejecutado en muchas ocasiones ante los propios espectadores que pasaban a formar parte del proceso de producción de la obra-acción.

También la fotografía y la película documental se convirtieron entonces en medios importantes de registro como vía de difusión de las acciones -que a menudo se llevaban a cabo en un entorno privado- entre un público más amplio. Hubert Klocker explica que

*la documentación de las acciones jugó un papel esencial en el Accionismo Vienés, en el que se hizo uso sobre todo de la “fotografía escenificada”, de las películas experimentales y de las fotografías documentales del tipo fotoreportaje*³⁸³.

Obligado a ingresar en las fuerzas armadas del Tercer Reich, en 1944 fue enviado al frente de Francia cercano a Metz, donde combatió en la batalla de Ardenas. Los cuerpos de los soldados muertos, la sangre derramada en combinación con la sangre blanca, lo impactaron. Uno de los acontecimientos bélicos que más incidió en el artista fue en diciembre de 1944, cuando presenció en la academia militar de Praga a un grupo de soldados muertos colocados como troncos de árbol. Toda esta trayectoria y las experiencias que vivió Muehl se reflejan en su obra de una manera muy clara, llevando éstas a sus futuras prácticas artísticas.

*Más tarde, después de veinte años, intenté llevar a cabo tales experiencias y otras semejantes en mis acciones; en vez de sangre, cogí mermelada y zumo de frambuesa; para simular heridas desgarradas, utilicé masa de harina, huevos rotos y crema; y para la nieve, usé harina de trigo. Más tarde, por Navidad, dejé que un carnicero sacrificara un cerdo sobre una cama blanca, y espolvoreé harina por encima. Me sentía con el derecho a hacerlo, había vivido todo esto y conseguí escapar. Sin embargo, la gente —y precisamente aquella que conocía muy bien esto— se indignó absolutamente. No obstante, hoy creo que no tiene sentido hacer recordar a los duendes de familia pequeña burguesa su romántico pasado. Es inútil representar la deconstrucción en una obra de arte*³⁸⁴.

³⁸³ Hubert Klocker, *Rite of Passage: The Early Years of Vienna Actionism 1960-1966* (Alemania: Snoeck, 2014). p.69

³⁸⁴ Otto Muehl: *Weg aus dem Sumpf*, (Núremberg: AA Verlag, 1977).

El papel de Hoffenreich para la recepción de las obras del Accionismo Vienés es fundamental. Como fotógrafo profesional de prensa, sus fotografías destacan por una serena y equilibrada documentación fotográfica. Hoffenreich murió en 1974. En los años ochenta la comuna de Otto Muehl, compró a su viuda su colección de fotografías del Accionismo Vienés³⁸⁵.



Figura 235. Otto Muehl: Cosinus Alpha 4, (1964) Otto Muehl Fair Use.
Fuente: www.wikiart.org/

La postura de Hermann Nitsch (1938) es, al igual que la de sus colegas, dirigida contra el poder, un enfrentamiento a la autoridad. Sus experimentaciones llegaron a límites insospechados y sus acciones eran como rituales con un elevado carácter destructivo, en ese afán de ir contra la sociedad en donde el hombre estaba controlado y su cuerpo totalmente sometido bajo la disciplina establecida.

Podemos, con este autor, introducir el concepto de *Gesamtkunstwerk*³⁸⁶ "Obra de arte total" una obra que integra en perfecta sintonía música, poesía, danza, arquitectura, escultura y pintura y que hunde sus raíces en La Tragedia Griega.

³⁸⁵ Ralph Josep KrisTler, "La modernidad y los territorios del ocio: el caso de El Cabrito en La Gomera" (tesis doctoral , Universidad De La Laguna San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, 2013), p.69

³⁸⁶ Jesús Fernando Lloret González. *Profesor de la Universidad de Málaga y Catedrático de trombón del Conservatorio Superior de Málaga. Desde sus primeras óperas, Richard Wagner creó un concepto de artista diferente al escribir el texto y la música al mismo tiempo. Su concepto sobre el arte teatral le llevó a querer combinar todas las artes independientes en "una obra de arte del futuro", que sería lo que se denominaría con el término Gesamtkunstwerk ("obra de arte total"). Tal vez, el querer crear una obra de arte teatral y una*

Günther Pöltner (2003) explica que, con su obra de arte total, Wagner persigue dos propósitos:

1) como ya dice el nombre "obra de arte total", se trata de una integración de todas las artes. En la unidad de la obra de arte total, las artes quedan superadas de tal forma que, según el convencimiento de Wagner, cada una de ellas llega a su desarrollo originariamente propio. (Así por ejemplo el fin supremo de la arquitectura debe ser la construcción de teatros; el de la pintura, la pintura de decorados; el de la plástica, los gestos de los actores). Al arte poético y al de la música se les reserva allí los papeles fundamentales. Según la intención, la música ha de ser el medio de proporcionar eficiencia al drama.

2) la obra de arte total asume la sucesión de la celebración religiosa: pretende ser la superación del culto religioso en la celebración artística. La verdad de la religión es el arte." La obra de arte es la religión presentada de modo viviente"³⁸⁷

Ferrer (1976) escribe para la sección cultura de *El País*, "Orgías y misterios de Hermann Nitsch. La sangre como color y como tema"³⁸⁸. En las declaraciones del accionista podemos comprobar cómo el arte de la segunda mitad del siglo afecta a otros sentidos del espectador, no solo al visual.

E.F En sus acciones introduce la música ¿qué sentido tiene?

H.N. Es una parte de la obra completa, el sonido forma parte de ella. Me gusta Wagner, aunque yo no utilizo el sonido como él. Para mí fue muy importante el movimiento americano del happening en los años sesenta, que utilizaban medidas muy diferentes en su camino hacia una realidad más total. Los músicos dejaron de

ópera al mismo tiempo se deba a su personalidad romántica universal, pues fue muchas cosas a la vez: compositor, escritor, teórico, polemista... En la actualidad, este pensamiento de Wagner en cuanto a la forma de concebir y realizar una obra de arte no ha caído en desuso, más bien se ha afirmado, pues resulta interesante ver, según Schumpeter, como la vanguardia artística hace hincapié en los mismos ingredientes recurriendo a la invención y utilización de recursos exógenos para poder seguir creando obras nuevas e incluso para poder subsistir y no caer en desuso. <http://www.filomusica.com/filo85/gesamt.html>

³⁸⁷ Günther Pöltner, "La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión de la obra de arte", *Themata. Revista de filosofía*, n30 (2003), p. 171-185. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/27628>

³⁸⁸ Esther Ferrer, "Orgías y misterios de Hermann Nitsch. La sangre como color y como tema", *El País*, sección cultura. (diciembre 1976): https://elpais.com/diario/1976/12/30/cultura/220748401_850215.html

hacer música en el sentido tradicional, para emplear también el ruido como elemento musical, crearon acciones en las cuales el ruido (la silla que se mueve, alguien que tose) formaba parte integrante del espectáculo. Todos los elementos de nuestro entorno, olores, sabores, ruidos, forman parte de nuestra vida: por tanto, deben ser introducidos en la creación.

Hermann Nitsch montó en 1957 su Teatro de Orgías y Misterios³⁸⁹ en donde concurren lo plástico, lo artístico, lo poético entre la performance, el Land art y el Body Art, y en el que el artista elabora acciones de fuerte carga ritual, buscando en el espectador una experiencia en la cual todos los sentidos queden involucrados, utilizando para ello, cadáveres, sacrificios de animales, sangre, vísceras, en actuaciones marcadas con un alto componente religioso a la vez que recurre a escenas paganas y a un arte con un alto componente erótico.



Figura 236. Hermann Nitsch: 122.
 “Aktion des Orgien Mysterien Theaters” am 19. 2005
 Fuente: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/>

³⁸⁹ El teatro de Nitsch, es un teatro de «orgías y misterios» como dice su nombre, es un teatro cruel y sensual. Su objetivo, el resultado que se pretende, es «la intensidad y la experiencia de felicidad provocados por un estado vivido intensamente. Lo importante es el ser sentido y percibido intensamente, la felicidad de la existencia liberada de las reglas establecidas (...) El ser se encuentra de nuevo en la embriaguez provocada por la búsqueda del ser y puede renovarse y reconstruirse.» https://elpais.com/diario/1976/12/30/cultura/220748401_850215.html.



Figura 237. Hermann Nitsch: 122. “Aktion des Orgien Mysterien Theaters“

Fuente:<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/>

Figura 238 Hermann Nitsch: 122. “Aktion des Orgien Mysterien Theaters“

Fuente:<https://www.vice.com/>

La revista *Lápiz*³⁹⁰, dedicada al arte contemporáneo, proporciona una entrevista con Nitsch realizada por Carmen Calvo en su número 138 en la que encontramos declaraciones del artista como la que se muestra a continuación:

*Entre el ritual religioso y la fiesta pagana, Teatro... de H. N. pretende la experiencia en todos los sentidos; es un acto de comunión colectiva donde se come carne con el vino de la cosecha más reciente y se asiste, en una acción que combina la belleza con la más visceral repulsión, a la procesión, degollación y descuartizamiento de animales. La música se confunde con el grito de las bestias, el perfume de los inciensos con los olores animales*³⁹¹.

³⁹⁰ *Lápiz* Revista Internacional de Arte fue fundada en 1982 por José Alberto López, director de esta publicación desde sus inicios. La aparición de *Lápiz* en el contexto de la España de los primeros años ochenta marcó el comienzo de la sistematización y profesionalización de la crítica de arte en este país. En pocos años, *Lápiz* comenzó a destacar como una de las más interesantes publicaciones del restringido grupo de revistas especializadas en arte contemporáneo a nivel internacional. Y desde entonces, es la principal revista de arte y estética en lengua española del mercado, con proyección y distribución internacionales?

Con los centenares de números publicados hasta hoy, *Lápiz* se ha constituido en una auténtica enciclopedia del arte contemporáneo, caracterizándose desde su aparición por el análisis especializado de todo lo referente al arte actual, partiendo de un espíritu multidisciplinario que ha implicado distintas ópticas metodológicas? *Lápiz* es una de las fuentes primarias consultadas por los investigadores sociales para analizar la historia del arte, la historia cultural y la sociología del arte de los últimos decenios.

Oliver Schleith, conversa con Hermann Nitsch en su castillo-residencia en Viena para hablar sobre el trabajo de su vida en el arte: *The Theatre of Orgies and Mysteries* y los mejores lugares en Viena para emborracharse.

O.S *La psicología de profundidad tiene un significado fundamental dentro del "Teatro de las orgías y misterios". En Totem und Tabú, Freud habla de la psique colectiva y explica los mitos como sueños colectivos de la humanidad, en los que se concretan los deseos centrales, las necesidades y los anhelos. El Inconsciente es reemplazado por el Consciente. El psicoanálisis arroja luz sobre el sueño y sus mecanismos.*

H.N *La psicología de profundidad crea la premisa para mi teatro. Los humanos estamos equipados con mucha más energía de la que podemos utilizar. Las religiones, la política y un falso sentido de la moral limitan nuestra energía. Mi teatro está haciendo lo contrario. Está tratando de revelar lo reprimido a través de rituales sensoriales. Lo reprimido se vuelve visible y consciente. Creo excesos que inician la purificación*³⁹².



Figura 239. Hermann Nitsch: Aktion des Orgien Mysterien Theaters

Fuente: <https://www.vice.com/>

³⁹¹ Carmen Calvo, "Entrevista a Hermann Nitsch", *Revista Lápiz* (diciembre 1997), p.30
<http://www.revistalapiz.com/?s=herman+Nitsch>

³⁹² Información extraída de <https://www.whiteliesmagazine.com/blog/2017/9/5/hermann-nitsch>

En cuanto a la conservación de las acciones de este artista, encontramos declaraciones como las realizadas por González- Encina (2015) que explica *cómo a pesar de lo temprano de las primeras manifestaciones del accionismo vienés, su momento de consolidación y expresión se ubica entre 1965 y 1970. Las acciones realizadas por sus integrantes fueron registradas y documentadas por medio de fotografías y cámaras de video, para difundirlas una vez terminadas*³⁹³.

Nos encontramos con un tipo de intervenciones artísticas cuya naturaleza demanda su registro para una posterior difusión en formato video o fotografía. En manifestaciones en las que entran en juego factores como los sentidos, el espacio y el tiempo con una clara condición desde su realización de ser arte efímero.

El arte se va ajustando a un tipo de registro que evidencie y muestre los acontecimientos artísticos de la época. La documentación de la acción se hace y juega un papel fundamental a la vez que necesario en el Accionismo Vienés. Este tipo de manifestaciones posee desde su origen un marcado carácter reivindicativo, destinado a la protesta, exterioriza la inconformidad con la sociedad, la política, el régimen, la economía, la cultura y la religión. Sería pues una incomprensión dado que su carácter es efímero, caduco y sujeto al factor tiempo, que estos artistas no registrasen sus acciones con el fin último de difundirlas consiguiendo así su conocimiento y propagación a un mayor número de individuos.

Joan Casellas en un documento del Archivo Aire titulado “Documentación y difusión del arte de acción” también testifica a favor de la fotografía como medio capaz de atestiguar estos procesos artísticos. Comienza la introducción al artículo defendiendo la fotografía como procedimiento artístico documental capaz de recoger “lo que vi y donde estuve”:

En principio el arte de acción se plantea como una actividad de arte vivo y efímero, incluso en algunos casos como anti-arte y en general como un arte crítico con la producción material y su eventual comercialización. Su documentación en formato fotográfico, cinematográfico o videográfico permite su difusión y conocimiento a lo

³⁹³ Jesús González Encina. “Herman Nitsch” *El siglo del Torreón* (marzo 2015): <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/fotos.php?nota=1093652>

*largo del tiempo, aunque en principio la mayoría de artistas y su audiencia insisten en el carácter insustituible de la experiencia directa del evento, incluso en la falsificación sustancial de la comunicación documental en relación a la comunicación que produce la experiencia directa*³⁹⁴.

El último accionista Vienés, Rudolf Schwarzkogler, bajo el ambiente hospitalario y con la introducción de la filosofía oriental en sus acciones, trabaja desde el dolor y la mutilación. De estas acciones, según Juan Antonio Ramírez, resultan obras de carácter todavía matérico, que fueron vendidas.

Este fue el propósito, por cierto, de algunas imágenes estremecedoras de Rudolf Schwarzkogler en las que aparecían modelos heridos, envueltos en gasas sangrantes, y que dieron pie a la curiosa leyenda (infundada) de que el artista murió como consecuencia de una supuesta automutilación del pene³⁹⁵. Félix de Azúa, declara literalmente: “se la cortó”³⁹⁶.

Sanguino (2016) menciona cómo arrancó su pene en una de sus performance, aunque aún no se sabe si en verdad se mutiló o sólo fue un montaje³⁹⁷.

Sus primeros trabajos son pintura y grabado pero los abandona rápidamente para derivar hacia la performance en sus *Aktionen*, realizando sólo seis ya que se suicidó lanzándose al vacío desde una ventana con 29 años. Al igual que sus colegas, usa y utiliza su cuerpo para sus performances, provocativas y catárticas. Shwarzkogler, trabaja en espacios cerrados registrándose sus acciones con cámara y estableciendo un guion previo para estas. Tomemos como ejemplo la *3rd Aktion*, en la que aparece una cabeza humana totalmente cubierta por vendas y una mano con algo parecido a un sacacorchos que simula taladrarla.

³⁹⁴ Joan Casellas. (2009). “Documentación y difusión del arte de acción desde el Archivo Aire”. In Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo (pp. 89-95). Junta de Castilla y León. <http://www.accionmad.org/archivo/textos/texto16.pdf> pp.89-95.

³⁹⁵ Juan Antonio Ramírez, “Art Corporel o el mordisqueo hecho arte”, El Cultural, sección arte (diciembre 2009): <https://www.elcultural.com/revista/arte/Art-corporel-o-el-mordisco-hecho-arte/26345>

³⁹⁶ Feliz de Azúa. “El arte después de la muerte del arte (Arthur Danto)” (Conferencia presentada en el seminario “ Las posvanguardias y la posmodernidad como acabamiento del arte” Colegio de Eméritos Madrid el 19 de enero de 2016).. <https://www.youtube.com/watch?v=AO1WSoyV4g>

³⁹⁷ Julieta Sanguino, “10 artistas que flagelaron su cuerpo para hacer arte”, (octubre 2016) <https://cultura colectiva.com/adulto/10-artistas-que-flagelaron-su-cuerpo-para-hacer-arte/>.



Figura 240. Rudolf Schwarzkogler: 3rd Action (Tercera edición)(1965) © The estate of Rudolf Schwarzkogler, courtesy Gallery Krinzinger License this image
Fuente: <http://www.tate.org.uk/>

Todos los cuerpos son sólo apariencias, imágenes de la imaginación, estados de la mente creados fuera de su propia volición". En ese sentido, las imágenes fotográficas resultantes tienen una perfección estética, reflejando con un refinamiento formal la angustia, opresión y el silencio. Para ese accionista la imagen fotográfica, más que la acción tiene la plena capacidad de volver a crear las formas de construcción imaginaria del cuerpo a través de la preservación instantánea de los procesos que le conforman. La fotografía se coloca, por lo tanto, como un elemento esencial de sus acciones, como el propio artista afirma: "el acto mismo de pintar puede ser liberado de la obligación de obtener reliquias como objetivo si se le coloca delante de un aparato reproductor que retoma la información"³⁹⁸.

El cuerpo se somete a las experiencias más brutales durante algunos de los movimientos del siglo XX. Es un contenedor de dolor, y el artista así quiere reflejarlo, sirviéndose de este, para representar contenidos sociológicos, políticos, religiosos.

El arte corporal, surgió como un esfuerzo por recuperar la misión crítica del arte. Los artistas inventaron una variedad de estrategias para resistir los procesos del

³⁹⁸ *Ibid.*,375

*mercado, promovidos por las galerías y los inversores. Era una de las tácticas posibles para liquidar el objeto artístico y recuperar la capacidad crítica*³⁹⁹.

A modo de conclusión para estos movimientos de acción, diremos que por sus características es un arte que nace con la necesidad de ser documentado, así lo manifiestan gran cantidad de artistas como ya hemos podido comprobar. El arte es un reflejo de su tiempo y a un tiempo revuelto, le corresponde un arte revuelto. Las primeras vanguardias ya se habían declarado en contra del academicismo y la norma establecida, pero serán estas segundas vanguardias las que supondrán un cambio radical, una ruptura total con el arte de la costumbre. Los artistas buscan con sus obras y sus acciones, escandalizar, alborotar, perturbar, sorprender, denunciar, enfadar, provocar. Muestran su descontento y crispación yendo contra todo lo instituido, usando para ello materiales humildes a los que elevan a categoría de nobles, enalteciendo a categoría de arte objetos comunes, usando espacios fuera de museos y galerías para la ubicación de sus obras y haciendo de su cuerpo soporte y eje central de sus piezas. La violencia, la autolesión, la mutilación se convierte en temas fundamentales de sus performances, happening y acciones.

Esa locura ha sido incluso trasladada al público espectador como por ejemplo al presenciar la película de Tony Conrad en (1966) *Flicker*⁴⁰⁰. El film, obra

³⁹⁹ Javier Lloret, "Experiencias del cuerpo, más allá de la piel", en *Cuerpos sobre blanco*, coord. José Antonio Sánchez y Jaime Conde Salazar (Castilla La Mancha: editorial UCLM, 2003). pp.159-168.

⁴⁰⁰ *El artista norteamericano Tony Conrad fue una de las figuras clave de la escena experimental neoyorquina de finales de los años sesenta. Entre las múltiples disciplinas artísticas con las que se involucró destacan su práctica musical –como su vínculo con la Velvet Underground– y sus propuestas filmicas –entre las que sobresalen la abstracción óptica que es Straight and Narrow (1970) y la película pionera del efecto parpadeo, una de las cumbres del cine estructural, titulada The Flicker (1966). Un texto inicial advierte de las posibles consecuencias que puede producirse durante el visionado de la película; desde síntomas de flaqueza hasta ataques epilépticos. Este Warning viene precedido por un Tony Conrad Presents encadenado con el título The Flicker, todo ello en unas letras superpuestas de trazo fino y estética Pop Art, de difícil lectura. Tras este prelude, la luz del proyector se convierte en la protagonista absoluta de la pantalla, una vez traspasado el celuloide transparente. La tímida aparición de algunos fotogramas negros produce unos primeros parpadeos, cuya cadencia aumentará progresivamente a lo largo de la proyección, hasta dar lugar a un turbador e incesante efecto estroboscópico de media hora, apenas asimilable por el ojo humano. Sin más herramientas que la luz y la ausencia de ésta –fotogramas blancos y negros– el film deviene una composición rítmica, perfectamente calculada, de destellos lumínicos que nublan la vista, pero estimulan la recepción mental. Impactando la retina y agrediendo la capacidad visual del espectador, Tony Conrad propone una percepción de carácter neuronal íntimamente relacionada con sus estudios sobre la fisiología del sistema nervioso.*

que dura 30 minutos, Es producto de una mente desequilibrada cuya pretensión es que el espectador llegue a la locura total. Compuesta por dos marcos de título, el resto solo son fotogramas en blanco y negro que parpadean continuamente, la sensación que produce su visionado hace llegar al espectador a la esquizofrenia, la locura o la paranoia.

Tan importante fue la utilización del video en el registro de performances en los setentas que la crítica norteamericana Rosalind Krauss *caracterizó al medio como la estética del narcisismo, aduciendo que en la mirada dirigida a si mismo del performer se configura un narcisismo tan endémico a las obras en video que me veo tentada a generalizarlo como la condición del género en su totalidad*⁴⁰¹.

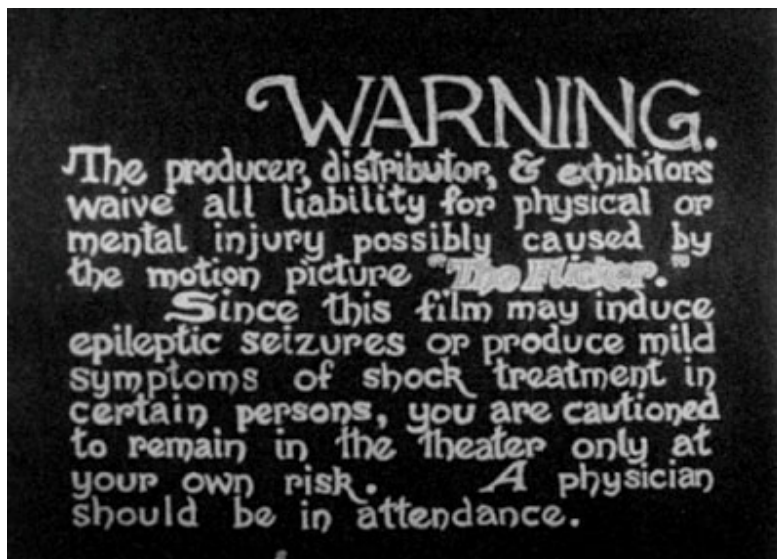


Figura 241. Tony Conrad: The Flicker, (1966)

Fuente: <http://www.visionaryfilm.net/>

Tonalidades de colores pastel pueden preceder a violentos cromatismos articulados por infinidad de formas variables, generalmente abstracciones regidas por ejes de simetría, que difieren en función de cada espectador y de cada nueva proyección. <http://www.visionaryfilm.net/2016/04/the-flicker-tony-conrad.html>

⁴⁰¹ Rosalind Krauss: "Video: The Aesthetics of Narcissism", en Hanhardt. John (ed). Video Culture: A Critical Investigation. New York: Visual Studies Workshop Press, 1990. http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php

7.7. LAS EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS LLEVADAS AL LÍMITE

Las acciones artísticas llevadas a cabo en esta época llegaron incluso a estar cerca de la muerte, es el caso de los accionistas vieneses. Introducimos la figura del artista americano Chris Burden, su marca personal era la idea de peligro, sobre todo peligro autoinflingido, llegando a jugarse la vida en sus actuaciones artísticas.

En 1971 realiza *Shoot* (Disparo en nombre del arte), posicionado ante una pared blanca, espera el momento en el que un amigo le dispare al hombro con una bala del calibre 22.

En *Trans-fixed* (1974) Burden realizó otra de las obras más citadas de su carrera, se clavó las manos en el techo de un Volkswagen, simulando una crucifixión. Con *Through The Night Softly* (1973), se arrastró desnudo sobre cristales rotos con las manos atadas a la espalda. En cuanto a lo que a renuncia se refiere, destaca la pieza *Deadman* (1972), el artista se acuesta en el suelo tumbado y pegado a un coche, frente a una famosa galería, se tapa con una manta y enciende dos bengalas simulando haber sido atropellado. La policía irrumpió en la escena deteniendo al artista. Chris Burden también realizó una performance para su tesis en (1971) en la Universidad de California, denominada *Five Day Locke Piece*, en la que el artista se encerró durante cinco días en la taquilla número cinco de su facultad, con unos litros de agua y una botella vacía para hacer sus necesidades.



Figura 242: Fotografía de la performance *Deadman* (1972)

Fuente: <http://www.ahmagazine.es/>

Según Villagran (2016) Burden quiso llevar su obra más lejos y consiguió transmitir diez segundos del performance en un canal local de televisión, así la incomodidad que quiso generar rompió las barreras del tiempo y espacio, llegando hasta los hogares de toda California⁴⁰².

La época de los años 60 lleva impreso un fuerte componente de protesta social. La inconformidad, el malestar, la reivindicación usan el arte para dar visibilidad y mentalizar de lo que está aconteciendo en el mundo. Es el caso de la francesa Gina Pane, con la performance *Cuerpo Presente* (1975) en la que se va cortando con una cuchilla el pie dejando huellas de sangre al caminar.

Continuando con experiencias femeninas Mireille Suzanne Francette Porte, conocida como Orlan, desde sus operaciones –performance, recalca en primera persona y en directo, en galerías y museos, la violencia por la que se está dispuesta a pasar una mujer para ajustarse a los cánones establecidos de belleza marcados por la sociedad. Ha sido etiquetada como la mujer que quiso ser y convertirse en una obra de arte viva. Declara la artista:

Con el avance tecnológico uno se puede plantear muchas preguntas, cuál es el estatuto original del cuerpo y hasta dónde irá su futuro. Actualmente no estamos preparados para estos cambios sociales. Yo quiero cambiar, o más bien, preparar a la sociedad para estos cambios. Mi trabajo se centra exactamente en ese aspecto, trata sobre el cuerpo mutante, el cuerpo del futuro; es un trabajo en el que ando desde el 68 cuando llegaba a las conferencias con un cartel que decía: “Yo soy un hombre y yo soy un mujer”⁴⁰³.

⁴⁰² Olimpia Villagran, “Performance en los que los artistas casi pierden la vida”, *Cultura Colectiva* (junio 2016): <https://culturacolectiva.com/arte/performance-en-los-que-los-artistas-casi-pierden-la-vida/>

⁴⁰³ Axen, “Orlan, arte, cuerpo, intervención” colectivoepistemologico blog, 14 de abril de 2013, <http://colectivoepistemico.blogspot.com/2013/04/de-la-tela-al-cuerporetazos-de-una.html>



Figura 243. Orlan. Liposucción por los Relicarios. Performance quirúrgica. (1991).

Fuente: <http://www.roalonso.net>

Orlan se observa la posibilidad de transformación del cuerpo de manera irreversible, y la utilización en sus acciones de las cámaras fotográficas y filmadoras que se convierten en inmediatos testigos que recogen la acción.

La foto-performance y la video-performance –procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas– dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición. Como caso particular de este tipo de trabajos puede señalarse los registros de las performances de Orlan, quien en los últimos años se ha sometido a una serie de intervenciones quirúrgicas de modificación de su cuerpo como forma de crítica carnal⁴⁰⁴.

En lo que a amputaciones y salvajadas se refiere, Piero Pinoncello, conocido por destruir y orinar en los urinarios de Duchamp, asistió a un festival de performance en Cali para protestar por el secuestro de la ex candidata

⁴⁰⁴ Rodrigo Alonso, "Performance, Fotografía y Video: la dialéctica entre el acto y el registro", Publicado en: CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1997. http://www.roalonso.net/es/pdf/artes_y_tec/dialectica.pdf

presidencial Ingrid Betancourt, en manos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). En este contexto, realizó una performance en partes, una primera consistió en su aparición vestido de negro, con una máscara de calavera como si fuese la muerte y una foto de Ingrid, al grito de ¡Colombia libre! Seguidamente levanta un hacha y de un golpe se cortándose la primera falange del dedo meñique de la mano izquierda, mete el dedo en formol y rocía la pared del Museo *La Tertulia* con la sangre. Finalizó poniéndose una máscara de cerdo y con una paloma blanca para caer desmayado.



Figura 244. Fotografía de la performance de Piero Pironcello amputándose el dedo en el festival de Cali. (2002)

Fuente:<http://www.soho.co/>

Siendo plenamente conscientes de que los artistas son todos los que están pero no están todos los que son, repasamos este panorama y recordamos a Tania Bruguera, una artista cubana considerada de las más polémicas. En el VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en la Universidad Nacional de Bogotá se posiciona en una mesa redonda en donde previamente había colocado bandejas llenas de rayas de cocaína provocando el revuelo de todo el público. Aprovechando la invitación a una conferencia sobre arte y responsabilidad política en la Bienal de Venecia de 2009 realiza su obra

*Autosabotaje*⁴⁰⁵. Mientras imparte su lección levanta una pistola cargada con balas y apunta a su cabeza, la última bala es lanzada al aire sin conocimiento alguno por parte del espectador de que estaba asistiendo al juego de la ruleta rusa. La artista desafía continuamente con sus obras el gobierno de Cuba.

En una entrevista para Joselyne Contreras en la revista *artishockrevista.com* en (2017) contesta de la siguiente manera a las preguntas del entrevistador:

J.C: *Por último, ¿qué es el arte útil y por qué trabajar en arte útil hoy?*

T.B: *Porque yo creo que estamos en un momento en el que deberíamos replantearnos para qué sirve el arte hoy. ⁴⁰⁶Porque seguimos haciendo un arte que usa las estrategias de hace 20, 30 años, un siglo atrás. Tenemos que hacer un arte que sea útil para estos tiempos, un arte que nos posicione diferente en la sociedad, que se repiense cuál es la función del artista y de las instituciones culturales en esa sociedad que tenemos hoy y la que queremos para mañana. Y ahí es donde yo veo, como una de las tantas posibilidades, el arte útil, antes que ser arte es cívico, que no necesita de 'expertise' para ser apreciado, un arte que se mete en el cotidiano de las personas, un arte que convive con las personas, no un arte para ir a ver a un lugar sino un arte que esté ahí todo el tiempo contigo, como una herramienta de la cual se pueda beneficiar la gente, que quienes entran en contacto con proyectos de arte útil puedan tener un beneficio social, político y humano⁴⁰⁷.*

Hay acciones artísticas que han costado la vida de sus autores, pongamos como ejemplo la performance de la italiana Giuseppina Pasqualino di Marineo (1974- 2008).

⁴⁰⁵ Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=oQyOsbGXvH8>

⁴⁰⁶ Muchos artistas que tienen las mismas preocupaciones y nos hemos reunido en este grupo que se llama Asociación de Arte Útil, donde estamos interesados en ver cómo se replantea el uso y rol del arte en la sociedad. La educación artística hoy, más allá de su cínica relación con el mercado, pareciera justificar un canon bastante viejo en lo que se refiere a la función social del arte. Y pareciera también que de cierta manera dictara una sentencia sobre el camino que seguirán los artistas (te gradúas, vas a una galería, etc.) y el concepto de éxito (dinero). Entonces, en este grupo estamos tratando de ver cómo se puede repensar qué significa hacer arte hoy, por qué y para qué hay que hacerlo. <http://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replanteamos-sirve-arte-hoy/>

⁴⁰⁷ Joselyne Contreras, Tania Bruguera: Debemos plantearnos para qué sirve el arte hoy", Revista de Arte Contemporáneo *Artishock* (abril 2017), <http://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replanteamos-sirve-arte-hoy/>

Para el proyecto “Brides on tou” (Novias en viaje) que realizaba con Silvia Moro, tenía previsto viajar en autoestop para realizar su performance desde Milán hasta Jerusalén, países tocados por la guerra, vestida de novia. La periodista Roberta Bosco aclara la simbología del vestido de Bacca para su performance, “El traje era una metáfora del encuentro con el otro, la unión y la búsqueda de la parte femenina positiva, de la mujer como fuente de vida, estabilidad y sensatez”, explicó su hermana, directora de los Archivos Piero Manzoni en Milán⁴⁰⁸.

Las autoridades turcas encontraron el cuerpo de Pippa Bacca tras detener a Murat Karatas, un parado de 38 años que confesó haberla subido al coche mientras hacía autoestop, violado y estrangulado. A su regreso Pippa planeaba montar una exposición con fotos y documentos del viaje en la galería *Byblos* de Verona.

Estas tendencias, movimientos, acciones encierran, mensajes, críticas, protestas, son de carácter reivindicativo, revolucionario, inconformista, son el reflejo de una minoría molesta por los acontecimientos, políticos, económicos, sociales culturales, una forma en definitiva de comunicación, de denuncia marcada por unos acontecimientos que no dejan a nadie impasible.

La diferencia fundamental radica en que ya no estamos ante un arte eterno, académico, sujeto a parámetros establecidos como por ejemplo un lienzo de un museo. El cuerpo y la calle se presentan como protagonistas y toman el relevo. En la mayoría de las ocasiones es el propio cuerpo del artista el que se lleva al límite uniendo, creador y creación en un solo ente y haciendo de este un único objeto para la comunicación. Antes de abordar el tema corporal, en su faceta más suave pero igual de caduca, recurrimos a unas declaraciones realizadas por Pinoncello para Ricardo Abdallah en un artículo titulado “La amputación como una de las bellas artes”. No hay un consenso acerca de los límites entre el Body Art, el happening y el performance y menos acerca de quién fue el primero en recurrir al concepto. Se ha dicho que el tatuaje es ya una forma de “arte con el cuerpo”, pero también que eso sería más bien arte “sobre el cuerpo”, en el sentido de que la piel no es en ese caso más que el soporte de una forma de pintura⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Silvia Moro, “Una artista, asesinada durante una performance”, *El País* (abril 2008): https://elpais.com/diario/2008/04/14/cultura/1208124001_850215.html

7.8. LA FUGACIDAD DE LA BODY PAINTING

El cuerpo humano, cuando hablamos de Body Painting y la naturaleza cuando nos referimos al Land Art, no significaron en realidad, si a la historia nos remitimos, movimientos innovadores, ya que fueron los primeros soportes para la pintura en nuestros antepasados o pueblos primitivos que por rituales, acuerdos, alianzas, entre tribus o por belleza decoraban sus rostros y cuerpos con pinturas de origen vegetal y abalorios. La Body Painting es una cultura del pasado adaptada a nuestra época.

La imagen que a continuación se muestra corresponde a Valle de Omo en Etiopía.



Figura 245. Rostros pintados con barro, gargantas adornadas con collares de abalorios: las mujeres de la tribu nyangatom se disponen a bailar durante una ceremonia a orillas del río Omo.

Fuente: <http://www.nationalgeographic.com.es/>

Figura 246. Etiopía, 1988. "Este niño de la tribu Surma, del suroeste del país, está aprendiendo el arte de decorarse el cuerpo. Toda la tribu se decora la piel para atraer al sexo opuesto. Los niños lo primero que se pintan es la cara. Con la edad irán pintando el resto del cuerpo. CAROL BECKWITH / ANGELA FISHER.

Fuente: <https://elpais.com/>

⁴⁰⁹ Ricardo Abdallah, "La amputación como una de las bellas artes", *Revista Soho* (2002) <http://www.soho.co/historias/articulo/la-amputacion-como-una-de-las-bellas-artes-por-ricardo-abdallah/33255>

La Body Painting, continúa evolucionando siendo numerosos los artistas que la trabajan, es un arte presente en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Nos interesa la fragilidad y la corta vida de estas intervenciones corporales y cómo se utiliza la tecnología para darles visibilidad. Por su condición de arte fugaz, el Body Painting se vincula a las manifestaciones culturales sujetas a una limitación temporal⁴¹⁰.

Referimos al respecto algunos autores.

7.8.1. Natalia Fletcher y La fusión de la naturaleza con el cuerpo

Fletcher es una artista nacida en Texas que mezcla pintura corporal y auténticas ilusiones ópticas. Interesada por el dibujo desde la infancia mudó a Oregón desde Texas en 2006 para acudir a una escuela de pintura en Ashland. Declara para Galería de Arte Contemporáneo en línea, *Mi arte es un arte visual, pero la experiencia de crearlo es increíblemente especial. Saco modelos a la naturaleza y los fusiono con su entorno. El objetivo no es hacerlos desaparecer, sino incorporarlos a la belleza que les rodea. Una pintura audaz, natural pero inusual en las pinturas de paisaje*⁴¹¹.

Natalie se encontró con un anuncio para un pintor de cuerpo cuando buscaba trabajo. Teniendo poca o ninguna experiencia, ella aplicó. Cuando le pidieron que enviara imágenes del trabajo anterior, pensó: *¡Oh, mierda, es mejor pintar algunos cuerpos!*. Así lo hizo. Pintó 4 cuerpos, incluido el suyo, en una semana y envió las imágenes, cruzando los dedos y consiguió el trabajo. Después de ese trabajo, ¡Natalie se dio cuenta de lo mucho que le encantaba! Ella amaba las interacciones y la emoción de pintar a un humano. Era nuevo y fresco y, a diferencia de la pintura sobre lienzo, no muchas personas lo hacían en el centro

⁴¹⁰ Las técnicas varían desde el pincel, la esponja y el aerógrafo, donde la tinta es expulsada por aire comprimido. En cuanto al significado, se encarga de convertir en formas y colores las ideas del artista, dónde éste se manifiesta con total libertad creando belleza. <https://rubencastellanosblog.wordpress.com/2015/10/05/164/>

⁴¹¹ Información disponible en: <https://www.contemporaryartgalleryonline.com/natalie-fletcher#>

de Oregón. Así que ahí está, el riesgo de Natalie la llevó a encontrar una pasión, y esto es solo el comienzo⁴¹².

Una forma nueva de completar y conectar el arte y el entorno natural.



Figura 247. Natalia Fletcher.

Fuente: <https://esosmasymas.blogspot.com/>



Figura 248. Natalia Fletcher: Homenaje a Radiohead.

Fuente: <http://www.ilovebodyart.com/>

⁴¹² <http://www.ilovebodyart.com/tag/oregon-bodypainter/>. Es muy escasa la documentación y la información que hemos podido encontrar sobre esta artista.

7.8.2. Mirjana Kika Milosevick. Las ilusiones ópticas

Esta artista serbia nacida en 1982, maquilladora y artista del Body Paint, tarda una 10 horas en maquillar todo su cuerpo haciendo dudar al espectador y generando verdaderas ilusiones ópticas. En el blog de Leticia Teresa Pontoni relata que comienza haciendo Face Painter y trabajando posteriormente el Body Painting, hasta el descubrimiento en Internet de las ilusiones ópticas y el comienzo de una nueva etapa en su carrera, declarándose enamorada de éstas y en las que actualmente continúa trabajando.

Declara ser una gran perfeccionista. Cuando hago ilusiones, dice, trabajo mucho es algo dificultoso y no hay lugar para errores, de otra forma no habría ilusiones ópticas. En lo referente a la ejecución y la forma de trabajar, comenta darle gran importancia a los fondos negros, hay que trabajar el espacio para lograr la agudeza visual del individuo. Crea una muñeca de caja de sorpresas con la que gana el premio *NYX Adwards* 2016. La entrevista concluye etiquetando de maga a la artista en todas las cosas que hace⁴¹³.



Figura 249. Mirjana Kika Milosevick: Muñeca de “caja de sorpresas” con madera ganadora del premio NYX Face Awards 2016.

⁴¹³ Leticia Teresa Pontoni, “Mirjana Kika Milosevick, con la magia en sus manos” leticiateresapantoniblog, 5 de (abril 2017), <http://leticiateresapontoni.blogspot.com/2017/04/mirjana-kika-miloseviccon-la-magia-en.html>

Actualmente tiene miles de seguidores en sus cuentas de redes sociales y en los videos de YouTube, lo que nos indica el importante papel de las nuevas tecnologías en el arte.

7.8.3. Enma Hack. El arte del camuflaje

Fotógrafa australiana (1972) que trabaja cuerpos pintados y desnudos en la misma línea que las artistas anteriormente mostradas. Adquirió fama por camuflar los cuerpos de los personajes del video musical Gotye, “*Somebody that I used to know*”⁴¹⁴. La artista usa los cuerpos como lienzo y logra fusionarlos con los fondos siendo totalmente inapreciable la distinción entre ambos elementos. Para la realización de sus obras se ha inspirado en la diseñadora australiana Florance Broadhurst concretamente en sus papeles pintados y en sus telas⁴¹⁵.

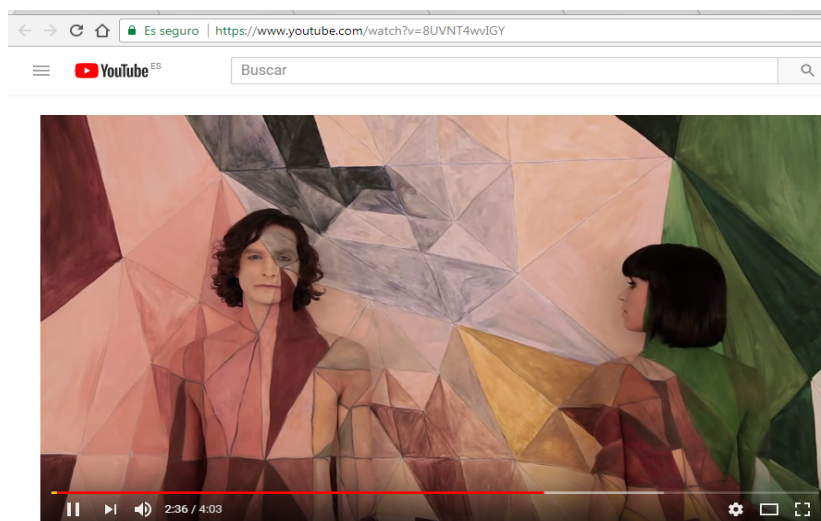


Figura 250. Captura del video Gotye, “*Somebody that I used to know*”.
<https://www.youtube.com/watch?v=8UVNT4wvIGY>

⁴¹⁴ El video oficial del cantante australiano está disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=8UVNT4wvIGY>

⁴¹⁵ Florance Broadhurst (1899-1977), La carismática diseñadora australiana Florence Broadhurst legó un increíble archivo de diseños para papeles pintados y textiles que ahora custodia y fabrica en ediciones limitadas la firma Signature Prints. Adentrarse en sus dibujos es viajar entre el estilo Oriental más sofisticado y los clásicos diseños ingleses audazmente reinventados. <http://www.macarenaaiztextiles.com/florence-broadhurst/>



Figura 251. Enma Hack, detalle de uno de sus camuflajes.



Figura 252. Enma Hack, detalle de uno de sus camuflajes.

Continuamos con una tipología general en la que el componente caducidad es evidente, registrándose entonces la transmisión de estas obras en soporte fotográfico. Abandonamos en este momento el cuerpo y la acción, de este y sobre este, para adentrarnos en los años 80 y abordar otro movimiento denominado Instalación, lo que ya anuncia mecanismos de montaje sujeto y condicionado por el lugar, el tiempo y los materiales usados por los artistas.

CAPÍTULO VIII.
LOS 80: EL TRIUNFO
DE LO MULTICULTURAL

CAPITULO VIII.
LOS 80: EL TRIUNFO DE LO MULTICULTURAL.
LAS INSTALACIONES ARTISTICAS COMO CREACIONES
IRREPETIBLES EN EL ESPACIO.

8.1. ANTECEDENTES DE LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA

El término instalación comienza a usarse de manera generalizada en el mundo del arte aproximadamente en los años 80, bajo la necesidad de agrupar a un amplio número de obras, técnicas, tendencias, intervenciones que no podían ser ya denominadas bajo el patrón tradicional al que se adscribían las obras de arte, suponiendo un desafío para la tradición artística en cuestión de su clasificación. Pongamos un ejemplo visual que nos ayuda de manera ilustrativa a comprender esta idea de lo que la instalación presenta hoy.



Figura 253. Maurizio Cattelan (2011) en el museo Guggenheim de New York es una suma de todo lo que el artista ha producido desde 1989. Su arte critica a través de esculturas hiper realistas las contradicciones de la sociedad de hoy día.

Fuente:<http://poordesigner.com/>



Figura 254: La instalación Radioactive Control del colectivo Luzinterruptus. Creada para el Festival de Dockville de Hamburgo, (2011) este trabajo ha sido rescatado y ampliado para Festival Lux. El accidente nuclear de Fukusima inspira una obra cuya fuerza y carácter reivindicativo permanecen intactos. Durante 4 días en Hamburgo y 30 días en Besançon (Francia) un ejército formado por un centenar de figuras iluminadas desde el interior y agitadas por el viento nos invita a reflexionar sobre los efectos de la energía nuclear. La imagen corresponde a la instalación de Lux y son del fotógrafo Pablo Martínez Muñiz.

Fuente: <http://karamel.es//>

8.1.1. El movimiento Dadá

Fue la única corriente de la primera mitad del siglo XX que rompió los límites del arte en su intento de avanzar y cambiar algo más allá. La primera vanguardia se quedó en una forma novedosa e invertebrada de hacer arte pero, usando las palabras de Félix de Azúa (2016), *terminó muriendo en los museos*⁴¹⁶.

Fueron los Dadaístas en Zurich (1916) en su constante empeño por acabar y exterminar la búsqueda de la estética y el concepto de mimesis, los que pusieron el punto final al arte con sus continuas propuestas antiartísticas. Surgido en el Cabaret Voltaire encabezado por el ya mencionado Hugo Ball, autor de los primeros textos dadaístas y al que se unieron posteriormente Tristan Tzara, autor

⁴¹⁶ Félix de Azúa, *El arte después de la muerte del arte*, (véase nota 51)

del Manifiesto Dadá en 1918, y el pintor y escultor Hans Arp. Este movimiento como ya vimos anteriormente y que ahora retomamos es un claro antecedente de la instalación artística, sin olvidar que el antecesor fue Duchamp cuando en 1913 sube su *Rueda de Bicicleta* a un taburete, lo que supondrá el inicio de la desmitificación de la obra de arte.

Micheli (1999) relata cómo nació el Dadá:

Es el Dadaísmo, (1916), donde el arte intenta liberarse de toda limitación, apuntando hacia el abandono de todos los cánones estéticos que ha sufrido a lo largo de la historia, apostando esta vez por un arte efímero e inmediato.

De una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses⁴¹⁷.

En cuanto al origen de las instalaciones, en una entrevista traducida por Bernardo Ortiz (1990) titulada “De las instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys”, éstos comparten sus impresiones al respecto:

B.G.: Pero el mismo concepto ‘Instalación’ no está bien definido. Mi primera pregunta apuntaba a descubrir hasta qué punto tu interés en las instalaciones resulta del interés en un tipo definido de práctica artística que se ha formado en Occidente o hasta qué punto ha sido determinado por tus propias preocupaciones.

I.K.: Tengo mi propia explicación para esta evolución, para esta historia, esta aventura. Para mí se encadena muy bien con la evolución de la pintura. En la acepción Occidental del término, el arte ha pasado por tres fases en su desarrollo hasta convertirse en la forma definitiva de producción representacional.

Hasta el día de hoy la pintura ha absorbido las dos etapas anteriores. Como el icono, invoca una condición sagrada. Y como el fresco, lucha por reunir un espectro enorme de eventos históricos. Para mí –probablemente porque soy un fanático de esta forma– la instalación es la cuarta fase del arte plástico. Esto está ligado al hecho de que he encontrado por mi propia experiencia que la pintura ha agotado todas las posibilidades de su existencia como ventana y de muchas de sus variaciones. (...).

⁴¹⁷ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza editorial, 1999) p.251

Pienso que, a medida que termina el siglo, se hace cada vez más claro que una pintura no es más que una pintura: o sea, poco a poco se ha convertido en Doña Objeto (...). Las pinturas de los impresionistas, de los realistas, etc. son un subconjunto de esto, o sea el punto de partida de la instalación. La pintura no es desplazada por la instalación, ella es parte de la instalación como un objeto más. Atentados contra la pintura suceden aún hoy en día. Sin embargo, debe decirse que son un fracaso. La pintura no ha sido conquistada. Existe en lo más profundo, y en el centro, del mundo como algo que apunta a su pasado⁴¹⁸.

8.1.2. Merzbau, Kurt Schwitters (1920-1936)

Este artista alemán, trabajó la pintura, la escultura el collage y la poesía. El interés por el espacio que las instalaciones presentan tiene su origen en las diferentes versiones de *Merzbau*⁴¹⁹ de Kurt Schwitter (1887-1948) que a su vez se inspira en el Dadaísmo.

En su empeño de construir *la obra de arte total*, comenzó la transformación de las habitaciones de la casa de la familia en Hannover, creando espacios fantásticos y misteriosos en los que todas las disciplinas artísticas pintura, collage, escultura y arquitectura, se mezclaban y dialogaban en perfecta armonía y conformidad.

Distintos objetos y materiales diversos que invadían y se mezclaban con el espacio con la intención de que el visitante se combinase y conviviese con ellos. Comenzó a construir y reformar los espacios de la casa en 1923 hasta 1936, año en el que tuvo que huir de Alemania.

En 1943, fue destruida en un bombardeo⁴²⁰. Durante su construcción, el artista fue montando las piezas en sucesivas capas, de modo tal que la obra iba

⁴¹⁸ Bernardo Ortiz, "Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys", *lugar a dudas*, (1990). <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>

⁴¹⁹ Merz era un término inventado por el propio artista para designar sus propios proyectos, como una alternativa 'Dadá' de donde fue expulsado. Posteriormente, llamó a todos sus proyectos con variaciones del nombre, como el Merzbau. <http://proyectoidis.org/merzbau/>

⁴²⁰ Reconstrucción de MERZBAU en el Berkeley Art Museum 7/2011. Video y timelapse de Mona Caron. Música: Béla Bartok, Seis Danzas folclóricas rumanas - Polka rumana; y June De Toth, Gnossians n.4 por Erik Satie.

El legendario MERZ de Hanover fue creado por el artista Dada / Constructivista Kurt Schwitters en su apartamento en Hanover, Alemania en 1931-33, y fue destruido en 1943 durante un ataque aéreo

modificándose constantemente a merced de la disposición de éstas y por voluntad de Schwitters. *No existía una única Merzbau, eran varias y distintas que con el tiempo varían y se transforman. Schwitters decía que la Merzbau, estaba siempre comenzando*⁴²¹.

Switch Peter Bissegger realizó una reconstrucción del “Merzbau apropiado” entre 1981 y 1983, asistido y guiado por el hijo del artista Ernst Schwitters. El diseñador tuvo que trabajar mediante complicados cálculos geométricos apoyándose en fotografías, algunos planos del piso y en los recuerdos de Ernest.



Figura 255: Kurt Schwitters. Merzbau Hanovre (1933)

Fuente:<http://masdearte.com/>

aliado. En 1981-1983 Peter Bissegger reconstruyó la Merzbau través de extensos cálculos e investigaciones, y con la ayuda de Ernst Schwitters recuerdos (Kurt Schwitters sonido.) Información sobre la larga aventura de reconstruir este perdido clásica del arte moderno se puede encontrar en www.merzbaureconstruction.com y <http://arsalive.blogspot.com/2014/11/cabinet-de-curiosites-merzbau.html>

⁴²¹ Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires Project Director: Carlos Trilnick, academic Coordinators: Mariano Ramis, Gabriel Rud, Gonzalo Moiguer. <http://proyectoidis.org/merzbau/>

Merz se convertiría en sinónimo del nuevo arte multidisciplinar que realizaría a partir de entonces, libre de las convenciones artísticas tradicionales y que daría nombre a sus poemas, su revista, su teatro y sus construcciones esculto-arquitectónicas (Merzbau). Él mismo definiría este proceso artístico como consecuencia del momento histórico en que le había tocado vivir: *La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad*⁴²².



Figura 256. La reconstrucción del edificio MERZ de Kurt Schwitters. (1981-83)

Fuente: <http://www.merzbaureconstruction.com/>

8.1.3. El pop art y la escultura de Claes Oldenburg

El americano nacido en Estocolmo, Oldenburg presentó en 1959, la escultura *Bedroom Ensemble* que consistía en trasladar todo el mobiliario de un dormitorio a la sala de un museo y presentarlo como arte. Se instaló por primera vez en Nueva York en 1964 en la *Galería Sidney Janis*. Pertenece a un grupo de obras a las que el escultor denominó *The Home*. La obra reunía objetos, tanto realizados por él, cómo elegidos y encontrados. El espacio que se generaba en torno y con ellos, formaba un ambiente en el que el espectador experimentaba su atmósfera particular bajo una mirada conjunta de la totalidad de la obra. Simbiosis y reunión de espacio integrante, los objetos y experiencia del espectador que se instala en ella, con ella, con lo que ya se puede hablar de una experiencia multisensorial. Estas obras, junto a las de artistas como Jim Dine, Robert

⁴²² Información extraída de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/schwitters-kurt>

Rauschemberg entre otros, pasaron a denominarse *Environments* traducido como ambientes o espacios ambientales. Declaraba Oldenburg en 1967:

El tema no es necesariamente un obstáculo para ver la forma y el color puros. Como estoy comprometido con la apertura, mis obras están construidas para actuar de la manera que todos quieran. A medida que pasa el tiempo y las cosas que representan desaparecerán del uso diario, su carácter puramente formal será más evidente: el tiempo los desnudará. Mientras tanto, son pegajosos con las asociaciones⁴²³.



Figura 257. Claes Oldenburg's Bedroom Ensemble (1963/1995) in "Full House" at the Whitney Museum.

Fuente:<http://www.artnet.com/>

En lo que al arte público se refiere, Oldenburg destaca por sus esculturas a gran escala en las que recrea objetos de la vida cotidiana y los reproduce a gran escala ubicándolos en museos en entornos urbanos, parques, jardines invitando al espectador a que los toque.

El objeto cotidiano con un toque de humor es el protagonista de toda la obra de Oldenburg, así lo declara para Fietta Jarque (1986).

Yo uso el objeto porque encuentro que es una buena manera de hacer referencias en varias direcciones. A veces no es tan importante qué tipo de objeto utilizo sino lo que hago con él y cómo lo uso. Yo escogí el objeto porque no quería ser un escultor abstracto, pensé que eso no era lo suficientemente claro para hacer el tipo de

⁴²³ Información extraída de: <http://www.artnetweb.com/oldenburg/bedroom.html>

*enunciado que yo quería. Me interesaban los enunciados de tipo social tanto como los personales y formales. La figura humana es demasiado específica, significa demasiado, pero con el objeto se llega a un terreno intermedio entre la abstracción y la figuración, y a la vez te da suficiente libertad para hacer lo que quieres. Lo que hago no es un comentario al objeto*⁴²⁴.

Fuentes como la web del Museo Reina Sofía anunciaron el encuentro entre el comisario Germano Celant, (Génova 1940), el arquitecto Frank O. Gehry (Toronto, 1929), y los artistas Coosje van Bruggen (Groningen, 1942 - Los Ángeles, 2009) y Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929). Este encuentro tuvo como resultado una escultura a gran escala de un objeto cotidiano al que se denominó *Il corso del Coltello (el Cuchillo-Barco)*. La idea de cuchillo alude al acto de cortar y separar. Cuenta Van Bruggen en un artículo publicado en *Artforum* que, por una coincidencia, *el cuchillo y el sacacorchos no solo son equivalentes a un pez sino también a una culebra, las dos formas biomórficas que Gehry utilizaba frecuentemente en su arquitectura*⁴²⁵.

La escultura se instaló en el suelo del Palacio de Cristal en el Parque del Retiro en junio de 1986, no se coloca en el agua, pero con respecto a su colocación, el artista declara para Jarque (1996):

*Sólo me interesaba exponer esta embarcación, que es también una escultura, en un lugar interesante en sí mismo. El palacio de Cristal tiene justamente las proporciones adecuadas. Yo nunca había estado antes en Madrid, pero me habían hablado de él e hicimos los contactos necesarios para poder exponerla, dice Oldenburg. La primera idea fue ponerla en el estanque del Retiro pero debía permanecer muchos días ahí y además no se trata del todo de un barco porque la hoja de la navaja desplegada corta el viento y desvía la embarcación con lo que exponerla ahí hubiese sido un problema*⁴²⁶.

La obra de este artista se mueve entre la temática de los objetos cotidianos del Pop Art, el rechazo de los materiales nobles de la historia pasando a ser

⁴²⁴ Fietta Jarque, "Claes Oldenburg coloca en el Retiro una navaja de 12 metros que es también un barco" *El País*, (junio 1986): https://elpais.com/diario/1986/06/19/cultura/519516008_850215.html

⁴²⁵ Información extraída de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cuchillo-barco-il-corso-coltello-claes-oldenburg-coosje-van-bruggen-frank-o-gehry>

⁴²⁶ *Ibid.*, 422.

sustituidos por gomas, resinas, poliuretano, aceros, la conversión y el juego de materiales en donde lo blando es duro y lo duro blando. Sus obras discuten en los espacios públicos o naturales con el espectador, llegando a la performance con ellos y son concebidas como instalaciones. Una vez más, se demuestra la imposibilidad de adscribir la obra a un exclusivo movimiento o tendencia una condición que llevamos defendiendo a lo largo de toda la investigación.

Declaró Oldenburg 1961 en *I am for an art*

*Estoy a favor de un arte que es político-erótico-místico, que hace algo más que sentarse en el culo en un museo. Estoy a favor de un arte que crece sin saber que es arte en absoluto, un arte con la posibilidad de tener un punto de mira de cero. Estoy a favor de un arte que se enreda en la basura cotidiana y sigue siendo el mejor. Estoy a favor de un arte que imita al humano, que es cómico, si es necesario, o violento, o lo que sea necesario (...)*⁴²⁷.

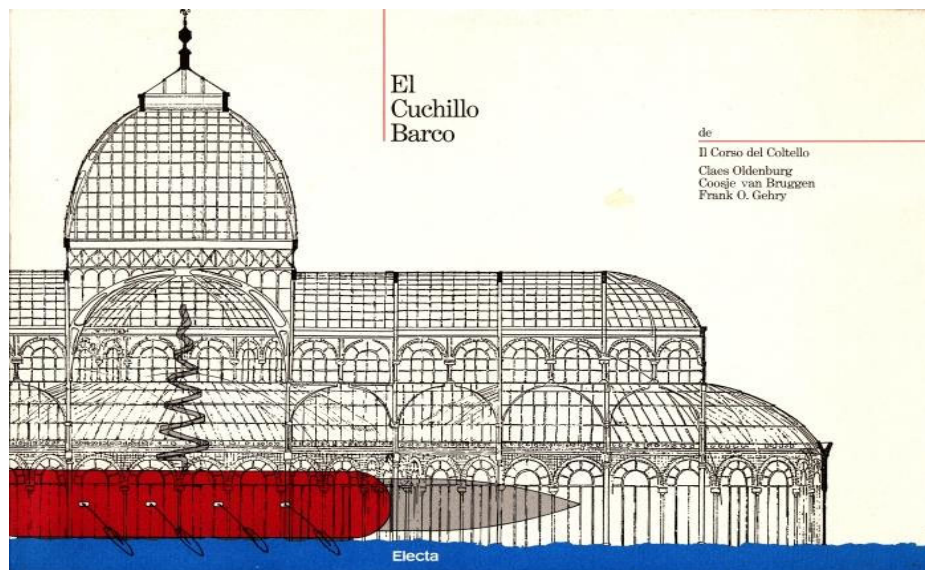


Figura 258. El Cuchillo Barco de Il Corso del Cotello-Claes Oldenburg-Coosje van Bruggen-Frank O. Gehry [Ausstellungskatalog]-Exposition celebrada del 18 de Junio al 9 de Septiembre de 1986. Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid

Fuente:<https://www.iberlibro.com/>

⁴²⁷ Puede consultarse el texto completo en: <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/oldenburg%20i%20am%20for%20an%20art.pdf> German: "Ich bin für eine Kunst, die sich auf den alltäglichen Mist einläßt und doch siegreich bleibt", Claes Oldenburg (1961)



Figura 259. The Knife / Ship se instaló en el Palacio de Cristal de Madrid del 18 de junio al 9 de septiembre de 1986.v.

Fuente:<http://www.bullworks.net/>

8.1.4 Los *environments* de Allan Kaprow

En el apartado destinado al happening veíamos al artista Allan Kaprow que ahora retomamos para establecer los antecedentes de las instalaciones artísticas. Para ello partimos de la idea de que cualquier obra de grandes dimensiones en la que el espectador participe de ella, y el espacio se convierta en contenido además de continente de la obra, es *environment*.

El término environment ambiente puede emplearse como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior. En cualquier caso, implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez la nota fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio, configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él⁴²⁸.

⁴²⁸ Simon Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, (Véase nota 176), p.173

Kaprow fue pionero en los trabajos de llenado de habitaciones que llamó *environments*, los predecesores conceptuales de happenings. La obra de Kaprow está efectuada en tres dimensiones, condicionada por la intervención del y para el participante que ya no es meramente quien realiza una actividad contemplativa sino que se convierte en una obra multisensorial buscando una experiencia auditiva, sensitiva, visual etc.

Se invita al público a ingresar a *Yard* (versión nº 9) para caminar sobre los neumáticos y reorganizarlos a voluntad. *Por favor, siéntete libre de arrojar neumáticos a las construcciones para derribarlos. Después de esto, siéntanse libres de hacer nuevas torres y muros. De esta manera, Yard siempre cambiará*⁴²⁹.



Figura 260. Allan Kaprow, Yard (9ª versión) 2003-13 (vista de instalación). Cortesía de Fondazione Morra, Nápoles. En préstamo a Madre museo d'arte contemporanea Donnaregina, Nápoles. Foto © Amedeo Benestante. A la vista hasta mayo de 2014.

Fuente: <http://www.madrenapoli.it/>

⁴²⁹ Información extraída de: <http://www.madrenapoli.it/allan-kaprow-yard/>

Los entornos en los que el artista diseña su obra convocan a la participación del público, consintiéndoles la completa libertad para modificar a su antojo la obra en lo que a materiales y disposición se refiere. Espacios y obras convertidas en áreas de experimentación de juego, de libertad, que no se activan ni tienen sentido sin la presencia del espectador-participante, que se fusiona con la obra dando lugar a un arte de acción en el que, además de estar presente el acto físico a través del movimiento, el ritmo, la danza y el tacto, se presenta el acto psicológico a través de códigos expresivos de experimentación. Los cambios introducidos por el participante, conllevan a una modificación constante de la obra. En este aspecto Kaprow nos traslada:

(...) refunfuñó radicalmente la concepción del arte en sí, ya que la experiencia ya no está separada de la vida, del mismo modo que el artista ya no está separado del espectador: el arte y el artista se convierten en un vehículo de valores sociales y culturales alternativos. Entonces, el hecho de que el suceso tenga una duración y tenga lugar en el tiempo introduce este nuevo elemento como parte integral del trabajo, que al final de la acción permanece en la memoria o documentación como tiempo vivido⁴³⁰.

En 1969 Kaprow creó *Push and Pull* (1963) para el espectáculo itinerante «*Hans Hofmann and His Students*» del Museo de Arte Moderno. La obra se componía de dos habitaciones completamente amuebladas en las que el visitante podía reorganizar el mobiliario y la decoración completamente a su gusto y de una manera libre. En las instrucciones encontramos el texto que a continuación se muestra.

Instrucciones: PUSH AND PULL: UNA COMEDIA DE MUEBLES PARA
HANS HOFMANN.

Preparado para la exhibición itinerante del museo de arte moderno "Hans Hofmann y sus estudiantes", abril de 1963. Impreso por primera vez en *Decollage* (editor Vostell), núm. 4 (1964), Colonia.

Por Allan Kaprow.

⁴³⁰ *Ibid.*

Cualquiera puede encontrar o crear una o más salas de cualquier forma, tamaño, proporción y color, y luego amueblarlas tal vez, tal vez pintar algunas cosas o todo.

Todos los demás pueden entrar y, si las habitaciones están amuebladas, también pueden organizarlas, acomodarse como mejor les parezca.

Cada día las cosas cambiarán. Kaprow (1963)⁴³¹.



Figura 261. Allan Kaprow: Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann»,(1963)

Fuente: <http://www.medienkunstnetz.de/>

8.1.5. Dan Flavin. La luz y el color están en el aire

Indica Gutiérrez-Gómez (2009) que *El término instalación parece haber sido usado por primera vez por el artista Dan Flavin para nombrar sus extrañas propuestas de escultura, que consistían en tubos de neón ubicados de manera completamente inusual en las salas de exposiciones*⁴³².

⁴³¹ Las instrucciones pueden localizarse en: <http://www.ubu.com/aspden/aspden6A/pushAndPull.html>

⁴³² Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. "La instalación en el arte contemporáneo colombiano". *El Artista*, 129-153. Repositorio Institucional U deA. Universidad de Antioquia. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/4014>

Una parte de su autobiografía que nos facilita Juan Forn 1998 dice así:

Mi nombre es Dan Flavin. Tengo 32 años, un cuerpo excedido de peso y pocos privilegios. Nací (gritando) veinticuatro minutos antes que mi hermano gemelo, a las siete de la mañana de un húmedo Día de los Inocentes, en Nueva York, en 1933, de un ascético y remoto oficial irlandés y una mujer descendiente de la realeza alemana sin un rasgo de nobleza. Muy temprano en mi vida fui víctima de una madre sustituta, una nanny inglesa que intentó enseñarme ir al baño solo a las dos semanas de edad. Cuando falló, o yo fallé, me cacheteó. Antes de cumplir los siete años intenté huir de casa, pero me embargó un temor por lo desconocido ante la luz del sol a sólo dos cuadras de casa⁴³³.

A principios de los años 60, Flavin descubre la luz de otra manera para el arte. Las instalaciones realizadas con tubos de neón en las que el espectador deambula, redefinen el espacio a través de la luz y el color. Las obras de Flavin que comenzaron siendo experimentaciones con la luz, se fueron volviendo obras de mayor envergadura. Abandonó el lienzo y la obra a pequeña escala para trabajar en grandes espacios en los que instalaba la obra haciendo al espacio partícipe y pieza esencial de la instalación, se renuncia al espacio como lugar expositivo y mero contenedor de las piezas para hacerlo contenido y parte fundamental de sus trabajos.

Dan fue invitado a hacer una instalación en el *Museo Zonnehof* en la ciudad holandesa de Amersfoort; aunque no se trataba de una instalación permanente, él estaba muy entusiasmado con el proyecto porque Gerrit Rietveld había diseñado el edificio.

Este fue el primer trabajo en el que colaboré con Dan afirmó Gerrit Rietveld donde él nunca realmente visitó el lugar. Me dijo que confiaba en mí para tomar notas del sitio, registrar la información de una manera que él pudiera comprender y luego llevársela de vuelta para que él pudiera decidir lo que quería y dónde lo quería dentro del espacio. Pensé en las alternativas para producir un registro del interior: dibujos, fotografías o modelos. Cualquiera que conociera a Flavin estaría consciente de su gusto por la televisión, de modo que grabé un video en el lugar y aunque Dan

⁴³³ Juan Forn " La muestra de Dan Flavin en la Fundación Proa "(1998), /www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/octubre/98-10-11/nota3.htm

se rio mucho ridiculizando mi pequeña película, obtuvo una idea completa del interior del museo. Miramos la filmación en repetidas ocasiones hasta que el concepto estuvo claro. Yo estaba convencido que este museo no era apropiado para la instalación de obras fluorescentes en sus muros; una albañilería color ámbar con grandes juntas oscuras invadía todo el lugar⁴³⁴.



Figura 262. Dan Flavin: Alternating pink and gold (Alternando rosa y oro),(1967)

Fuente:<https://www.vice.com/>



Figura 263. Escaparate Louis Vuitton. La luz eléctrica, las bombillas fluorescentes y las instalaciones icónicas de todo el mundo, el trabajo creativo del difunto Dan Flavin, ha sido utilizado por directores creativos de varias casas de moda como Louis Vuitton y Calvin Klein para realzar las ventanas de sus boutiques.

Fuente:<https://www.thediaryissue.com/the-art/dan-flavin/>

⁴³⁴ Steve Morse Director, Dan Flavin Studio Ltd." Proyecto Marfa, EE.UU", (2008) ARQ70 Obras y proyectos Works and projects. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n70/art06.pdf>

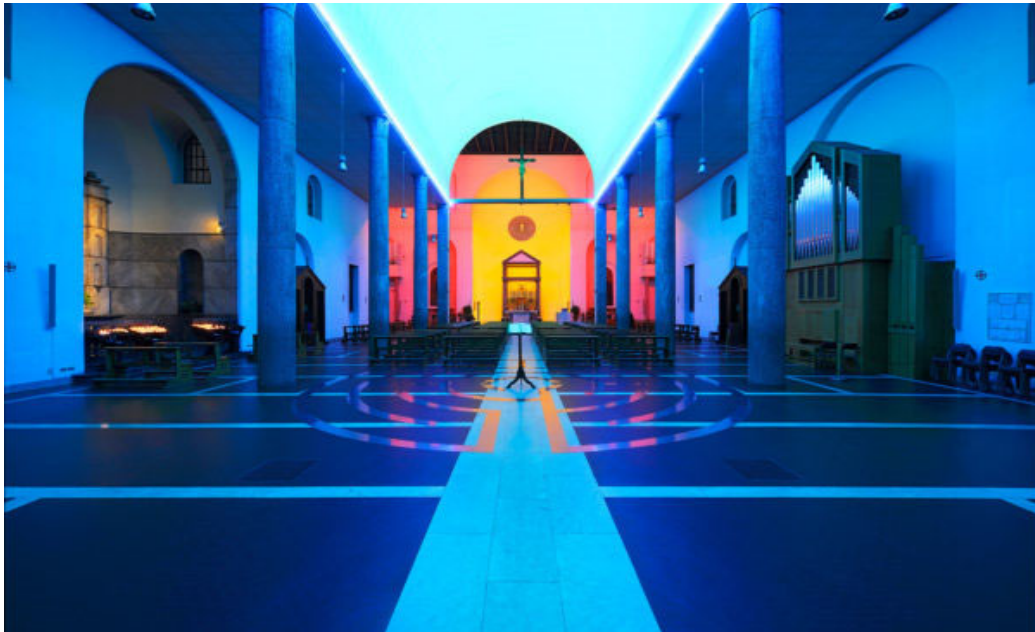
Dan Flavin acepta el encargo en 1996, del sacerdote italiano Gulio Grecco para *Santa Maria Annunciata en la iglesia de Chiesa Rossa*. La obra se compone de luces de colores verde, azul, ultravioleta, rosa y dorada y consiste en la iluminación de todo el espacio en que se funde la arquitectura con el espectador-visitante.

Para la realización de este proyecto, Michael Govan, director de la *Fundación Dia* en Nueva York, habló con el artista para realizar el proyecto de la iglesia de Milán y a través de una carta que D. Giulio escribió a Flavin este aceptó el encargo.

La carta decía lo siguiente:

Estimado Sr. Flavin, de manera que todavía creo que es misteriosa, tuve la oportunidad de conocer su trabajo. (...) He estado aquí en Milán durante once años, un párroco en un área suburbana: la gran ciudad siempre tiene montones de desechos humanos a la vuelta de la esquina. (...) Ahora me gustaría restaurar el espacio de Muzio, que es el espacio de nuestra Iglesia, el punto de encuentro de nuestro actual distrito perturbado por la nueva inmigración salvaje, el desorden administrativo, el enigma islámico, el temor a la expulsión de muchos hombres, injusto, pero aún hombre (...). Precisamente porque siempre tratamos de olvidar lo que nos duele, me gustaría que el interior de la iglesia recuerde todos los sufrimientos de la ciudad de hoy. Pero también a la luz de una expresión que ya es diálogo con alguien, que escucha y que puede agregar todo el mal al mal de la cruz. Esta posición es significativa: indica el camino de la esperanza. Incluso el mal no puede ser la última palabra, sino la solicitud de una presencia, una energía que se agrega para contener la exageración que nos doblega. (...) Estaría encantado de que una persona como usted, rica en sensibilidad y ansiosa por comunicar el gusto del mundo de hoy, pueda ayudarnos a encontrar un entorno en nuestra iglesia. Por medio del medio me refiero a un espacio vital, el lugar donde vive una palabra, una invitación sensible a poner el corazón en armonía con una historia, que es la nuestra, que está hecha de hombres pobres, frente al gran hombre de la cruz y la resurrección. (...) Saludos, Don Giulio. Milán, 10 de mayo de 1996".

Flavin leyó la carta y se conmovió profundamente. Débil e inmovilizado en una silla de ruedas debido a la diabetes, dijo: "Este será mi gran testamento"⁴³⁵.(Don Giulio, 1996)



*Figura 264. Untitled Installation by Dan Flavin, (1996)
 Maria Annunciata, Milan, Italy.
 Fuente: <http://faithandform.com/>*

El colorido de la luz de la iglesia milanesa nos remonta a los efectos de los antiguos rosetones de las iglesias góticas y el efecto de esas vidrieras que dejaban entrar la luz impregnando el espacio interior de las grandes catedrales de la época. Los arquitectos los colocaban para conseguir efectos lumínicos en los altares.

Uno de los ejemplos entre los muchos que podríamos seleccionar lo encontramos en la Sagrada Familia en Barcelona, la entrada de la luz natural del sol por las vidrieras insertadas en las paredes del templo genera un auténtico espectáculo de luz y color para el visitante. Podemos, entonces, encontrar las reminiscencias en este autor para establecer su obra como ejemplo cuando en la actualidad vemos grandes edificios que se iluminan de un color como protesta,

⁴³⁵ Puede leerse completa en: <https://www.carmelodisicilia.it/il-capolavoro-sacro-di-un-mangiapreti-2/>

reivindicación o conmemoración de un acontecimiento o suceso o cuando se proyectan en ellos imágenes de animación actualmente denominadas como Video-Mapping⁴³⁶. Así mismo, podemos encontrar reminiscencias en efectos como los conseguidos por las vidrieras góticas.

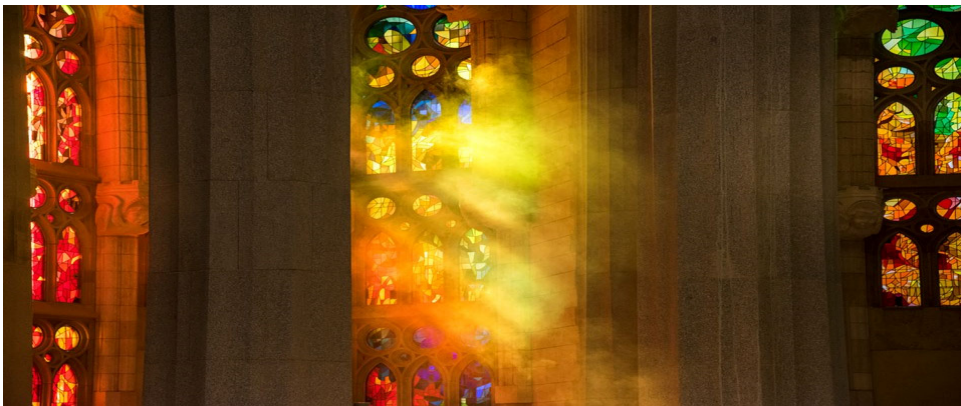


Figura 265. Interior de la Sagrada Familia (Barcelona).



Figura 266. Interior de la Sagrada Familia (Barcelona).

⁴³⁶ El video mapping es una técnica visual que consiste en proyectar imágenes en edificios históricos. Las imágenes se proyectan de modo que se generan efectos de movimiento o 3D, acompañados de efectos de luz y sonido e invita a una interacción con el público dando lugar a la fusión entre el arte, la tecnología y la sociedad.



Figura 267. El coliseo convertido en un barco, por la técnica del Video Mapping.

Fuente: <http://www.barco.com/>

8.2. ¿QUÉ ES ESO DE LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA?

Entre la gran variedad de manifestaciones artísticas de los años 60 que existe, tales como el minimal art, happening, process art, Land Art, Body Art, conceptual art, Art Povera destacamos la denominada Instalación. Es una forma de comunicación artística caracterizada por la utilización del espacio y que no ofrece resistencia hacia ningún material para la representación y realización de acontecimientos, dando la sensación que todo el arte de etapas anteriores fuese a desembocar o estuviera llamado a terminar denominándose instalación, por no existir apelativo que recoja este gran abanico de intervenciones que se mezclan, se fusionan, se confunden, dialogan y conviven, no siendo posible su adscripción a ningún género de la historia del arte. Podríamos calificarlo de híbrido que intenta acoger y amparar todas las artes que no encuentran lugar en las categorías establecidas por el arte. Así la define Luis Camnitzer,⁴³⁷ artista conceptual

⁴³⁷ Luis Camnitzer (1937) es un artista uruguayo de origen alemán que vive en Nueva York desde 1964. Afín en lo formal al movimiento conceptual estadounidense de las décadas de 1960 y 1970, y figura clave del arte conceptual latinoamericano, ha venido desarrollando a lo largo de los últimos 50 años una producción esencialmente autónoma y diferenciada. Su obra explora temas como la represión bajo sistemas de poder, normas pedagógicas y la deconstrucción de marcos familiares. Su uso del lenguaje como medio artístico ha distinguido su práctica por más de cinco décadas. Su trabajo ha sido expuesto en importantes instituciones desde la década de los 60, incluyendo exposiciones individuales en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile (2013); Museo de Arte Kemper, St. Louis, MO (2011); El Museo del Barrio, Nueva

germano-uruguayo, que es una figura clave en el mundo del arte en la segunda mitad del siglo XX.

Entiendo por instalación al formato que abarca todos los formatos, a la forma interdisciplinaria de pensar y presentar la obra, al “marco” que me permite designar como arte todo lo que se me antoja y que me libera de las ataduras económicas y estéticas dictadas por la historia mercantil del arte tradicional⁴³⁸.

En apartados anteriores hemos podido comprobar que el arte se desprende del plano de representación pictórico y se asalta ese espacio de representación haciéndolo parte de su contenido, intención que no consiguió la primera vanguardia. La instalación modifica y transforma el espacio de manera intencionada por voluntad del propio artista.

Expuestos los orígenes de la instalación artística en el apartado anterior, según Gutiérrez-Gómez (2009) el término *Installations* en cuanto al uso del término:

Parece que se usó por primera vez por Dan Flavin para nombrar sus esculturas de tubos de neón colocadas en salas de exposiciones. El nombre de instalación se extendió por parecer más adecuado que el de “Ambientes” para denominar esas esculturas que se apropian de un espacio para transformarlo. En cuanto al significado de la palabra “instalación” parece que invita a colocar algo en un determinado lugar, con lo cual la acción de instalar lleva intrínseco la acción del movimiento del traslado y de la colocación a modo de presentación⁴³⁹.

York (1995); Museo Carrillo Gil, Ciudad de México (1993); List Visual Arts Center en M.I.T., Cambridge, MA (1991); Lehman College Art Gallery en el Bronx, Nueva York (1991); Kunsthalle Kiel, Alemania (2003); El Museo Daros en Zurich, Suiza, El Museo del Barrio, Nueva York; y Museo de Arte Moderno de Medellín, Bogotá, Colombia (2010-13). El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía está preparando una gran retrospectiva del artista que se inaugurará en octubre de 2018. <https://www.arteinformado.com/guia/f/luis-camnitzer-31896>. Camnitzer ha sido asesor pedagógico de Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros.

⁴³⁸ Luis Camnitzer, citado por Gutiérrez-Gómez (2009), “IV Bienal de Bogotá”, en: *Arte en Colombia Internacional*, Bogotá, No 61, p. 98. http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/4014/1/GutierrezAC_2009_IntalacionArteContemporaneo.pdf

⁴³⁹ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. “La instalación en el arte contemporáneo colombiano”. *El Artista*, nº6, 129-153. Repositorio Institucional UdeA. Universidad de Antioquia. <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/4014> (p. 141)

Examinando el panorama artístico de los últimos 65 años, la producción artística se apropia del espacio haciéndolo partícipe y condicionante de la obra, si a esta condición le añadimos el papel de sujeto activo del espectador, y la combinación de disciplinas, parece que como afirma Larrañaga: *En ocasiones ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación*⁴⁴⁰.

Revisadas estas cuestiones, se considera que el término Instalación artística parece ser conveniente para una forma de intervenir en el espacio que lo hace partícipe de la obra tanto a éste como al espectador que ya no contempla, ya no vislumbra solo de forma óptica las piezas, sino que es parte fundamental de la obra, sin la intrusión de éste, la obra carece de sentido. A la vez, el artista pretende implicar a todos los sentidos del espectador, que ya no diferencia disciplinas, las obras no son sometidas a compartimentos estanco asimilados a lo largo de la historia tales como escultura, pintura, arquitectura, tradición de las viejas bellas artes. Todas estas tendencias, se fusionan creando una sola obra en la que las distintas artes se mezclan y se complementan esperando ser intervenidas, descubiertas, experimentadas por el visitante ajustado a un tiempo y una experiencia determinada.

Anunciamos en este momento la importancia del factor tiempo, del que se desprendían muchas de las preguntas de esta investigación Estas obras, esta manera de intervenir en el espacio, ¿puede documentarse?, ¿es posible dadas las nuevas y cambiantes directrices del arte registrar estas manifestaciones en su totalidad?, la reexposición, ¿altera la obra?, los materiales, en muchas ocasiones son perecederos, si se sustituyen ¿cambia la obra?

Ya desde Duchamp y de una manera más intensa a partir de mediados de los años 50 una inmensa mayoría de artistas empezaron a rechazar los tradicionales "materiales para artistas", y empezaron a usar cualquier cosa en sus obras sobre todo objetos y sustancias de lo que los fenomenólogos llaman lebenswelt: materiales comunes de la vida cotidiana y del mundo en que vivimos elevados a obra de arte, lo

⁴⁴⁰Josu Larrañaga, *Instalaciones*. (Guipúzcoa: Nerea, 2001), p.7.

*que le niega el concepto de que todo arte tiene que ver con la maestría, la perípeca y sobre todo, con la visión del artista*⁴⁴¹.

Estas obras pueden recrear un espacio dentro de otro espacio, cuando se presentan en museos, galerías o espacios destinados a exposiciones, es el caso de alguna de las piezas de Kabakov. Las instalaciones, se diseñan y se exhiben en muchas ocasiones para un tiempo y un espacio determinado. Cuando se desmontan y se vuelven a exhibir el espacio cambia y la obra al cambiar el espacio, cambia también. Lo que queda en este tipo de instalaciones es la documentación fotográfica o de video tomada en el momento por galeristas, curadores, responsables de sala o el público con sus dispositivos móviles. De hecho, la propia documentación se verá afectada por la experiencia singular de cada persona, no habrá por lo tanto dos experiencias iguales.

*Las obras de arte no son como un mecano, ni como piezas del perfecto engranaje de un reloj. Montar la obra en una segunda o tercera ocasión, y sin contar ya con el autor, conlleva decisiones que pueden conducir al éxito o al fracaso, y esto es válido (...), incluso para la obra más académica y tradicional. Sin embargo, en los trabajos de componente espacial la cosa se complica porque una de las estrategias constructivas es considerar su montaje expositivo ya no como un aditivo, sino como parte fundamental de su estructura. Cualquier cambio de situación, de unos elementos respecto a otros, su relación con el espacio, dónde se sitúan las entradas, cómo es el sistema de iluminación, qué color y textura tienen las paredes, si las hay, si la sala es un espacio connotado arquitectónicamente, dónde se han montado el resto de piezas de la exposición y qué relación se establece entre ellas, puede perturbar su sentido*⁴⁴².

La instalación empieza a tomar un fuerte impulso a partir de la década de los 70. Ante estas nuevas manifestaciones artísticas, las instalaciones son comparables a los géneros escultura y pintura.

La instalación ha cobrado tal importancia en los últimos años que hoy se concibe como un género independiente de los estilos y de las modas. Se pintan cuadros, se

⁴⁴¹ Arthur Danto, *Qué es el arte* (Barcelona: Paidós Estética, 2016), p.4.

⁴⁴² Isabel Tejada Marín, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, tradiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70.* (Madrid: Trama Editorial, 2006), p.71

esculpen esculturas y se realizan “instalaciones”. Los cuadros, las esculturas y las instalaciones son géneros situados al mismo nivel⁴⁴³.

8.3. INSTALACIONES ARTÍSTICAS COMO CREACIONES DEPENDIENTES DEL ESPACIO.

La instalación artística se posiciona en el espacio haciéndolo participe de su experiencia y creando una relación de interdependencia entre continente y contenido, lugar y obra, inseparable y condicionante. El lugar establece y completa, imposibilitando la lectura de las piezas en un lugar distinto.



Figura 268. Ilya y Emilia Kabakov: How to meet angel, (2014-15)

Fuente: <https://www.excelsior.com.mx/>

8.3.1. El artista conceptual Ilya Kabakov

Ilya Kabakov (1933), considera que la instalación *juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero que lo que es armado, no es la suma de estos objetos, es una entidad completamente nueva y desconocida⁴⁴⁴.*

⁴⁴³ Javier Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura* (Madrid: Biblioteca Mondanori, 1990), p.220

⁴⁴⁴ Información disponible en: <https://docplayer.es/41376647-De-las-instalaciones-un-dialogo-entre-ilya-kabakov-y-boris-groys-otono-1990.htm>

Este ucraniano dedica gran parte de su vida a la ilustración de cuentos y actualmente se le conoce como uno de los principales artistas que trabaja la instalación desde 1988 basándose en temas relacionados con la Unión Soviética y la condición humana. Con su esposa comienza en 1988 a realizar obras a gran escala.

Emilia Irina Antonova, ex directora del *Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin*, quien desempeñó el cargo entre 1961 y 2013, mientras ostentaba esta responsabilidad, confesó: *Mientras viva, Kabakov no estará en mi museo, la instalación no es arte*⁴⁴⁵.

De las instalaciones de tamaño de habitación por la que la pareja es más conocida es *El hombre que voló en el espacio desde su apartamento* (1985), que Ilya Kabakov creó por primera vez en su estudio de Moscú, la única instalación que mostró allí.

La obra muestra un espacio abierto en el techo totalmente empapelado con fotos, carteles y postead relacionados con Lenin y la Unión Soviética y con un tirachinas a modo de catapulta en el centro de la habitación, con la que se impulsó al espacio exterior, metáfora del encierro en la vida cotidiana. Este trabajo humorístico pero complejo ridiculiza la brecha entre la ambición tecnológica soviética y la empobrecida realidad material de la vida cotidiana en Rusia. Ilya Kabakov se ha convertido en uno de los representantes más visibles del arte de la instalación en las dos últimas décadas. En sus diálogos con Boris Groys, mencionados anteriormente, el artista declara:

*(...) La instalación, también reclama, de forma sagrada, su condición de espacio prioritario. Sin embargo- las instalaciones están totalmente orientadas hacia el espectador. Este, se podría decir, es el amo de la instalación ya que puede viajar a través suyo, mirándola por todos los lados. Su presencia física presupone una participación del espectador en ese tinglado*⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Información extraída de: <https://nuevamuseologia.net/entrevista-a-la-directora-irina-antonova-2/>

⁴⁴⁶ Disponible en: <https://studylib.es/doc/8578094/de-las-instalaciones--un-di%C3%A1logo-entre-ilya-kabakov>



Figura 269. El hombre que voló en el espacio desde su apartamento (1985), Ilya Kabakov. Centro Pompidou, París. © Ilya y Emilia Kabakov.
Fuente: <https://www.apollo-magazine.com/>

8.3.2. Ernesto Neto y *Leviathan Thot*

En lo referente a las instalaciones creadas para un espacio determinado éste es componente de la pieza fundamental condicionando la instalación en su totalidad. Aludimos, en concreto, a las intervenciones realizadas por el artista brasileño nacido en (1964) Ernesto Neto, y concretamente a *Leviathan Thot* (2006), diseñada para un lugar determinado, el histórico edificio Panteón en París.

La instalación de Neto estuvo enmarcada en un doble acontecimiento en la capital francesa, la reapertura del edificio tras 20 años cerrado y la celebración del 35º festival de otoño de París. Se caracteriza esta obra por la invasión total de todo el espacio del monumento, coincidiendo la parte más alta con la cúpula y en cuya realización se utilizaron unos 2000 m de tela.

Los materiales se disponen colgando del techo en elegantes y translúcidas telas elásticas que intensifican su pureza mediante el reflejo de la luz del edificio y soportando en su interior bolas de polietileno, arena o azúcar y mezclando olores de condimentos y especias, haciendo una obra multisensorial.

La pieza, haciendo referencia al Leviatán⁴⁴⁷, se expande por todo el edificio adueñándose del espacio con algo similar a brazos que amenazan con capturar al visitante, a la vez que invitan a la interacción táctil del público que se mueve entre la sensualidad de la obra, la flotabilidad, el peso y la gravedad que trasmite. Como se observa en la imagen, el visitante que deambula por el espacio puede interactuar con la obra y comprobar de manera palpable la suavidad y serenidad de los materiales, pudiendo abrazarlos y someter sus impresiones a un proceso de comprobación tangible, proponiendo a la vez una experiencia corporal. El artista, en esta intervención, contrapone el tamaño imponente de la escultura a la fragilidad, al sensualismo de los materiales que la conforman.

El paralelismo que se establece entonces entre las referencias temáticas de la escultura –instalación y el espacio que la acoge, se desplomarían si ésta fuese montada en un espacio distinto al Panteón, de ahí que se demuestre la afirmación de la que hemos partido: hay una tipología de instalaciones que son creadas para y en un espacio, y fuera de éste la obra pierde la función para la que ha sido implantada en exclusiva.

Esta obra se hace, por lo tanto, inconcebible en otro lugar, ya que integra las estructuras orgánicas de las que se compone con la arquitectura del edificio histórico que la contiene.

⁴⁴⁷ El Leviatán es un ser monstruoso perteneciente a la mitología hebrea, mezcla entre una serpiente de mar y una ballena. Es un ser conocido desde la antigüedad. En la Biblia se leen descripciones del Leviatán en distintos pasajes y representa a un enorme monstruo marino creado por Dios y que simboliza el mal. Se ha llegado a pensar que también puede tratarse de una especie de cocodrilo gigante ya que, en el libro de Job, el Leviatán representa al cocodrilo al que hay que dar caza. Tiene el cuerpo con escamas muy juntas, a modo de escudo protector, dientes afilados y forma de reptil, de hecho, es bastante parecido a un dragón sin alas en su aspecto externo. Sus escamas son de color verde esmeralda o turquesa. <http://www.seresmitologicos.net/acuaticos/leviatan/>



Figura 270. Ernesto Neto. Leviathan Thot (2006)
Panteón, Paris. © Susana Benko.
Fuente: <https://susanabenko.blogspot.com.es/>

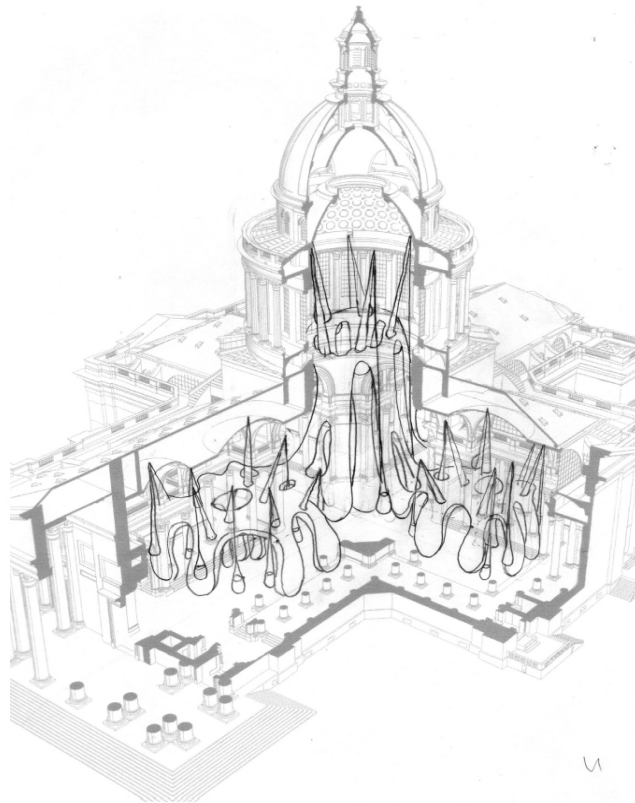


Figura 271: Boceto preparatorio. Ernesto Neto. Leviathan Thot (2006)
Panteón, Paris.
Fuente: <https://histoiredelartai2.wordpress.com/>



Figura 272 Ernesto Neto. Leviathan Thot (2006)
Panteón, Paris. © Susana Benko.
Fuente: <https://susanabenko.blogspot.com.es/>

8.3.3. Los fantasmas de Jakub Hadrava

Continuando con las obras que se crean para un espacio determinado, nos permitimos exponer una instalación diseñada por Jakub Hadrava para La iglesia de San Jorge en Lukova, que data del siglo XIV. Nos despierta especial interés por la sensación tan espeluznante que provoca su contemplación y que solo invita a unos pocos a interrelacionarse con ella. El joven estudiante diseña en 2014 más de una docena de fantasmas encapuchados a tamaño natural que sienta y dispone

por toda la iglesia y que representan alemanes que vivieron en Lukova antes de la I Guerra Mundial.

La finalidad del encargo pretendía recaudar fondos para restaurar la iglesia cuyo techo se desplomó en un funeral.

Jan Velinger en 2014, para *Radio Praha*, informa en un artículo titulado “Esculturas fantasmales llaman la atención sobre la dilapidada iglesia de San Jorge”:

En cuanto a las figuras fantasmales en sí, el creador Jakub Hadrava me contó cómo fueron producidos.

J.H Decidí hacer esculturas figurativas a partir de yeso, lo que significa obtener la ayuda de modelos a los que preparas para lanzar. En mi caso, los modelos eran compañeros estudiantes. Hice un yeso en la iglesia misma, pero después de eso hice una copia del banco y eché las esculturas en la escuela. Significa envolver el modelo en plástico y un chubasquero para proteger su piel, luego agregar los diferentes textiles empapados en yeso para crear la forma general y sus capuchas. Una sola estatua, con un poco de suerte, tardó alrededor de media hora en completarse.

La instalación despertó el interés de muchos artistas que fueron visitándola desde cualquier parte del mundo y que ayudó con sus aportaciones económicas a recaudar fondos para su restauración⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ La entrevista puede consultarse en su totalidad en : <http://www.radio.cz/en/section/arts/ghostly-sculptures-draw-attention-to-dilapidated-st-georges-church>



Figura 273. Jakub Hadrava:
Fantasmas en la iglesia de San Jorge en Lukova,(2014)
Fuente: <http://www.radio.cz/en/>



Figura 274. . Jakub Hadrava:
Fantasmas en la iglesia de San Jorge en Lukova, (2014)
Fuente: <https://www.reddit.com/>



Figura 275. Jakub Hadrava: Fantasmas en la iglesia de San Jorge en Lukova (2014)
Fuente: <https://imgur.com/gallery/9iTUn>

Figura 276. Jakub Hadrava: Fantasmas en la iglesia de San Jorge en Lukova, (2014)
Fuente: <https://marcianosmx.com/>

8.3.4. Cecilia Vicuña, *Quipu Womb*

Cecilia Vicuña (1948) es artista visual y activista chilena. Su trabajo incluye performances e instalaciones. Fusiona la poesía, el sonido, los textiles en obras con un marcado mensaje revolucionario. En 2017 participa en la Documenta 14 invitada por el curador Dieter Roelstraete⁴⁴⁹. El citado año se inaugura una segunda sede de la Documenta en Atenas y para esta ocasión Vicuña elabora para una de las salas del Museo Nacional de Arte Contemporáneo su intervención *Quipu Womb*⁴⁵⁰. La obra se descuelga de una base circular sujeta en el techo de la

⁴⁴⁹ Dieter Roelstraete: Curador en el Colegio de Neubauer para la Cultura y la Sociedad, Profesor de la División de Humanidades y Arte contemporáneo. Sus intereses curatoriales se refieren a la relación entre el arte y la política, el arte como una especie de conocimiento, el trabajo artístico como trabajo intelectual y la concepción de la exposición como una forma de escritura. Como crítico y teórico, ha dado conferencias y publicado numerosos artículos sobre el nexo entre el arte y la investigación, así como el "problema" del placer en el arte. Otros intereses de investigación de larga data conciernen a la tradición realista y al enigma de la cosa. Roelstraete se formó inicialmente como filósofo en la Universidad de Gante en Bélgica; La larga historia de la relación enredada del arte con la filosofía colorea decisivamente gran parte de su trabajo curatorial y crítico. Roelstraete formó parte del equipo curatorial convocado por el director artístico Adam Szymczyk para organizar Documenta 14 en Atenas y Kassel en la primavera y el verano de 2017.

⁴⁵⁰ Aproximadamente en el periodo de 1400 a 1532, el pueblo inca registraba datos importantes de una manera peculiar: haciendo uso de cordeles de algodón u, ocasionalmente, de fibras de animales como la llama o vicuña.

sala desde donde caen cintas rojas de lana en textura gruesa. En estos años, la artista radicada desde los años 80 en Nueva York, ha expuesto y publicado libros en Brasil, México, Alemania y Australia.

La obra representa un cordón umbilical de simbolismo menstrual que conecta a las madres diosas andinas con la mitología marítima de la antigua Grecia⁴⁵¹.



Figura 277. At the EMST, Cecilia Vicuña's Santiago de Chile) Quipu Womb (The Story of the Red Thread, Athens), 2

Fuente: <http://www.artnews.com/>

Estos objetos, que poseían nudos de diferentes formas y colores, estaban sujetos a una cuerda principal, y toda esta estructura textil se conocía como quipu. A diferencia de los pueblos mesoamericanos, donde se tienen documentos históricos en forma de códices, en la zona andina son los quipus, las telas que envolvían a las momias, las que se colgaban en los edificios de importancia, las ropas de los jefes, la cerámica y ciertos pequeños frijoles los que contienen la información socioeconómica, así como los conocimientos, tradiciones y relatos religiosos. Los quipus, además, registran fechas y acontecimientos sobresalientes, que no debían olvidarse. <https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/index.php/ediciones-anteriores?task=view&id=132>

⁴⁵¹ A, Denisse Espinosa." Cecilia Vicuña, artista visual: "Mi obra completa es un acto solitario y a la vez está en continua interacción" (mayo , 2017): <http://culto.latercera.com/2017/05/08/cecilia-vicuna-artista-visual-mi-obra-completa-acto-solitario-a-la-vez-esta-en-continua-interaccion/>

*¿Qué archivo posible existe ahí, qué posibilidad de futuro en la figura del vate que Cecilia Vicuña recupera y encarna en su obra? Mientras recorro los pasillos de la obra colectiva *Radical Women*, no puedo dejar de comparar la actualidad que de repente adquirió la obra de Vicuña con respecto a otras obras que inevitablemente se leen enquistadas en las circunstancias de su creación y en los lenguajes locales con que se crearon. Tal vez por ese desplazamiento, por ese constante sentimiento de Vicuña de “sentirse fuera” del circuito artístico chileno, su obra fue capaz de absorber y adoptar obsesiones que cruzan fronteras y hemisferios* ⁴⁵².

8.4. INSTALACIONES CENTRADAS EN EL OBJETO: EL DISCURSO CONCEPTUAL

Las instalaciones que pueden ser colocadas en otros espacios son aquellas en las que el objeto en sí es la instalación, sin otro componente que las complete. Estas obras pueden alterar el espacio sin depender de él y sin alterar la pieza, ya que el interés se centra únicamente en la concepción del objeto, en lo denominado discurso conceptual.

8.4.1 Subodh Gupta y los utensilios convertidos en esculturas

Gupta es un artista indio nacido en 1964 y cuya obra se compone de escultura, instalación, pintura, fotografía, performance y vídeo. Toma los artículos de acero y uso cotidiano de India y de su infancia para la creación de sus obras. Se sirve de cajas de almuerzo, cacerolas, cubiertos, recipientes tipo cuenco y convierte este material en la materia prima para todas sus creaciones aspecto que lo relaciona directamente con Duchamp. Una de sus obras más destacadas es *Línea de Control* (2008), un hongo colosal construido en su totalidad por las ollas y sartenes típicas de su ciudad natal, y que mostró en la *Trienal de la Tate Britain* ⁴⁵³

⁴⁵² Mónica Ramos Ríos, “Cecilia Vicuña, poeta y artista visual: Una obra que encuentra su contexto” *El desconcierto* (3 de junio 2018) <https://www.eldesconcierto.cl/2018/06/03/cecilia-vicuna-poeta-y-artista-visual-una-obra-que-encuentra-su-contexto/>

⁴⁵³ La cuarta Trienal de la galería Tate, de Londres, apostó por un arte que traspasa fronteras, tiempos y tradiciones y que su comisario, Nicolas Bourriaud, bautizó como la “altermodernidad”. Bajo ese concepto, que alude claramente a lo que los franceses llaman “altermundialismo” (la otra globalización), Bourriaud ha reunido hasta el 26 de abril la obra de diecisiete artistas contemporáneos de distintos continentes que trabajan en diferentes medios. Itermodern afirma que el período definido como posmodernidad ha llegado a su fin y está surgiendo una nueva cultura para el siglo XXI. El aumento de la comunicación, los viajes y la migración

en 2009. Estos artículos de uso común le sirven a Subodh para realizar esculturas que reflejan la transformación económica en su tierra natal, Bihar.



Figura 278. Subodh Gupta: Línea de Control (2008).
Fuente: <https://theartstack.com/>

Las tres imágenes de una misma pieza se montan a modo de instalación que se ubica indistintamente en diferentes espacios. El espectador no la percibe de igual manera en un espacio sacro como puede ser una catedral que en un espacio como una galería. Pero esta condición le es indiferente al autor, a quien solo le interesa el lugar como mero contenedor de gentíos. Lo que espera es calar en el visitante la denuncia sobre las circunstancias de la India contemporánea, que expone con su obra, y ésta no depende del espacio expositivo sino de la pieza y su concepto.

están teniendo un gran efecto en la forma en que vivimos ahora. *Altermodern* describe cómo los artistas a la vanguardia de su generación están respondiendo a esta cultura globalizada con un nuevo espíritu y energía. ¿Ha muerto el posmodernismo? ¿Qué significa ser moderno hoy? Decide por ti mismo. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>



Figura 279. Subodh Gupta: *Very Hungry God*, (2007) Palazzo Grassi, Venice,
Fuente: <http://www.patnabeats.com/>

La obra *Very Hungry God* (2006), un cráneo con un significado simbólico, se relaciona con la muerte y es un comentario sobre el cambio actual y el abandono de la cultura de la India debido a la globalización. A la vez, sus obras están claramente relacionadas con el consumo y, para ello, el artista se sirve de la gran escala como reflejo de la obsesión de la sociedad por adquirirlos.

Relacionada con el hongo atómico, en (2008) *Línea de control*, es otra de sus instalaciones- esculturas, que lleva implícita en su concepción el miedo, el horror, la muerte y el sufrimiento. Las instalaciones de Gupta rara vez requieren de la implicación del espectador como elemento de su obra, ya que funciona de forma autónoma e independiente por ella misma.

La naturaleza de los materiales, así como su tratamiento nos recuerda las esculturas de Ha Schult y los *Guerreros de Xian*. Etiquetada como instalación, si colocásemos estas piezas en la naturaleza, podrían vincularse fácilmente al movimiento Land Art, de ahí la importancia que le estamos otorgando al espacio como agente condicionante en esta investigación.

En una entrevista para Marta Gnyp en septiembre de 2014, el artista Subodh Gupta, ofrece las siguientes declaraciones referentes a la inspiración de su obra y el estilo tan particular de ésta que presenta claras reminiscencias a Marcel Duchamp.

Marta Gnyp: *Las profecías sobre nuestro mundo como aldea global parecen haberse materializado. Gracias a los nuevos medios, Internet y el ritmo frenético de la comunicación, parece que todos hablamos un idioma similar — incluso en el campo*

del arte. ¿Te consideras un artista que trabaja dentro de la tradición del arte occidental? ¿Es inevitable que un buen artista internacional tenga que relacionarse con la tradición artística occidental?

Subodh Gupta: No. Para mí, el arte solo tiene un idioma y no es relevante dividir el legado artístico y la producción en occidental y no-occidental. Todos trabajamos de forma similar, desde el punto de vista visual y conceptual. Sin embargo, el lenguaje del arte no es algo común; es algo muy secreto y privado. Una buena película compleja o un buen libro pueden ser fácilmente comprendidos por el espectador o lector atento, que sabe cómo interpretarla o leerlo. Por otro lado, el artista siempre está arraigado a su propia tradición. Esta es la razón por la que uso objetos indios y rituales hindúes. Jasper Johns solo pudo haber hecho la bandera americana de esa forma porque era un artista americano; hubiera tenido otro significado completamente distinto si la hubiera hecho un artista chino.

MG: Leí que conocer las obras de Marcel Duchamp fue muy importante para ti: incluso recientemente rehiciste uno de sus ready-mades que se refería a L.H.O.O.Q., su Mona Lisa con bigote, Et tú, Duchamp? Consideras ready-made los objetos cotidianos que empleas en tus obras? Según Duchamp, el ready-made ha de cumplir dos criterios: tiene que ser visualmente neutral y no personal. Me pregunto si estos criterios se aplican a tu trabajo — primero, porque son visualmente muy atractivos y segundo, porque tal y como lo entiendo, apelan a muchos indios porque despiertan en ellos recuerdos de su infancia. ¿Cuál es la función de esos objetos para ti?

SG: No creo que los ready-made de Duchamp no fuesen muy visualmente atractivos para él. Respeto a Duchamp como gran artista y pensador, y la Mona Lisa fue una suerte de homenaje a él, una expresión de mi admiración por la gran libertad artística en su forma de pensar. Pero mis objetos tienen un carácter distinto; realmente no me interesa el concepto ready-made de Duchamp. Uso lo que a mí me interesa, lo que es mío, lo que encaja en mi manera de pensar y de hacer arte. Esos simples utensilios de cocina son una paradoja visual de la apariencia atractiva en la superficie y del vacío interior; muestran de una forma muy asequible las extremidades de nuestra época: la nada y la exuberancia, y a un nivel más concreto,

*la ausencia del ingrediente más esencial en nuestras vidas, a saber, la comida, y la sorprendente acumulación de expresiones huecas de cualquier tipo*⁴⁵⁴.



Figura 280. Et tú, Duchamp?, 2009, bronce negro, 114 × 88 × 59 cm, vista de instalación Subodh Gupta. Common Man (Hombre común), Hauser & Wirth London, 2009, cortesía del artista y Hauser & Wirth, foto: Mike Bruce, © Subodh Gupta.

8.4.2. Kabakov en *El palacio de los proyectos*

Ejemplo de la integración del visitante en el espacio de la obra la encontramos en una de las instalaciones más recientes de Kabakov, *El palacio de los proyectos*. Se concibió originariamente en 1998, para *Roundhouse*⁴⁵⁵, imitando la

⁴⁵⁴ Marta Gnyp, Elena Cué. Entrevista a Subodh Gupta (17 de septiembre de 2014): disponible en:<http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2014/09/17/entrevista-a-subodh-gupta/>

⁴⁵⁵ Originalmente fue construido en 1847 por el London and North Western Railway como una casa rodante, un edificio circular que contiene una plataforma giratoria de ferrocarril, pero solo se usó para este propósito durante aproximadamente una década. Después de ser utilizado como almacén durante varios años, el edificio cayó en desuso justo antes de la Segunda Guerra Mundial. Primero se hizo un edificio protegido en 1954. Se reabrió después de 25 años, en 1964, como un lugar de artes

estructura del propio edificio. Posteriormente se instaló en otras salas, siendo por lo tanto alterada la concepción de la obra por el espacio. En este caso la concepción se basa solo en el objeto instalado en sí y siendo necesaria la participación en ésta del individuo a diferencia de las anteriormente vistas de Gupta. Utilizando para la construcción madera, acero y tela, la estructura se asemeja al *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin.

El texto proporcionado expone: la instalación muestra y examina una verdad aparentemente conocida e incluso trivial: el mundo consiste en una multitud de proyectos, realizados, medio realizados y no realizados en absoluto. Por lo tanto, a pesar de lo inmediato en referencia al proyecto utópico de la Unión Soviética, al espectador se le dice que esta instalación se refiere al mundo entero. El texto continúa y le promete al espectador que dentro del palacio hay más de 60 proyectos, algunos completos, otros no, pero uno que, tal vez, es del espectador y que le dará significado e importancia a su vida. El texto insiste en que una vida vale la pena vivir solo si tiene un proyecto de algún tipo⁴⁵⁶.

Dentro de la programación de exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, entre el 10 de diciembre de 1998 y el 25 de abril de 1999, El matrimonio Kabakov, expuso en *El Palacio De Cristal* la instalación *El palacio de los proyectos*, un palacio, dentro de otro palacio bajo el comisariado de James Linwood y Alicia Chillida.

El punto de partida de Ilya y Emilia Kabakov para poner en marcha este proyecto es la creencia de que “la única manera de llevar a cabo una vida humana digna es tener un proyecto propio, concebirlo y llevarlo a cabo hasta su realización, pues consideran que el proyecto es la concentración, la personificación del sentido de la vida⁴⁵⁷.

escénicas, cuando el dramaturgo Arnold Wesker estableció la Compañía de Teatro Center 42 y adaptó el edificio como teatro.

⁴⁵⁶ Información extraída de: <http://ilya-emilia-kabakov.com/installations/>

⁴⁵⁷ Folleto exposición disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ilya-emilia-kabakov-palacio-proyectos-1995-1998>

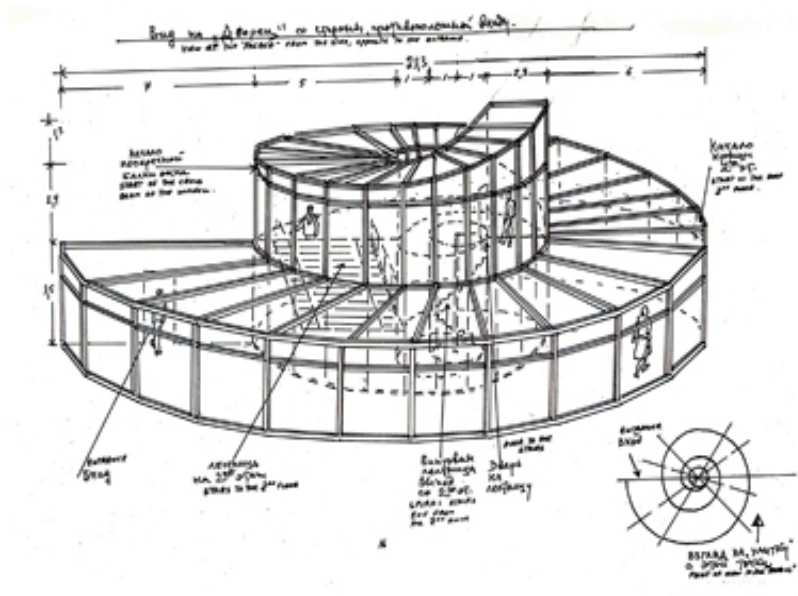


Figura 281. Ilya y Emilia Kabakov. El Palacio de los Proyectos. Vuelos rasantes, Juanjo López de la Cruz y Ángel Martínez García-Posada, Sevilla
Fuente: <http://www.engawa.es/>

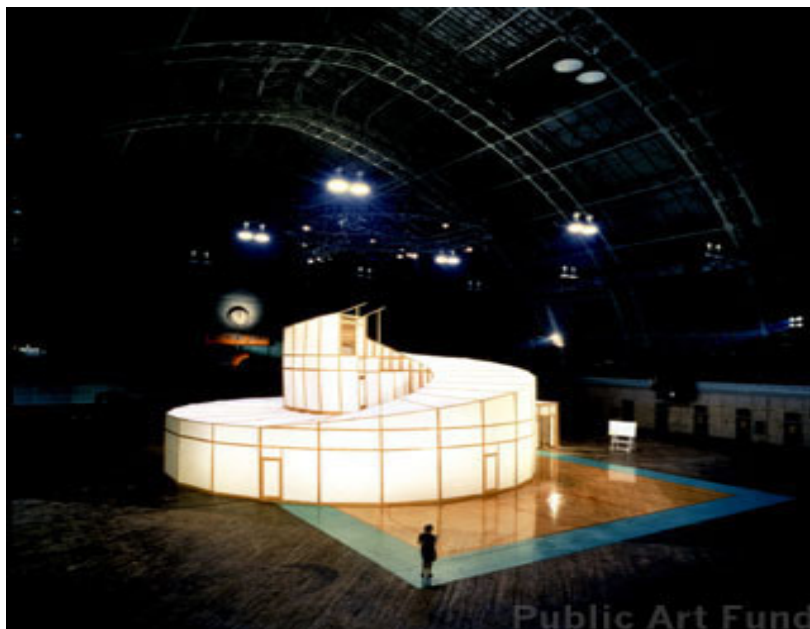


Figura 282: Palacio de Proyectos. 15 de junio - 10 de julio de 2000. 69. ° Armería del Regimiento, Lexington Avenue en la calle 26.
Fuente :<https://seatofperception.wordpress.com/>

Vásquez Rocca (2008) expone: *Kabakov recupera el vigor del accionismo –esa tradición de artistas que supo sacar al Arte de la Galería– y mediante efectivos cruces entre palabra, imágenes y textos lograron conmovernos*⁴⁵⁸.

Con motivo de la exposición, titulada *Vertical paintings and other works* (Pinturas verticales y otros trabajos), Fernando Díaz De Quijano entrevista a Emilia Kavakov para *El Cultural* titulado “La revolución amable de los Kabakov”, publicado el 8 de abril del 2013 al referirse a la instalación *El hombre que voló al cosmos desde su apartamento* declara:

*Nuestras instalaciones tratan de alguien que intenta escapar de la vida diaria, estas personas tienen sueños grises y esperanzas grises y su forma de escapar es siempre más grande que la vida, espada hacia el cosmos, hacia la pintura hacia la cultura...nosotros proponemos trasladar la radicalidad al arte y a la cultura, entonces es seguro, a través de la cultura se devuelve a la sociedad para hacer cambios*⁴⁵⁹.

Al matrimonio Kabakov sobre todo se le reconoce haber sido pionero de un concepto llamado “instalación total”⁴⁶⁰, donde el espectador entra en la obra y vive un contacto diferente con el arte. Su éxito más reciente fue la creación de una instalación que ocupó todo el Gran Palacio de Bellas Artes de París y que se llamó *L'étrange cite*, una especie de ciudad utópica bajo el techo de vidrio del *Grand Palais*.

*La instalación es un arte muy joven: Las reglas de su construcción, sus leyes internas, su estructura profunda todavía están mal exploradas. Aquellos que la abordan progresan a tientas, a ciegas, guiados tan sólo por su intuición*⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Adolfo Vásquez Rocca, “Ilya Kabakov; El arte de la instalación y el palacio de los proyectos” (junio 2018): https://www.homines.com/arte_xx/ilya_kabakov_arte_instalacion/

⁴⁵⁹ Fernando Díaz De Quijano, “La revolución amable de los Kabakov” (abril 2013): https://www.elcultural.com/videos/video/1038/ARTE/La_revolucion_amable_de_los_Kabakov

⁴⁶⁰ Instalación total para Kabakov: Es el espacio dentro de una obra a la que asiste el espectador. Esto significa que cuando éste entra en la obra, se da cuenta que todo a su alrededor es una idea, un concepto y empieza a buscar cuál es su propio rol”. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/08/19/976931>
<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/08/19/976931>

⁴⁶¹ Ilya Kabakov, en la introducción del catálogo “*Installations 1983/1995*” París. Centro G. Pompidou (1995).

8.4.3. Gino De Dominicis: *Calamita Cómica*

Centramos nuestra atención en Italia, concretamente en Gino De Dominicis (Ancona, 1947 - Roma, 1998). Una de sus obras denominada *Calamita Cómica*⁴⁶², inaugurada en 1990, ha viajado a San Diego, Milán, Nápoles o Versalles.

Una enorme instalación de un esqueleto realizado en resinas, espuma, yeso y aluminio que no tiene reparo en colocarse tanto en interiores de Iglesias como SS. *Trinidad en la Annunziata de Foligno*, exteriores o palacios como el de Versalles. Pesa cerca de ocho toneladas y mide 24 metros de largo, alude a la muerte y en ella se han visto reminiscencias al esqueleto de Pinocho o una especie antropomórfica con el pico de un ave. Un detalle de la escultura-instalación es la varilla dorada que comienza desde la falange derecha del esqueleto en posición vertical, donde se ha visto una línea de conexión entre el hombre y el cosmos que atrae al esqueleto por medio del largo imán.

Mostramos a continuación algunas reflexiones que ofrece Laura Cherubini⁴⁶³.

La curadora afirma que Gino De Domenicis presta especial atención en sus obras hasta el más mínimo detalle. *El dibujo, la pintura y la escultura no son formas tradicionales sino originales de expresión y, por lo tanto, también pertenecen al futuro*⁴⁶⁴.

En una de las versiones de su *Lettera sull'Immortalità* (Carta sobre la inmortalidad), escribió:

Como el hombre no puede intervenir directamente sobre sí mismo para detener el avance inexorable de su propio 'tiempo interno' y prolongar su propia vida, ha inventado los medios para hacerlo mucho más rápido: al intervenir en el espacio, indirectamente ha logrado influir en el tiempo. Esta operación podría justificarse

⁴⁶² Puede verse un video sobre el montaje en: <http://musefirenze.it/ytalia/la-calamita-cosmica-di-gino-de-dominicis-al-forte-di-belvedere/>

⁴⁶³ Laura Cherubini es curadora, crítica de arte y profesora de historia del arte en la Accademia delle Belle Arti en Brera, Milán, vive y trabaja en Roma y Milán.

⁴⁶⁴ Laura Cherubini. "Gino De Dominicis. Objeto vivo perfecto", Revista *Flash art* n.260 (mayo 2008): <https://www.flashartonline.com/article/gino-de-dominicis/>

*solo si el espacio fuera limitado y nuestra imaginación limitada. Desafortunadamente, sin embargo, es simplemente un error paliativo y terrible*⁴⁶⁵.

Para Roberto Bari (2005), el origen de esta colosal escultura continúa siendo un misterio.



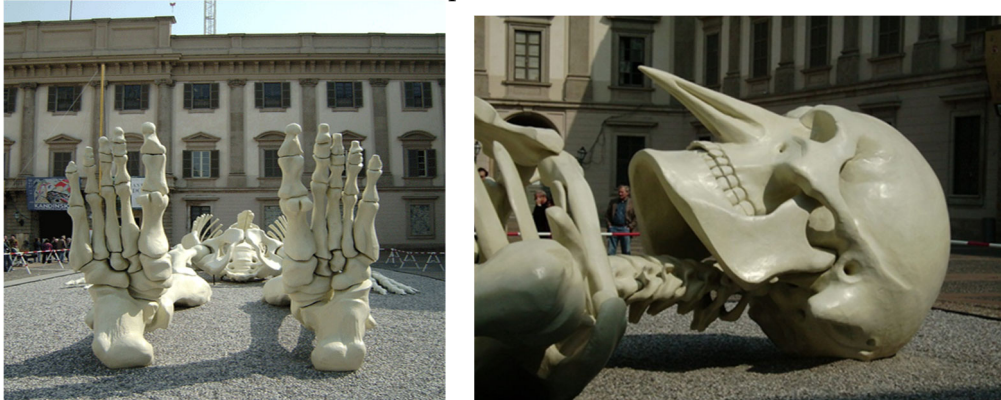
Figura 283. Gino De Domenicis: La Calamita Cósmica, Plaza Duomo (Milán). La obra se presentó por primera vez al público en 1990 en el Museo de Arte Contemporáneo de Grenoble



Figura 284: Gino de Domenicis: installation view of Italian Pavilion, XLIV Venice Biennale (1990).

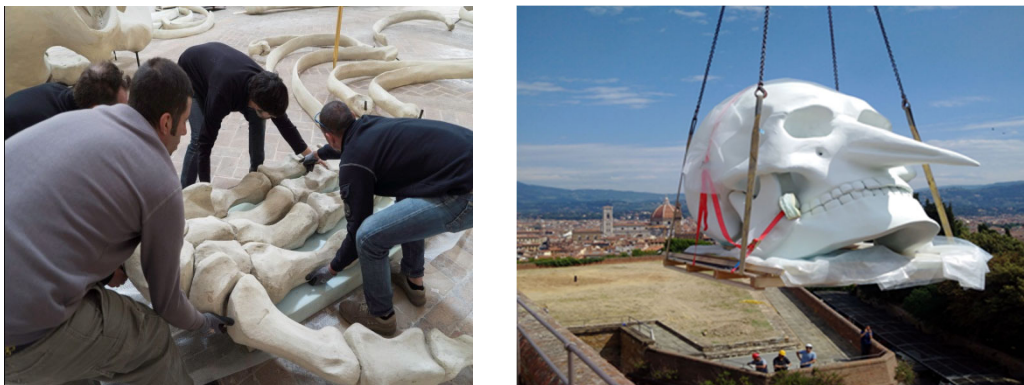
⁴⁶⁵ La carta completa puede leerse en: <http://dasandere.it/gino-de-domicis-la-ricerca-dellimmortalita/?print=pdf>

Fuente: <https://flash---art.com/>



Figuras 285 y 286. Gino De Domenicis: La Calamita Cósmica, Plaza Duomo (Milán).

Fuente: <https://www.atlasobscura.com/>



Figuras 287 y 288. Fotografía del montaje de la Calamita Cósmica.

Fuente: <http://musefirenze.it/>

8.4.4. Eva Aeppli. Grupo 13

Hemos elegido a esta artista suiza (1924-2015) concretamente por la obra titulada *Grupo 13* (Homenaje Amnistía Internacional) y por el discurso de su pieza perteneciente a *Utopías modernas*, la nueva colección permanente del *Centro Pompidou* Málaga. Comisariada por Brigitte Leal, directora adjunta del Pompidou parisino, y ordenados en seis capítulos titulados “La gran utopía”, “El fin de las ilusiones”, “Juntos”, “La ciudad radiante”, “Imaginar el futuro” y “La edad de oro”. Concretamente en “Juntos” se encuentra la instalación de Eva Aeppli. Está realizada con materiales textiles que forman un grupo de esculturas de 13 marionetas con rostros que se parecen por su color blanquecino y la tristeza de su

cara a un cadáver. Yordanis Ricardo Pupo (2017) señala de estas esculturas: *sentados esperando sabe dios qué cosa, habla de la fragilidad de la humanidad y de la tragedia que provocó el ascenso del fascismo; a la vez que rinde homenaje a Amnistía Internacional, de la que la autora fue miembro*⁴⁶⁶.

En unos intercambios de información mantenidos con el departamento de Mediación del *Centro Pompidou*, en junio de 2018, preguntamos a Sebastián Arteaga Gómez las siguientes cuestiones: en el caso de la adquisición de instalaciones, ¿qué mecanismos usan para el montaje? ¿Se hace en colaboración con el artista, mediante imágenes, con algún tipo de video?

Actualmente, ¿creen que se puede documentar el arte de nuestro tiempo?, un arte conceptual, procesal y en muchos casos realizado para un tiempo determinado y en un espacio determinado añadiendo el uso de materiales que desaparecen, caducan?

En la documentación del arte de nuestra época los dispositivos móviles, ¿parecen la única solución?

Nos responde Elena Robles, responsable de Colecciones lo siguiente:

Las exposiciones que organizamos se nutren de las colecciones propiedad del Centre Pompidou Paris. Cada nueva adquisición se acompaña de un completo dossier que documenta la instalación de la obra, con indicaciones del artista, imágenes y demás material audiovisual, así como un histórico que registra las instalaciones en anteriores exposiciones.

⁴⁶⁶ <http://www.arteporexcelencias.com/es/noticias/las-modernas-utopias-del-pompidu-malaga>



Figura 289. Eva Aeppli. Grupo 13, Utopias Modernas, Juntos (2015). Centro Pompodiu Málaga.

Fuente: <http://www.arteporexcelencias.com/>

8.5. INSTALACIONES EFÍMERAS: LA CADUCIDAD DEL MATERIAL, LA LIMITACIÓN TEMPORAL, LA DESAPARICIÓN DE LA OBRA

Podemos encontrar por azar, por casualidad, sin previo aviso y sin programación, artistas que ejecutan sus instalaciones-acciones en cualquier espacio público, con la particularidad de usar materiales perecederos o realizar la obra exclusivamente para un aquí y un ahora. Estas obras han llegado hasta la actualidad gracias a fotógrafos contratados por los propios artistas, aficionados o simples espectadores que han subido a redes sociales imágenes captadas con sus cámaras o los dispositivos móviles que llevaban en el momento.

8.5.1. Nelé Acevedo y Los hombrecitos de hielo

Un ejemplo de esta peculiaridad del arte contemporáneo lo encontramos en las intervenciones artísticas de Nelé Azevedo y en su *Monumento mínimo*. Artista urbana de origen brasileño que se caracteriza por el uso del hielo en espacios urbanos, mostrando por medio de éste la fragilidad del ser humano que, ante el paso del tiempo, independientemente de la posición social, (reflejada en la colocación de los hombrecitos en las escaleras), de la edad, sexo, somos iguales, ¿ante la muerte?, quizá.

Otro posible discurso conceptual ha sido que su obra sirve para levantar la voz y concienciar sobre el cambio climático y el deshielo de los glaciales. A través de su obra, Azevedo pretende mentalizar, al igual que los artistas que trabajan vinculadas al Land Art, de los daños que el hombre causa al planeta. Estas intervenciones espaciales se ejecutan en un espacio determinado y para un tiempo determinado. La desaparición de la obra es total y parte fundamental de su significado, sin su destrucción, no tendría sentido, es más, llegaría a transmitir una idea o un mensaje totalmente contrario al que la artista pretende comunicar y para lo que ha sido diseñada y creada la instalación.

Azevedo sienta cientos de hombrecitos de hielo en plazas y espacios públicos muy transitados, mostrando cómo las piezas se derriten por las condiciones climáticas, haciendo un llamamiento de urgencia al ser humano y sus actuaciones que están generando un excesivo calentamiento global. Azevedo, no ha podido elegir mejor material para su instalación. Cualquier caminante que transite por la zona, observará cómo los hombrecitos van desapareciendo, al igual que lo hará el planeta si no se preserva, es una responsabilidad de todos. Es por esto por lo que se colocan una gran cantidad de esculturas, haciendo un llamamiento no solo a políticos y agentes medioambientales, sino a todos y cada uno de nosotros. Estas instalaciones, los hombrecitos que se derriten, han viajado por todo el mundo, se han mostrado en La Habana, Berlín, Florencia, París, Tokio, Singapur y la Ciudad de México, por mencionar algunas.

La entrevista realizada por Matilde Puleo, Curadora Italiana, a Nelé Azevedo en Sao Paulo El 27 de agosto de 2008, nos muestra la preocupación de la brasileña por establecer un diálogo entre el público y su obra, instituyendo así la

necesidad de conexión entre ambos para la significación de las intervenciones urbanas.

M.P *Su monumento mínimo se colocará en una de las plazas más importantes de la ciudad. ¿Cuánto interesó la captura de la atención y la curiosidad del pasante y en cuanto para estabilizar un diálogo con la ciudad?*

N.A. *El Monumento Mínimo usa el monumento oficial como punto de referencia desde el cual discute la celebración oficial e inserta un cuerpo efímero en el espacio de la ciudad. Entonces, el diálogo con la ciudad se establece exactamente en esta contraposición: la importancia histórica de la Piazza della Signoria que alberga obras de los grandes maestros renacentistas, hechas con la perspectiva de la eternidad y los cientos de esculturas en hielo, colocadas por los pasantes, destinadas a la desaparición casi inmediatamente, sin la perspectiva de la eternidad.*

En ese sentido el interés por la Piazza se da mucho más por su importancia histórica que por atraer la atención de los pasantes como una mera curiosidad.

Por otro lado, la participación activa de los habitantes de la ciudad es tan importante como el lugar donde se realiza la acción. Los pasantes serán llamados a construir juntos el Monumento Mínimo. *Es en ese corto período de tiempo que el diálogo se establece como experiencia de construcción y derretimiento.*⁴⁶⁷

Cuando las obras de Azevedo cambian de escenario, no repite la obra como objeto sino el discurso conceptual de ésta, sujeto a la libre y múltiple interpretación del observador.

⁴⁶⁷ Entrevista disponible en la página oficial de la artista: <https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-matilde-puleo> (28 agosto de 2018)



Figura 290. Nele Azevedo: Monumento Mínimo. Se presentaron como parte del Festival de la Reina en Belfast, Irlanda del Norte.

Fuente:<https://www.neleazevedo.com.br/>



Figura 291. Nele Azevedo: Monumento Mínimo. La elección del hielo, los materiales perecederos, está diseñado perfectamente para representar la singularidad del momento y la existencia efímera.

Fuente:<http://publicinstallationart.altervista.org/>



Figuras 292 y 293. Nele Azevedo: Monumento Mínimo
Fuente: <http://publicinstallationart.altervista.org/>

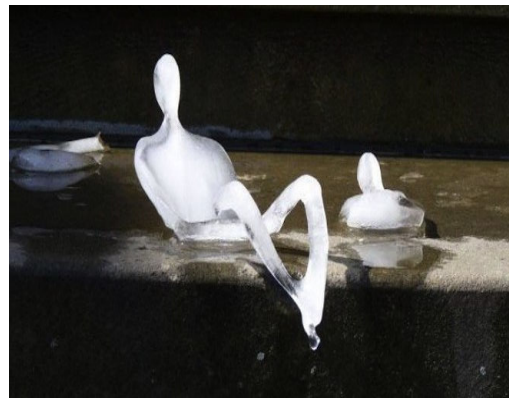


Figura 294. Nele Azevedo: Monumento Mínimo.
Fuente: <https://climaticocambio.com/>

Figura 295. Nele Azevedo: Monumento Mínimo
Fuente: <http://allthelittlehouses.blogspot.com.es/>

8.5.2 Berndnaut Smilde, “El artista de las nubes”

En la misma línea que Nelé Azevedo en cuanto a la desaparición total de la obra y el uso de materiales, pero en otro estadio, trabaja el artista Berndnaut Smilde. Con una mezcla de humo, vapor e hidrógeno y con previo control ambiental del espacio, este holandés nacido en 1978, crea las nubes que instala a modo de escultura efímera en espacios naturales, catedrales, galerías o museos indistintamente. La obra de *Smilde* no está sometida a ningún proceso tecnológico ni es imagen manipulada. La técnica consiste en preparar el espacio con pantallas

de agua creando una fina niebla y dirigiendo el humo hacia esa pared. Las fotografías del artista pueden verse en su proyecto *Nimbus*.

Transporta elementos de la naturaleza, inaccesibles para el ser humano, a espacios cerrados donde las nubes se colocan solo por un periodo muy breve, apenas 10 segundos, al alcance de la mano de cualquier espectador. Aunque declara que el visitante no es bienvenido cuando está trabajando, en una entrevista facilitada por EuroMaxx, 2015⁴⁶⁸.

En 2015, el artista se entrevista con Katherine Tarpinian que titula el artículo "Hablamos con el artista que crea nubes dentro de catedrales"⁴⁶⁹.

¿Cuánto tiempo necesitas para crear una nube?

B.S El proceso es bastante rápido, aunque repetitivo. Tengo que hacer varias pruebas para encontrar la nube ideal. A veces, tras unas cuantas horas pienso "Esta es la buena, pero quizás la siguiente..." Puedo controlar su tamaño y su forma un poco, pero cada vez son diferentes, puesto que no puedo controlar el modo en que la luz se refleja sobre ellas, ni cómo van creciendo. En ocasiones hay aire acondicionado y eso también afecta, todo depende de cómo sea el ambiente en cada espacio.

¿Cuáles son las condiciones ideales y los espacios que mejor funcionan?

B.S Lo mejor es que sea un lugar completamente silencioso, sin gente o aire que se mueva. Eso sería perfecto.

¿Has conseguido las mejores nubes estando solo?

B.S Sí. También en esas ocasiones tengo el tiempo para prepararme mejor y controlar las luces del espacio.

⁴⁶⁸ La entrevista puede escucharse completa en: <https://www.dw.com/es/el-artista-de-las-nubes-berndnaut-smilde/av-17478302>, (4 diciembre 2015)

⁴⁶⁹ Katherine Tarpinian, "Hablamos con el artista que crea nubes dentro de catedrales" (21 mayo 2015): <https://creators.vice.com/es/article/jpbmxx/hablamos-con-el-artista-que-crea-nubes-dentro-de-catedrales>



Figura 296. Berndnaut Smilde: *Nimbus Minerva*, 2012. Foto: Cassander Eeftinck Schattenkerk

Fuente:<https://creators.vice.com/>



Figura297. Berndnaut Smilde at Kunst-Station Sankt Peter, Cologne 2014.

Fuente:<http://www.telegraph.co.uk/>

Abandonamos las nubes de Berndnaut Smilde para dar paso a los globos. Dos elementos totalmente distintos, pero que comparten características que los hacen comunes conceptualmente hablando tales como el color, la flotabilidad o la ligereza. Ambos están compuestos por aire y su hábitat es la atmósfera. Su sitio

está en el cielo, no son tangibles. Las nubes, como los globos, escapan a un largo periodo para su contemplación. El proceso de admiración está limitado, ambos desaparecen. Este pequeño apunte nos sirve para introducir la obra del fotógrafo francés Charles Pétilion.

8.5.3 La denuncia a través de los globos de Charles Pétilion

El fotógrafo francés usa los globos para hablar y hacer reflexionar al espectador sobre los valores y el patrimonio, siendo este elemento una constante en la serie que ha titulado *Invasiones*.

Los presenta en espacios naturales o lugares abandonados para que el espectador se concencie de la huella que va dejando el ser humano a su paso.



Figura 298. Charles Pétilion: Igloo 2(Grande). Invasiones (2013)

Fuente:<http://magdagallery.com/>

Los globos aluden siempre a la infancia, a la pureza de los niños, invitan a reflexionar sobre nuestro pasado y a restaurar en la memoria emociones y acontecimientos vividos.

Con *Heartbeat* en 2015 el edificio *Convent Garden* del siglo XIX, se llenó de globos blancos. La temática es continuidad de *Invasiones* y hace referencia a las 1000 piscinas del proyecto del arquitecto Bernard Schoeller.

¿Cómo remodelar un proyecto que fue diseñado a finales de los años 70 como futurista? Éste fue el reto que tuvo que cumplir el estudio francés de arquitectura *Urbane Kultur* con la piscina Tournesol (Girasol), en la ciudad de Estrasburgo.

La obra fue originalmente impulsada por el gobierno de Francia en 1969 dentro de un programa llamado “1.000 piscinas” a cargo del arquitecto Bernard Schoeller, quien diseñó el concepto Tournesol, en el que la estructura que cubre la alberca 'abre sus pétalos' para que entre la luz del sol, en un movimiento similar al que hacen los girasoles naturales, de acuerdo con un comunicado de la firma de productos para interiores y exteriores, Hi-Macs⁴⁷⁰.

Charles Pétillon dijo: *Las invasiones de globos que creo son metáforas. Su objetivo es cambiar la forma en que vemos las cosas que vivimos al lado de cada día sin realmente notarlas. Con Heartbeat, ¿quería representar el Market Building como el corazón de esta área? conectando su pasado con el presente para permitir a los visitantes volver a examinar su papel en el corazón de la vida de Londres.*

Cada globo tiene sus propias dimensiones y, sin embargo, es parte de una composición gigante pero frágil que crea una nube flotante por encima de la energía del mercado de abajo. Esta fragilidad está representada por materiales contrastantes y también por la blancura de los globos que se mueven y aparecen pulsos tan vivos y vibrantes como el área en sí misma⁴⁷¹.

Al igual que ocurre en la obra de Smilde, la instalación se muestra por un tiempo limitado, quedando el registro video y fotografía para futuras muestras en exposiciones y galerías.

⁴⁷⁰ Información extraída de <http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2015/11/23/como-remodelar-la-piscina-del-futuro-disenada-hace-40-anos>

⁴⁷¹ Información extraída de <http://magdagallery.com/en/artistes/oeuvres/6121/charles-petillon#3>



Figura 299. Charles Pétilion inundó el edificio del siglo 19 Convent Garden con 100,000 globos blancos gigantes. La obra conocida como “Heartbeat” (Latido del Corazón) es una continuidad de la temática Invasiones. (2015).



Figura 300. Charles Pétilion: “Heartbeat” (Latido del Corazón) (2015)



Figura 301. Charles Pétilion: Heartbeat (Latido del Corazón), (2015)
Fuente:<http://desire-mag.com/>

8.5.4. Azuma Makoto y las flores en el espacio

Para concluir este apartado, mostramos la obra del artista japonés Makoto (1976), que se sirve de las flores para la creación de sus instalaciones. Somete plantas, arboles, flores, seres vivos, a procesos como la quema, la congelación, la manipulación o el envasado, llegando hasta el lanzamiento de ellos al espacio.

Las piezas del artista dependen de la interpretación de cada espectador. Podemos evidenciar la muerte en muchas de sus instalaciones por la quema del material o la paralización de la vida mediante el proceso de congelación o, por el contrario, cuando sólo realiza un montaje de instalación floral, contemplar lentamente el proceso de transformación de los elementos que tienen fecha de caducidad. Esta degradación de la materia, cómo se transforman las flores pasando de unos colores vivos y luminosos en tonos marrones y apagados, nos invita a la reflexión del propio proceso de envejecimiento del ser humano. Algunas instalaciones florales de Makoto no se expusieron ni mostraron en entornos urbanos, naturales galerías o museos, fueron lanzadas al espacio en *Negro Rock Desert en Nevada*, donde se celebra *Burning Man*. Llamaron a su misión *Exobiotanica* y con 6 cámaras *Go Pro* de video y cámaras fotográficas donadas por *Fuji Film*, el equipo fue capaz de capturar la belleza del trabajo. *El artista, con estas obras-acciones pretende concienciar sobre la importancia del planeta tierra, en el cual se desarrolla la vida y en el que todos nos sustentamos, si la tierra se descuida o desvanece, desaparecemos todos*⁴⁷².

⁴⁷² Pueden visionarse los videos al completo en: <http://azuma-makoto.tumblr.com/>
y <http://www.drawingandmanual.jp/portfolio/azuma-makoto-algiers/>



**AZUMA MAKOTO BOTANICAL INSTALLATION
"PALM TREE × ALGIERS" - BLACK EUNUCH -**

Figura 302. Azuma Makoto. Botanical Instalation.

Para la revista *Arquitectura y Diseño* el artista concede una entrevista a Txema Ybarra titulada "Azuma Makoto, el genio de las flores", "Hay muchas similitudes entre tocar en un grupo de rock y mi trabajo" el artista declara que su trabajo al igual que el de un grupo musical, depende de la intensidad con la que se toque.

T.Y: *Su arte tiene fecha de caducidad, al menos física. ¿Qué siente cuando la planta o la flor muere tras su manipulación?*

A.M: *La muerte siempre formará parte de mi trabajo, puesto que como florista y artista floral trabajo con seres vivos. Y aunque físicamente llegan a su fin, su recuerdo permanece en el corazón. Así es la vida misma y por eso respeto al máximo las flores y plantas con las que trabajo, dándoles un nuevo valor como pieza artística. Cuando las toco con mis manos, me digo que estoy ante formas de vida sagradas.*

T.Y: *¿Qué reacciones suscita entre el público su trabajo? ¿Lo entiende todo el mundo?*

A.M: *Hay de todo, reacciones positivas y negativas, dado que la belleza en mi trabajo surge de quitar la vida. Hacer algo que nadie ha intentado antes siempre resulta controvertido; es algo que ya me esperaba. Respeto cada opinión y la asumo como una experiencia enriquecedora que me anima a seguir adelante y buscar*

nuevos significados a lo que hago. Mi trabajo consiste en una exploración de la fuerza expresiva de la naturaleza.

T.Y :¿Cómo surgió la necesidad de convertirse en un artista floral?

A.M: Yo trabaja en un mercado de flores y me fascinaba estar rodeado de seres vivos. A su vez, tocaba en una banda de rock y descubrí muchas similitudes entre la música y las flores, sobre todo en lo referente al contexto. Si tocas con rabia o calma, aquí o allá, todo cambia; lo hace cada acorde. Con las flores pasa lo mismo⁴⁷³.



Figuras 303 y 304. Azuma Makoto: Bottle Flower Tree, Es parte de la exhibición de Navidad en el Imperial Hotel Plaza en Tokio (2013).

Fuente: <http://interiorator.com/azuma-makotos-bottle-flower-tree/>

⁴⁷³ Txema Ybarra, "Azuma Makoto, el genio de las flores", *Arte y Arquitectura*, (junio 2016): https://www.arquitecturaydiseno.es/creadores/azuma-makoto_158/1



Figura 305. Azuma Makoto, La exposición Exobiotanica-Botanical Space Flight presentada en Nevada USA (2015).

Fuente: <https://www.endemico.org/>

Figura 306. Azuma Makoto: Abeto en llamas (2013)

Fuente: <http://www.arquitecturaydiseno.es/>

Como conclusión a esta tipología de instalaciones, podemos afirmar que en todas ha quedado el registro fotográfico como testigo de un acontecimiento, que pasó en un lugar determinado en un tiempo determinado, no siendo accesible la obra *per se* a todo el mundo, solo pudo ser contemplada por minorías que estaban previamente invitadas al evento o lo encontraron por azar o casualidad.

8.6. EL ARTE DE ESCUCHAR EL ARTE

En su conferencia “La cara B del arte contemporáneo”, Maderuelo introduce la charla parafraseando a Gotthod Ephraim Lessing ⁴⁷⁴:

El escritor y dramaturgo alemán del siglo XVIII, diferenció y clasificó de cierta manera las artes, atendiendo al medio físico en el que se desarrollaban. Asignó a la pintura y la escultura el dominio del espacio, a la poesía y a la música el dominio del tiempo. Adjudicó, el volumen tridimensional a la escultura y el del plano a la pintura, al percibirse estas mediante el órgano visual, se denominaron artes

⁴⁷⁴ Gotthod Ephraim Lessing (1729-1781). Crítico y dramaturgo, uno de los más importantes escritores alemanes del siglo XVIII y uno de los líderes de la ilustración. Su pieza teatral “Miss Sara Sampson” (1755) es considerada la primera tragedia alemana que retrata la vida de la clase media.

visuales. El término arte sonoro comprende al grupo de prácticas artísticas que tienen como principal medio expresivo al sonido. El término arte sonoro, ya se localizaba en la primera década del Siglo XX con los Intonarumori⁴⁷⁵ del pintor y compositor futurista Luigi Russolo quien también escribió el texto-manifiesto “El arte de los ruidos”⁴⁷⁶.

En uno de los párrafos del manifiesto Russolo expresa:

(...) En esta escasez de ruidos, los primeros sonidos que el hombre pudo extraer de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas y admirables. El sonido fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado. Se comprende con facilidad que semejante concepción de la música estuviera necesariamente abocada a ralentizar el progreso, en comparación con las demás artes. Los mismos griegos, con su teoría musical matemáticamente sistematizada por Pitágoras, y en base a la cual sólo se admitía el uso de pocos intervalos consonantes, limitaron mucho el campo de la música, haciendo casi imposible la armonía, que ignoraban⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ Los Intonarumori son dispositivos para la producción de sonidos mediante un amplio espectro de modulación, sonidos rítmicos similares a los realizados por máquinas, pero sin imitar o reproducirlo. Estos sonidos han de entenderse más bien como “materiales abstractos” liberados de sus orígenes mecánicos y ahora bajo el control humano, escribe Russolo en su extenso Manifiesto Arte Sonoro (1913). <http://proyectoidis.org/luigi-russolo-el-arte-de-los-ruidos/>

⁴⁷⁶ Conferencia disponible en: [/www.march.es/musica/detalle.aspx?p6=100578&l=1&utm_medium=buscador&utm_campaign=tematicos&utm_source=fjm_escuchar%20con%20los%20](http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p6=100578&l=1&utm_medium=buscador&utm_campaign=tematicos&utm_source=fjm_escuchar%20con%20los%20) Para la fundación Juan March (20 de octubre de 2010.) Dentro del ciclo “Arte sonoro” en España, “Escuchar con los ojos”, presentado por Lucía Franco

⁴⁷⁷ <http://proyectoidis.org/luigi-russolo-el-arte-de-los-ruidos/>



Figura 307. El arte de los ruidos. Manifiesto escrito en 1913 por el pintor y compositor Luigi Russolo (Italia, 1885 – 1947).
Fuente:<http://proyectoidis.org/lu>

El término va paralelamente unido al nacimiento de la *SoundArt Foundation* de William Hellerman en la década de 1970, que produjo la exhibición *Sound/Art* en 1983 en el *Sculpture Centre de Nueva York*.

8.6.1. La instalación sonora

Añadimos en este epígrafe a la instalación artística un elemento totalmente ajeno al campo visual, el sonido, con el que se crea un complemento entre el sentido de la vista en el arte y el sentido del oído.

Recordemos a Robert Morris y *Caja con sonido de su propia producción* (1961), donde incluía el sonido de los martillazos y golpes que generaba su fabricación, visto con anterioridad cuando abordábamos la desmaterialización del objeto en el arte conceptual y que consideraba estas cajas el germen y el antecedente directo de estas instalaciones sonoras. Otro ejemplo sería la escultura-instalación *Acoustic Wall* (1970) de Bruce Nauman.

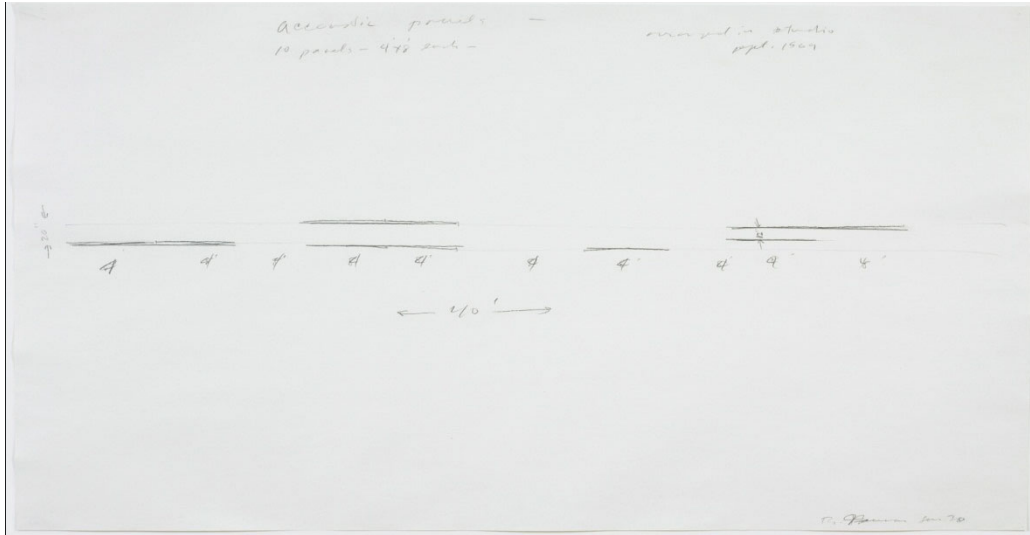


Figura 308. Bruce Nauman, paneles acústicos / 10 paneles - 4 'x 8' cada uno / dispuestos en estudio / septiembre. 1969-70. Grafito sobre papel, 23 3/8 x 29 pulgadas (59,4 x 73,7 cm).

© 2012 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Fuente: <http://notations.aboutdrawing.org/ca>

El dibujo desnudo y esquemático refleja una informalidad apresurada. Los errores no se borran ni se ocultan: las palabras están mal escritas y Nauman anotó de forma casual la medición precisa de "4 pies" sobre las notaciones incorrectas de "8 pies". También superpuso líneas precisas dibujadas con una regla sobre sus líneas gestuales preliminares. Dichas correcciones ofrecen una visión del pensamiento visual del artista, específicamente en su visión del arte como proceso creativo de prueba y error en lugar de un producto resplandientemente elaborado de genio divino.



Figura 309. Bruce Nauman, pieza de presión acústica, (1971)
Instalación en la Galería Castelli, Nueva York
© 2012 Bruce Nauman / Artists Rights Society (ARS), Nueva York
Fuente: <http://notations.aboutdrawing.org/>

El artista y músico Max Neuhaus (Seiffarth, 2012) acuñó el término de instalación sonora, sus creaciones fueron fundadas no para ser colocadas en el tiempo musical, sino en el espacio.

Estudió cosas que la mayoría de nosotros damos por sentado..... Neuhaus, sugiriendo que los ascensores estuvieran equipados con color y sonido para darles a las personas dentro del ascensor la capacidad de comprender su movimiento a través del espacio vertical. Los diferentes colores y sonidos representan diferentes pisos del edificio. Cada color crea diferentes longitudes de onda de luz. Diferentes longitudes

de onda de luz también determinan los sonidos que marcan la posición del elevador, desde el piso hasta el piso. Mostrado en la imagen⁴⁷⁸.



Figura 310. El boceto a lápiz de Neuhaus para Time Piece Beacon, desarrollado e instalado, en 2005 en Dia Beacon Nueva York. Time Piece Beacon se basa en el sonido de una campana de la ciudad contemporánea, sincronizada con el reloj atómico.

Fuente:<http://www.victoriameyers.com/>

En el texto "Territorios artísticos para oír y ver", el curador y artista sonoro José Iges cita una definición de instalación de la artista española Concha Jerez:

La instalación surge como una expansión de la tridimensionalidad, con la notable diferencia respecto de la escultura de que los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación.

⁴⁷⁸ Victoria Meyers, "Edificios Invisibles", (26 mayo de 2015): <http://www.victoriameyers.com/2015/05/max-neuhaus-elevators-time-pieces-and-sound-art-victoria-meyers-architect-and-sound-urbanism-sound-e.html>

Más adelante en el texto, Iges considera que "...una obra es instalación si dialoga con el espacio que la circunda, y que "...la instalación in situ es la instalación per se, aunque existen instalaciones que se pueden adaptar a distintos espacios⁴⁷⁹.

El artista sueco Zimoun (1977) trabaja sus obras con materiales industriales, cajas de cartón, bobinas, elementos mecánicos, motores y latiguillos, combinando en sus trabajos elementos sónicos, visuales y espaciales.

Expuso en enero de 2017 como parte del encuentro *Cruces Sonoras: Mundos Posibles*, que reunió en el MAC cerca de sesenta artistas de Chile y el mundo en torno al arte sonoro y sus posibilidades creativas.

Domingo Fuentes, dentro de la sección entrevistas de la revista *Artishock*, declara en 2016 bajo un artículo titulado "Zimoun, artista sonoro: El silencio es el sonido más interesante de todos".

D.F: *¿Qué ventajas y desventajas tiene trabajar con arte sonoro, al crear una atmósfera para la audiencia, en oposición a piezas unidimensionales?*

Z: *Creo que, si presentas incluso una fotografía en una exhibición, va a ser una obra tridimensional. El espacio en sí siempre es parte de la presentación y en ese sentido de alguna manera está influyendo en la obra que se monta.*

D.F: *Tus piezas muestran una forma casi compulsiva de ordenar los objetos en determinados espacios. ¿Tratas de comunicar algo específico con esto?*

Z: *En mis instalaciones junto lo visual, lo sonoro y los elementos del espacio en uno. Ves lo que oyes y oyes lo que ves. También responde a un interés en lo repetitivo y los principios reductivos, los materiales en bruto, y las propiedades relacionadas al sonido, movimiento y espacio. Pongo atención en las pequeñas cosas y trato de despojar los materiales y conceptos para llevarlos a su esencia. A través de esta reducción los trabajos pueden abstraerse, como una suerte de código o sistema detrás de algo, pero al mismo tiempo abren un gran campo de conexiones, miradas, asociaciones e interpretaciones. No aspiro a que las cosas se vean de una forma determinada. Idealmente, el espectador y yo nos activamos mediante la obra y generamos diferentes conexiones, asociaciones y descubrimientos en diferentes*

⁴⁷⁹ José Iges, "Territorios artísticos para oír y ver", Revista UCLM, (1999) (<https://previa.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>)

niveles individuales. Aprecio mi trabajo cuando permite empezar a pensar y reflexionar diferentes cosas cada vez que se experimenta.

D.F: Considerando que tus piezas se sustentan en algo tan efímero como el sonido, ¿qué opinión tienes respecto a la contaminación acústica?

Z: El sonido individual de cada ciudad es muy interesante, usualmente es una parte importante y muy característica de la experiencia que se tiene en un lugar. Por otra parte, el silencio es uno de los sonidos más interesantes, si no el más interesante de todos

Las arquitecturas sonoras de Zimoun ya no reclaman de manera forzosa el componente visual del espectador, el componente sonoro es el que toma el protagonismo en las piezas que se crean para ser escuchadas. La experiencia ante la obra plástica cambia de manera tajante siendo el sonido el elemento que tomo el protagonismo⁴⁸⁰.



*Figura 311 Zimoun, "294 dc-motores preparados, bolas de corcho, cajas de cartón 41x41x41cm"(2012), motores, fuente de alimentación, acero, corcho, cartón"
Fuente:<https://hyperallergic.com/>*

⁴⁸⁰ Domingo Fuentes, "Zimoun, artista sonoro: "El silencio es el sonido más interesante de todos", *Revista Artishock*, (noviembre 2016): <http://artishockrevista.com/2016/11/21/zimoun-artista-sonoro-silencio-sonido-mas-interesante-todos/>

Especial atención merece la artista californiana Christine Sun Kim, (1980) sorda de nacimiento, que trabaja el sonido a través de sus instalaciones. Tim Auld en el artículo titulado “No estoy tratando de ser un monstruo” en 2015 habla sobre su trabajo a través de sus propias palabras.

Kim no ha elegido un camino artístico fácil. La decisión de trabajar con sonido puede parecer contraproducente para alguien con acceso restringido a su material elegido. Pero este es precisamente el punto de Kim. Las personas sordas, dice, se les dice que el sonido no es para ellos; pero el sonido no solo se experimenta a través de los oídos, se siente a través de las vibraciones en el cuerpo (a Kim le gusta el sonido de los comentarios de los oradores y el rugido del motor de un automóvil) y también, como ella lo dijo, como un “fantasma”, algo que ella sabe que está ahí, pasando, incluso si ella no sabe qué es⁴⁸¹.

En su charla de TED, ella describe cómo *Ser sordo en un mundo sonoro es como vivir en un país extranjero siguiendo ciegamente las reglas, costumbres y comportamientos culturales sin siquiera cuestionarlos. El sonido es casi como el dinero y el poder. Es tan poderoso que podría desempoderarme a mí y a mi arte, o empoderarme.*⁴⁸²

El último corto del fotógrafo y cineasta de culto Todd Selby es un retrato revelador de la artista. Selby declara: *Quería que la película actuara como un conducto artístico para que ella le contara su historia al mundo*⁴⁸³.

⁴⁸¹ Tim Auld, “No estoy tratando de ser un monstruo” diario *The Guardian*(25 noviembre 2015): <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/25/christine-sun-kim-sound-artist-deaf-london-exhibition>

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Disponible en <https://www.nowness.com/story/todd-selby-x-christine-sun-kim>



Figura 312. Christine Sun Kim en un momento de montaje.
Fuente:<https://artiststatements.wordpress.com/>

Declaraciones de la artista para *Pensum* en 2012 en una entrevista titulada “Escuchar con los ojos”

Como artista visual y de performance, siempre es mi intención acercarme al sonido empujándolo constantemente a un nivel diferente de fisicalidad y a pesar de mi compleja relación con la cultura sorda, intento traducir el sonido y desaprender las visiones y etiquetas de la sociedad a su alrededor. Usando mi juicio conceptual y comprensión comprometida, desafío y cuestiono su ausencia visual y alguna vez presencia táctil. Afortunadamente, con la tecnología avanzada de la actualidad, como los programas informáticos y los altoparlantes bajos, recibí acceso alternativo al sonido. No significa necesariamente que sea un mero sustituto o reemplazo del sonido⁴⁸⁴.

8.6.2. La escultura expandida

A la experiencia contemplativa de la obra artística se le van sumando elementos que la van condicionando, ya no solo a la experiencia del espectador sino también a la condición del espacio y sus agentes para su concepción plena, ya que las características del lugar modifican la percepción de esta tipología de obras. Tendríamos aquí que diferenciar entre instalaciones sonoras, generalmente

⁴⁸⁴ *Ibid.*

creadas para espacios cerrados como museos o galerías, y esculturas sonoras que se realizan para espacios naturales, esperando ser activadas y completadas por agentes medioambientales o fuerzas de la naturaleza.

Una de las obras más representativas del arte sonoro es *The Singing and Ringing Tree* traducido como “El árbol que canta y suena” (2006), emplazada en el condado de Lancashire Inglaterra, diseñada por los arquitectos Mike Tonkin y Anna Liu. Está realizada con tubos galvanizados de acero y cuenta con una altura de 3 metros. La escultura- instalación se presenta al aire libre y se activa con la penetración del viento generando el sonido cuando este atraviesa los tubos. Parece que encara al viento, desafiándolo. La dependencia del agente externo, en este caso el factor medioambiental para activar la obra y su significado en su totalidad, nos hace plantearnos cómo documentarla para que llegue de manera fiel al espectador ausente. Se hace evidente el uso de dispositivos móviles para su completa difusión. Si mostrásemos una fotografía, fácilmente podría ser catalogada de una obra Land Art, una intervención natural sin que el espectador pudiese contemplar la obra total.



Figura 313. Mike Tonkin y Anna Liu: *The Singing and Ringing Tree* traducido como (El árbol que canta y suena), (2006) situada en el condado de Lancashire Inglaterra, Fuente:<https://www.visitlancashire.com/>

De igual manera trabaja el artista japonés Kan Masuda (1950). Entre su ciudad natal y Barcelona trabaja la escultura con un claro componente reivindicativo. Diana Rossell (2012), describe la entrada a su taller plagado de raíces de viejos árboles que simbolizan la vinculación con la tierra, el pasado y el futuro. Su trabajo pretende concienciar al espectador de la banalidad de la sociedad consumista y sin respeto por la naturaleza y el mundo que nos rodea. En España ha trabajado en Granada y en Barcelona ,en la Fundación Joan Miró expuso en 1982 . El material por antonomasia para el artista ha sido la madera que ha transformado en esculturas, más concretamente sonoras. *Se establece un flujo de continuidad entre pieza, persona, pieza que se encuentra en una línea muy similar, al concepto de fluir*⁴⁸⁵.

Lourdes Cirlot escribe en la página oficial del artista:

*Masuda propone un auténtico proceso de introspección que puede llegar, a veces, a parecerse a un ritual primitivo. Mediante la visualización de la obra, su aprensión táctil y sonora, la persona penetra dentro de la obra y viceversa. Se establece, pues, un flujo de continuidad pieza – persona –pieza –que se encuentra en una línea muy similar al concepto de fluir (...)*⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Diana Rossell (2012): https://dianarossellcigarran.files.wordpress.com/2014/09/kan_masuda.pdf

⁴⁸⁶ Información extraída de la página oficial del artista:www.kanmasuda.com



Figura 314. Kan Masuda: La campana del viento, Kumano Japón (1997)

Fuente:<http://amf2010blog.blogspot.com/>

Las formas de las esculturas poseen una simplicidad primitiva, una sobriedad que atrae. Masuda, golpeando las esculturas con los dedos o con un pequeño mazo, les arranca sonidos graves o agudos, que devuelve, multiplica por dos el eco de la amplia sala de exposiciones de la Casa de la Caritat. El escultor perfora la cara interna de la madera para convertirla en caja de resonancia. Cada pieza emite sonidos diferentes.

Esta es la voz de la madera, dice el escultor. La madera no habla, está siempre callada, pero quiere sacarle la voz porque el ser humano se equivoca, se olvida de la naturaleza, crea obras que emiten sonidos, ahora todo es plástico. En todos los museos se ejerce un sólo sentido, la vista, y las piezas son intocables. Pero Masuda cree que la inaccesibilidad es una limitación y permite que el espectador acaricie la rugosidad o la lisura de la madera y que experimente con los sonidos. Hay que tocar la madera, su suavidad, su sentimiento, recomienda. Niños autistas y ciegos manipularán pronto sus esculturas sonoras⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Lourdes Cirlot, Kan Masuda. *Esculturas sonoras* (Barcelona: ediciones Kai, 1989) s/p

Hemos podido ver con estos ejemplos cómo estas instalaciones dependen de un agente externo para la activación total de la pieza. Si con los arquitectos Mike Tonkin y Anna Liu y Kan Masuda era el viento, en *Funel Wall* será la lluvia⁴⁸⁸. Diseñado por los artistas Annette Paul, Christoph Roßner y André Tempel (1999) en Dresde (Alemania). Uno de los edificios presenta una instalación que consiste en la colocación de tubos, y canaletas metálicas ancladas a la fachada y que, dependiendo de la filtración del agua de lluvia, genera sonidos con más o menos intensidad al atravesarlos. El sonido estará condicionado por la cantidad y la intensidad de lluvia, de si esta va acompañada de granizo así como del gramaje de este, lo que generará experiencias distintas e irrepetibles en el tiempo.



Figura 315. Annette Paul, Christoph Roßner y André Tempel: Funel Wall (1999)
Fuente: <https://www.mammaproof.org/barcelona/funnel-wall/>

Catálogo de la exposición con el mismo nombre celebrada en el edificio de las Mujeres de la Antigua Casa de la Caridad en Barcelona, del 1 al 31 de marzo de 1989

⁴⁸⁸ En el siguiente link podemos ver y escuchar una grabación del edificio un día de lluvia.
https://www.youtube.com/watch?v=JQZgq_lrwQ4

CAPÍTULO IX.
EL ARTE DE LA IMAGEN
EN MOVIMIENTO

CAPÍTULO IX. EL ARTE DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO. REGISTRANDO UN ARTE CAMBIANTE.

9.1. OP ART. LA ILUSIÓN ÓPTICA EN LA OBRA BIDIMENSIONAL

El elemento movimiento y la sensación de movimiento, ha supuesto una constante búsqueda a lo largo de toda la historia del arte. Recordemos, por ejemplo, *La Triada de Mikerinos* datada a mediados del tercer milenio a.C. y el intento de avance de ese pie del faraón. A pesar de ser una escultura sujeta a la ley de la frontalidad, sugerir el movimiento en la escultura, parecía transmitir naturalismo a las obras, en ese afán de dotar la pieza de realidad, bajo el patrón del ansiado mimetismo.

El movimiento en las obras puede ser introducido de distintas maneras, dependiendo de si son obras bidimensionales o tridimensionales. Mediante el engaño visual retiniano, la ilusión óptica, en obras bidimensionales o haciendo que el espectador interactúe de alguna manera en torno a la pieza para que ésta pueda transmitir la ilusión del movimiento, en obras de dos o tres dimensiones. Es lo que conocemos por movimiento optical art.

Si nos referimos a obra tridimensional tipo instalación u obra escultórica, el movimiento se consigue mediante motores u otros objetos mecánicos que lo introducen entendido como “movimiento físico real” o, a expensas de un agente natural que ponga en funcionamiento la obra para su total activación, en cuyo caso nos referimos al Cinetic Art, que en muchas ocasiones también alberga juegos de luz.

Carlos Trilnick comenta que Frank Popper, en su libro *Orígenes y desarrollo del arte cinético* (1968), describe varias formas de establecer esta tipología, el más importante de los cuales es *el examen de los procedimientos utilizados por los artistas para transmitir, representar, proponer o introducir movimiento en las artes plásticas*⁴⁸⁹.

El optical art es una corriente artística basada en la estética del movimiento como parte esencial de la pieza. Los autores, ejecutan con un claro dominio de la

⁴⁸⁹ Carlos Trilnick, *Orígenes del arte cinético*, (Febrero, 1968): <http://proyectoidis.org/191/>

técnica óptica sus trabajos, jugando con las posibilidades que ofrece el color, los contrastes, las luces y sombras, el tamaño y el juego de líneas generando, de esta manera, la sensación de que la obra se mueve.

Victor Vasarely, pintor húngaro (1906-1997), está considerado como el padre del Op Art. Artista polifacético que declara sobre el arte como actividad plástica lo siguiente:

El artista se ha vuelto libre. Cualquiera puede ponerse el título de artista, o incluso de genio. Cualquier mancha de color, dibujo o perfil, inmediatamente se proclama como obra, en el sacrosanto nombre de la sensibilidad subjetiva. El impulso prevalece sobre el conocimiento. La honesta técnica artesanal se desecha a cambio de la azarosa improvisación⁴⁹⁰.

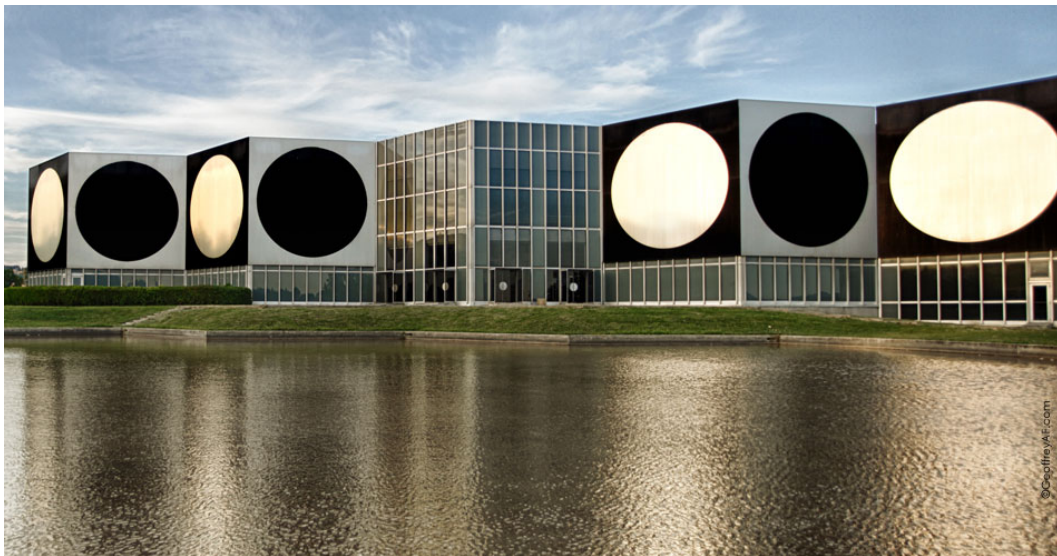


Figura 316. Edificio de la Fundación Victor Vasarely. (1975)

Fuente: <http://www.fondationvasarely.org/>

Las pinturas presentan en 1950 un trabajo basado en la abstracción, las formas geométricas, los estudios y posibilidades del color y un amplio

⁴⁹⁰ Guy Brett, Teresa Grandas, Mark Nash: *Campos de fuerzas, un ensayo sobre lo cinético*, (en catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Ed. Macba, 2000): <https://www.macba.cat/es/campos-de-fuerzas-un-ensayo-sobre-lo-cinetico>. Peter Weibel, *La condición post media*, 2006, Catálogo exposición, Centro Cultural Conde Duque, p.15

conocimiento de la psicología de la Gestalt. En su afán de crear la sensación de movimiento a través de ilusiones ópticas sus obras llegan incluso a incomodar al espectador. El artista declara: *La pintura abstracta, que tiene su origen en la pintura de caballete, se encamina hacia la repetición [...] La época de soluciones estrictamente bidimensionales se acerca a su fin*⁴⁹¹.

En 1955 la galerista Denise René⁴⁹² organiza una exposición que influirá definitivamente en el desarrollo del arte abstracto de mediados del siglo XX. La exposición se llamó "*Le Mouvement*" y ayudó a delimitar el Arte Cinético como corriente artística. Como resultado de esta muestra se publicó el *Manifiesto Amarillo* en el que aparecía el concepto cinético y en el que el artista declara: "...no podemos dejar indefinidamente el disfrute de la obra de arte sólo a la élite de conocedores. El arte del presente se encamina hacia formas generosas, recreables a placer; el arte del mañana será un tesoro".

En 1965 el MoMA de Nueva York inauguró su exposición *The Responsive Eye* (El ojo sensible) y con ella se consagró el Op Art. Antes de irrumpir en los terrenos de la ficción cinematográfica, Brian De Palma realizó algunos documentales en la década de 1960. Entre ellos destaca *The Responsive Eye* (1966), un filme que se centra en la exposición celebrada en 1965.

Un estilo artístico que recurre a las repeticiones de patrones geométricos para crear ilusiones ópticas, enfatizando su preocupación en los procesos físicos y psicológicos de la visión.

⁴⁹¹ Gaston Diehl, Vasarely, trad. al inglés de Eileen B. Hennessy (Nueva York, Crown Publishers, Inc., 1979), pág. 41. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/victor-vasarely-lacerta-1955-79/>

⁴⁹² La galerista francesa Denise René se interesó por el Arte Cinético y Op Art. *En febrero de 1944 inauguró la primera galería en el 124 de la Rue La Boétie con la exposición "Dibujos y composiciones gráficas de Vasarely", donde impulsó la carrera del joven artista. Defendía que el arte tenía mucha trayectoria por recorrer y se proclamó fiel defensora de los artistas que comenzaban a trabajar con el movimiento. Apoyó y promovió a artistas como Max Ernst, Piet Mondrian, Kasimir Malevich y Victor Vasarely cuando muchos críticos y curadores se burlaron de ellos. En 1955, pudo presentar Le Mouvement, una exposición definitiva que exhibió por primera vez a sus artistas, incluido Vasarely, junto a maestros establecidos como Alexander Calder y Marcel Duchamp. Dos años después, fue la primera en exhibir Mondrian en Francia. Si la exposición de 1955 destacó a Denise René como una figura de influencia, fue The Responsive Eye, que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una década más tarde, lo que la confirmó como una estrella.* <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/9571799/Denise-Rene.html>

Curada por el investigador y teórico del arte, William Seitz, *"The Responsive Eye"* fue la primera exposición significativa de arte óptico celebrada en Estados Unidos y reunió a varios de los artistas más destacados de la época que incursionaron en este estilo, incluyendo a Víctor Vasarely y Josef Albers, el sensacional y subestimado Paul Feeley, el colectivo español Equipo 57, Mon Levinson y Bridget Riley⁴⁹³.



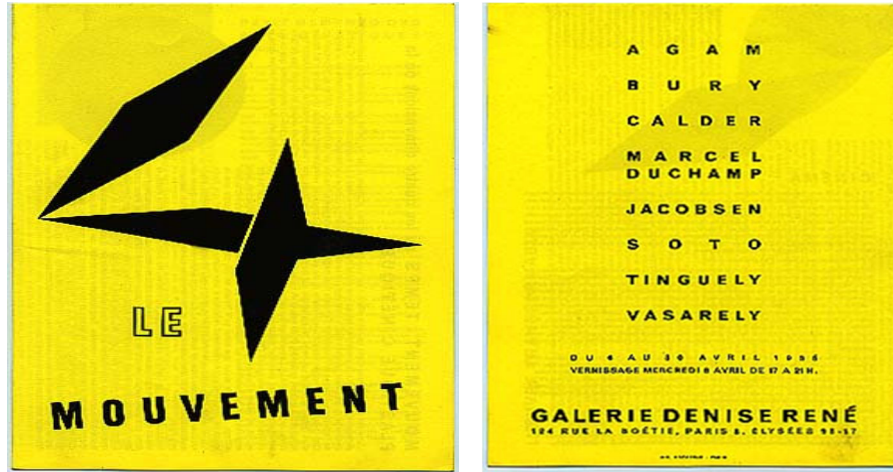
Figura 317. *The Responsive Eye*, documental sobre Op Art dirigido por Brian De Palma en 1965.

Fuente: <http://www.enfilme.com/>



Figura 318 El catálogo *Responsive Eye* conmemora el espectáculo del mismo nombre en el MoMA en 1965. En una exposición de varios años, fue el primero en presentar al público el arte óptico (o "Op").

⁴⁹³ Luis Fernando Galván. "The Responsive Eye", documental sobre Op Art dirigido por Brian De Palma. *Cine y arte*, (18 noviembre, 2006): <http://www.enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-the-responsive-eye-documental-sobre-op-art-dirigido-por-brian-de-palma>



Figuras 319 y 320. El Movimiento de París, abril de 1955. Agam, Bury, Calder, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely, París, Denise René, 1975.

Fuente: <http://expositions.modernes.biz/tag/expo-celebre/>)

Junto a Vasarely, es iniciadora de este movimiento, Bridget Riley (1931), artista británica reconocida por sus aportaciones pictóricas en las artes visuales, reseñada en la corriente del Op art, donde se la conoce como una de las exploradoras en este estilo en dos dimensiones basado en las ilusiones ópticas. A mediados de los años 80 destacó por los efectos ópticos que conseguía en sus pinturas y que retaban al espectador a participar de la obra. En 1965 expuso sus pinturas junto a Victor Vasarely como parte de la exposición anteriormente citada.

Apunta Gloria González (2013) que, decisivo en su carrera, fue la asistencia en 1958 a la exposición *The Developing Process* (El Proceso de Desarrollo), basada en las ideas del profesor y escritor Harry Thubron, quien hablaba de *la alfabetización visual en el uso del color, la creación de la forma y la construcción del espacio. Él defendía que el arte era un fenómeno visual y no una mera ilustración conceptual*⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ Gloria González, *Bridget Riley: la artista del op art*. (abril 2013): <http://www.artecasellas.es/bridget-riley-la-artista-del-op-art-por-gloria-gonzalez/>

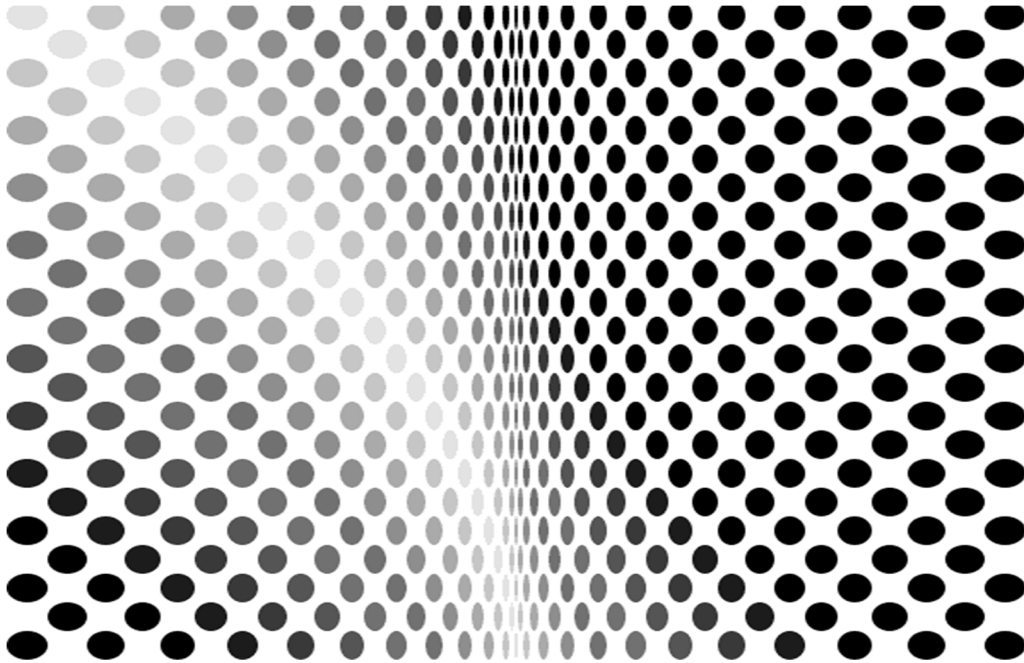


Figura 321. Bridget Riley, *Pause* (1964) - Emulsion on board 115.5x116

Fuente: <https://culturacolectiva.com/>

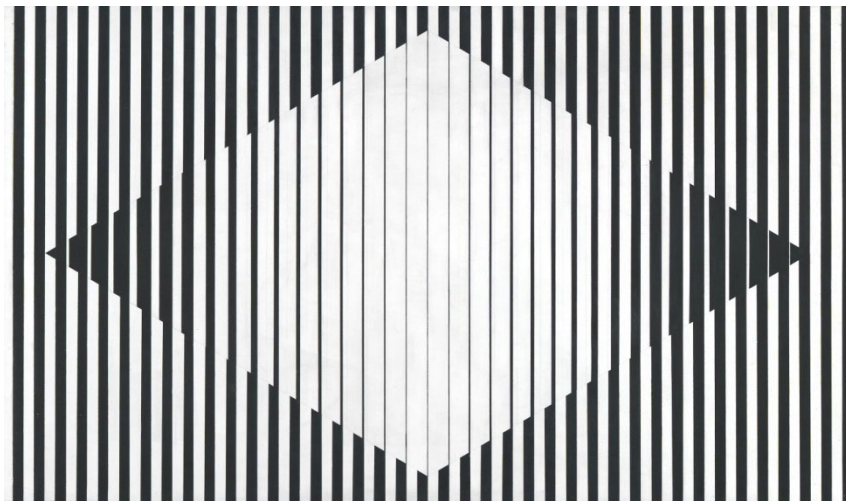


Figura 322. Bridget Riley: *Apertura* (1961). Témpera y lápiz sobre tabla de composición. Galería Nacional de Victoria, Melbourne. © Bridget Riley 2014.

Todos los derechos reservados, cortesía de Karsten Schubert, Londres.

Fuente: <http://www.ngv.vic.gov.au/>

Especialmente influyente para Riley, resultó ser la visita a Egipto en 1981, donde le conmocionó el uso que los pintores de la antigüedad hacían del color.

En 1983 comienza la realización física de una serie de murales basándose en el uso de la línea y el color para el *Royal Liverpool Hospital*, siendo creadas con la intención de ejercer un efecto tranquilizante y curativo en los pacientes del hospital, idea que nos remite de alguna manera a la arteterapia.



Figura 323. Bridget Riley: Instalación del Royal Liverpool Hospital - 1983

Fuente: <http://www.op-art.co.uk/bridget-riley/>

Aunque trabajamos con movimientos y tendencias innovadores en el campo de las artes plásticas, recordar al lector que el *trompe-l'œil*, ya era un recurso o técnica pictórica para “engañar al ojo”. Su origen se sitúa en una versión de una antigua historia griega, nos referimos a un concurso entre dos pintores la época griega Zeuxis y Parrasio⁴⁹⁵.

Tuvo este recurso en el barroco su máximo apogeo y sus efectos los podemos vincular a los del arte óptico. En la actualidad el recurso ha tomado la calle, decorando paredes medianeras o abandonadas, muros, paseos y suelos, fingiendo arquitecturas donde no las hay. Normalmente son obras de colectivos

⁴⁹⁵ Cuenta la leyenda del s.V a.C, que Zeuxis y Parrasio celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el artista más grande. El primero de ellos realizó una pintura de unas uvas tan reales que los pájaros bajaban del cielo a picotearlas, demostrando haber engañado a los pájaros, cree ser el ganador del concurso, pero, a continuación, le pide a su contrincante que descorra la cortina de su obra para mostrarla y, se da por vencido, tras comprobar que la cortina en sí, era la pintura. Si Zeuxis engañó a los pájaros, Parrasio consiguió engañar al propio Zeuxis.

de decoradores, artistas urbanos y cómicos que aportan un impacto notable en el paisaje urbano con una durabilidad, muy limitada, y con materiales de escasa calidad. Su financiación depende de empresas privadas, instituciones públicas o una cantidad voluntaria del espectador.



Figura 324. Mantegna: Óculo de la cámara de los esposos. (1474). Torreón nordeste del Palacio Ducal de Mantua, Italia

Fuente:<https://palios.wordpress.com/>



Figuras 325 y 326 .Mantegna: Detalle Óculo de la cámara de los esposos (1474)

Fuente:<https://palios.wordpress.com/>



Figura 327. Perjac: Vandal-ismo. París
Fuente:<https://www.recreoviral.com/>

9.2. ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO EN EL ARTE DESDE EL FUTURISMO Y EL CONSTRUCTIVISMO

Si introducimos el elemento dinámico en el arte, tenemos que hacer referencia necesariamente al movimiento constructivista y futurista, *ismos* entusiasmados y pioneros con el movimiento de la máquina y la tecnología. El futurismo se inició en Italia, aproximadamente en el primer decenio del siglo XX. Su afán fue romper con el arte del pasado, deseo que se repitió de manera constante en muchos *ismos*, y que también rechazó un arte clasicista, a favor de la tradición, por otro arte de aspectos más dinámicos, que se acomodase hacia el futuro. Los artistas apostaron por técnicas más modernas y tecnológicas como las del automóvil, por su velocidad, la potencia y movimiento. El futurismo ensalzó la violencia y el conflicto, e incitó a la destrucción de entidades culturales, como los museos, galerías, bibliotecas, apelando a un arte para el pueblo. “Dicho en

términos sencillos, el futurismo significó odio al pasado, aspiramos a combatir enérgicamente el culto al pasado y a destruirlo". F.T Marinetti ⁴⁹⁶.

Los artistas del movimiento futurista ansiaron crear un arte nuevo que evolucionase en el tiempo, como la maquinaria a la que tomaron como referencia, basándose en su velocidad, su movimiento, su energía, su dinamismo, sin olvidar el componente deshumanización, ya que éste desbancó la mano de obra humana.

Filippo Tomasso Marinetti, publica en el periódico parisiense *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 el Manifiesto Futurista. Encontramos en el texto las siguientes declaraciones:

Declaremos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva; la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras... un automóvil rugiente, que parece correr sobre una estela de metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia

¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen! Dormitorios públicos donde se duerme siempre junto a seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de pintores y escultores matándose a golpes de línea y de color en el mismo museo

¿Queréis emponzoñaros? ¿Queréis pudrirlos? ¿Qué podéis encontrar en un anciano cuadro si no es la contorsión penosa del artista esforzándose por romper las barreras infranqueables de su deseo de expresar enteramente su sueño?

Admirar una vieja obra de arte es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria en lugar de emplearla más allá en un derrotero inaudito, en violentas empresas de creación y acción. ¿Queréis malvender así vuestras mejores fuerzas en una admiración inútil del pasado de la que saldréis aciagamente consumidos, achicados y pateados?⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Sylvia Martin, *Futurismo* (Madrid: Ediciones Taschen El País, 2008) p.7

⁴⁹⁷ *Ibid.*



Figura 328. Diario Le Figaro, 20 de febrero de 1909
Fuente: <http://www.libros-books-amazonia.com/>



Figura 329. De izquierda a derecha: Luigi Russolo, Carlo Carrà, F.T. Marinetti,
Umberto Boccioni y Gino Severini. París.1912
Fuente: <https://analironderobles.wordpress.com/>



Figura 330. Umberto Boccioni: Formas únicas de continuidad en el espacio (1913)
: Bronce Ubicación: MoMA, Nueva York.
Fuente: <http://www.lacamaradelarte.com/>



Figura 331. Umberto Boccioni: Dinamismo de un caballo acelerado y una casa,
1914 – 1915
Fuente: <https://www.guggenheim.org/artwork/580>

El futurismo tomó el principio de la simultaneidad, que multiplica la posición de un mismo objeto visualizando las líneas de fuerza y así intensificar la visión mediante la yuxtaposición de imágenes, dando visionado a la sensación de movimiento. La escultura de Umberto Boccini, por ejemplo (1882–1916) explica la relación con la percepción cinestésica de los objetos en el espacio.

La obra de Boccioni es fundamental y enormemente influyente en el concepto de movimiento en el arte, concretamente por el riguroso estudio que este artista dedicó a la escultura y sus posibilidades. En este manifiesto publicado el 11 de abril de 1912, así como en otros textos clave, estableció la dirección de la escultura futurista y de las artes visuales de una manera general.



Figura 332. Manifiesto técnico de la escultura futurista. (1912)

Fuente: <https://www.wdl.org/>

Igualmente, antecedente del arte cinético que comienza a simular el movimiento, resulta ser el constructivismo ruso por la introducción en sus obras del componente espacio-temporal, aproximadamente en 1914-1917.

Se gesta en la Rusia postrevolucionaria y cobra especial importancia tras la Revolución de Octubre de 1917. En 1920 se publicó en Moscú el Manifiesto Realista de Anton Pevsner y Naum Gabo en cuyo texto encontramos la siguiente afirmación:

*Nosotros decimos: Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros. Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, se debe edificar el Arte*⁴⁹⁸.

En paralelo el Suprematismo de Kasimir Malevich, se desarrolla en Rusia en 1915, movimiento que trabaja las obras abstractas más puras de la historia del arte, reducidas a formas geométricas básicas y con la utilización de una gama de colores limitados.

De los artistas constructivistas Vladimír Tatlin, (1885–1953) es la figura más señalada de toda la vanguardia artista, muy influenciado por el movimiento cubista. En su concepción del arte renegaba de las obras circunscritas a los museos o grandes centros de arte, la obra debía participar de la sociedad y formar parte de ella. El constructivismo investiga cambiar la concepción del arte y revalorizar el artista industrial, que se aleja del artista artesano y se opone a todo el arte anterior. Tatlin busca la pureza del arte a través de sus obras, eliminando cualquier elemento anecdótico, y cobrando especial relevancia las formas geométricas y el espacio. El movimiento se relaciona directamente con el proceso de industrialización de la Unión Soviética.

La revolución cambió las ideas y los contenidos del arte, tanto en su forma como en sus métodos, así como a quien estaba dirigido. En los primeros años de la revolución, el artista se dedicó a generar un arte destinado a la propaganda y a la agitación social, ya que la misión del arte debía ser comunicativa e informativa.

⁴⁹⁸ Texto disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/citatorio/manreae.html>. Véase cita 5

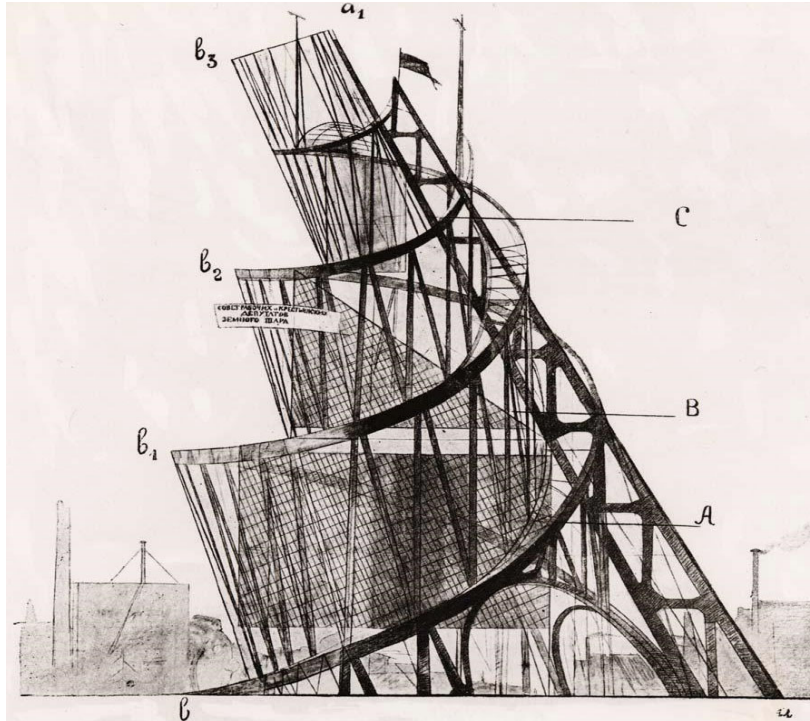


Figura 333. Vladimír Tatlin: Monumento a la III Internacional, (Proyecto)(1919)
 Fuente:<http://masdearte.com/movimientos/constructivismo/>

Aproximadamente para el año 1920, la estética queda sustituida por la funcionalidad en el arte, acercándose a la forma de trabajar de los ingenieros. Tatlin apostaba por la fusión de las artes y de los materiales. *El Monumento para III Internacional*, homenaje a la revolución comunista, fue uno de los más relevantes de la vanguardia rusa. Consistía en unas monumentales espirales que acogían una torre de metal completada por vidrios geométricos que se movían y giraban, dando lugar a nuevas combinaciones que alteraban la pieza. Nunca llegó a realizarse, pero se exhibió un modelo en madera en 1920. Alekséi Gan publica en 1922 el escrito *Constritivism* que fue el primer tratado teórico que prosperó después de la Revolución de Octubre y que supuso una auténtica declaración de guerra a la cultura burguesa, a sus formas y como reacción a los defensores del arte tradicional. El arte debe presentarse al servicio de los pobres de la misma forma que el arte anterior ha estado destinado a las minorías y a los colectivos adinerados de clase social alta. Tras la muerte de Lenin en 1924 el arte vuelve hacia el realismo y la tradición del siglo XIX.

A partir de 1925, entran en escena la fotografía y el fotomontaje, con Lissitzky y Rodchenko, coincidiendo con los inicios del montaje de la película cinematográfica y compartiendo técnicas y lenguajes como la repetición de imágenes y la simultaneidad, el acercamiento de planos etc.

En cuanto al dominio de la geometría y el contraste de color, destaca László Moholy-Nagy, húngaro alistado en el ejército que dibujaba en sus cartillas, en los largos periodos que pasaba en las trincheras, diseños que conservó. Animado por el crítico de arte Iván Hevesy, comienza su formación y carrera como artista. Entre sus aportaciones destaca el uso de materiales industriales en la obra, los experimentos con la fotografía y las posibilidades de la luz, las transparencias y el movimiento.

Tras el conocimiento de la pintura de Van Gogh y Rembrandt, comenzó a interesarse por sus técnicas y la forma en la que estos trabajan la pintura, en tonos puros, sin uso del medio tono o la degradación de este. Empezó a trabajar el collage buscando las particularidades del color. Al interesarse por la fotografía y sus posibilidades y completando con sus conocimientos de pintura, abandona el figurativismo inicial, experimentando las posibilidades de luz que la fotografía ejercía sobre la pintura. En 1923 hasta 1928, ejerció de profesor en la *Escuela Bauhaus Alemana*, en 1937 fundó la *New Bauhaus en Chicago*. En este periodo experimentó con el equilibrio de los materiales y publicó su ensayo *Pintura, fotografía y Film* (1925), publicada originariamente en 1925. En ella, y tomando como base la pintura, la práctica fotográfica y la experiencia cinematográfica, elaboraron una estética de la luz cuyo elemento generador será el fotograma.

Organizada por la *Fundación Solomon R. Guggenheim*, el *Art Institute of Chicago* y *Los Angeles County Museum of Art*, el *Museo Guggenheim de Nueva York* presentó en 2016, la primera retrospectiva integral en Estados Unidos. Estuvo dedicada a la obra del artista y educador László Moholy-Nagy. *La exposición mostró obras de toda su carrera, en la que veía el arte, como un medio para la transformación social, mediante la tecnología*⁴⁹⁹.

⁴⁹⁹ Información extraída de: <http://artishockrevista.com/2016/07/01/retrospectiva-laszlo-moholy-nagy-guggenheim/>



Figura 334. Museo Guggenheim de Nueva York presenta la primera retrospectiva integral que se haya realizado en casi cincuenta años en Estados Unidos de la obra del artista y educador László Moholy-Nagy (1895-1946).

Fuente:<http://artishockrevista.com/>



Figura 335. Museo Guggenheim de Nueva York presenta la primera retrospectiva integral que se haya realizado en casi cincuenta años en Estados Unidos de la obra del artista y educador László Moholy-Nagy (1895-1946).

Fuente:<http://artishockrevista.com/>

Jeroen de Baaij en 2015 en un artículo titulado “Canon de Arte Moderno: Laszlo Moholy- Nagy”, asienta que para este artista *la máquina era una forma de estudiar la luz, el espacio y el movimiento, como una mezcladora. Es visto como un precursor del arte digital y un pionero en fotografía y cine*⁵⁰⁰.



*Figura 336. Laszlo Moholy-Nagy:
Modificador de espacio de luz. (1922-1930)*

El utensilio luminoso *Modificador espacio de luz* (1922-1930), es un dispositivo para la demostración de fenómenos cinéticos y de luz, constituido por espejos y lámparas se considera el antecesor del arte óptico y cinético, como afirma Rubio (2010) para el catálogo de la exposición “El arte de la luz”.

⁵⁰⁰ Door Jeroen de Baaij, “ Canon van de Moderne Kunst: Laszlo Moholy-Nagy”,(15 agosto 2015): <https://kunstvensters.com/2015/08/19/canon-van-de-moderne-kunst-laszlo-moholy-nagy/>

En el Círculo de Bellas Artes y dentro del Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales PhotoEspaña 2010, se presentó la exposición más importante jamás realizada en España de Lászlo Moholy-Nagy, artista clave para entender el arte del siglo XX. *Producir es crear algo nuevo, no copiar la realidad”, decía el creador”. “Fue un artista total, utilizó todos los medios que tuvo a su alcance y en todas sus producciones se ve el mismo estilo, un aire familiar que engloba todas sus obras*⁵⁰¹.

9.3. MARCEL DUCHAMP Y “LA MEDIA ESFERA ROTATIVA”

La preocupación por el movimiento en la escultura está claramente influenciada por el artista Marcel Duchamp, al que se le puede considerar pionero en arte cinético. En 1923 viaja a París donde vuelve a estar en contacto con los dadaístas, período en el que crea su “*Rotative demi-sphère*”. En 1925 Duchamp realizaría una película “*Anémic cinéma*”. En estos términos narra Duchamp cómo llegó a la película: *El cine me entretenía sobre todo por su dimensión óptica. En vez de construir una máquina rotatoria [...], me dije: ¿Por qué no filmar una película? Sería mucho más simple. No me interesaba hacer cine como tal, era sólo un medio más sencillo para mis experimentos ópticos*⁵⁰².

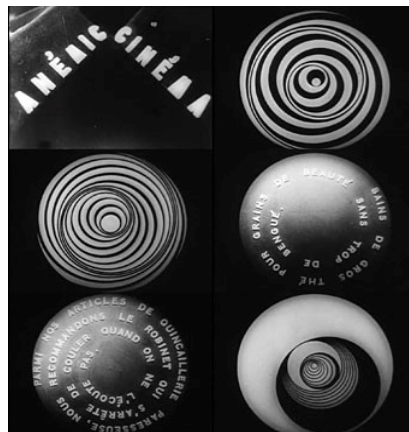


Figura 337: Marcel Duchamp: Anémic Cinéma (1925)

Fuente: <http://www.johncoulthart.com/>

⁵⁰¹ Alfredo Merino, “László y el arte de la luz” (1 de junio 2010), *El Mundo Photoespaña 2010*: Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/01/cultura/1275415070.html>

⁵⁰² Marcel Duchamp - *Ingenere del tempo perduto conversazione con Pierre Cabannedi MarcelDuchamp* (Milan: Edizioni Multhipla, 2010) 1979)47_Digital_copia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A



Figura 338. A la izquierda, Rotative demi-sphère, una escultura dinámica de Marcel Duchamp. A la derecha, los discos intercambiables que producían diferentes efectos ópticos cuando el mecanismo de la escultura empezaba a girar.

Fuente: <http://librodenotas.com/>



Figura 339. Fotografía de una máquina construida por Marcel Duchamp tomada por Man Ray en Nueva York alrededor de 1921. Sello en la parte posterior: "Man Ray 31 bis Campaña primero París XIV". Fotografía tomada en el estudio de Marcel Duchamp en Nueva York en 1921.

Fuente: <http://nordic-lotus.blogspot.com/>

Man Ray relata en su autorretrato que Marcel Duchamp:

Estaba construyendo en ese momento una máquina extraña hecha de paneles de vidrio estrechos; en cada uno de ellos había trazado una parte diferente de una espiral. Todo estaba montado en un eje conectado a un motor, y que funcionaba gracias a un sistema de rodamiento de bolas. La teoría de Duchamp era la siguiente: pone en movimiento, y a lo largo de una trayectoria circular, los paneles complementan entre sí, para que el espectador se enfrentara con la máquina. Cuando la nave estuvo lista, traje mi cámara para registrar los giros. Puse la cámara en el lugar destinado al espectador, y Duchamp puso en marcha el motor. La máquina comenzó a girar, tomé la fotografía. Pero los paneles giraban cada vez más rápido, barridos por el movimiento centrífugo, y Duchamp se apresuró a detener el motor. Para ver a su vez el efecto producido por su máquina, se colocó en el lugar de la cámara y me pidió que me quedara y encendiera el motor. La máquina comenzó a girar, lentamente al principio, luego más y más rápido, como una hélice de avión. Oí un silbido quejumbroso y, de repente, el cinturón de transmisión literalmente se fue volando, colgando los paneles de vidrio como un lazo. Entonces fue la explosión; trozos de vidrio volaron en todas las direcciones. Sentí que algo caía sobre mi cabeza. Pero era solo un rebote y mi cabello había amortiguado el impacto. Duchamp corrió hacia mí muy pálido y me preguntó si estaba herido⁵⁰³.

9.4. ALEXANDER CALDER: EL MOVIMIENTO SUSPENDIDO EN EL AIRE

Continuando con las influencias y antecesores de lo que hemos denominado arte en movimiento, es trascendental la figura de Alexander Calder (1898-1976) y sus obras en movimiento. Desde temprana edad, trabaja con herramientas propias de carpinteros y ebanistas, lo que podríamos denominar trabajo artesanal. El mecanismo usado por su padre para aumentar de tamaño los bocetos de las esculturas, mediante el pantógrafo, resultó ser fundamental en los futuros trabajos del artista⁵⁰⁴.

⁵⁰³ Información extraída de: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100607720#> Man Ray Autorretrato, París. (Citado en, Robert Laffont, 1964:73-74)

⁵⁰⁴ Un pantógrafo (de las raíces griegas παντ, todo, y γραφ, dibujo, imagen) es un mecanismo articulado basado en las propiedades de los paralelogramos; este instrumento dispone de unas varillas conectadas de tal manera que se pueden mover respecto de un punto fijo (pivote). Se ideó

La *Tate Modern de Londres* en 2016 expuso *Peforming Sculpture*, la mayor exposición dedicada a la obra de Alexander Calder en Reino Unido hasta el momento. Reunió más de 100 obras de este artista, pionero de la escultura cinética. Calder se formó como ingeniero antes de unirse a la *Arts Students League en Nueva York*, aspecto que, combinado con sus conocimientos artesanales, se proyectó claramente en sus obras.

En los años 20, viajó a París, donde comenzó el desarrollo de sus esculturas de alambre

que, al ser iluminadas, parecían dibujos flotando en el aire. A partir de 1930, aborda sus trabajos que fueron denominados por Duchamp *Móviles*, durante una visita al taller de Calder.

Con este artista, la escultura deja de ser estática, pero con la peculiaridad de necesitar un agente externo, bien humano o mecánico para activar el movimiento y que la contemplación de sus piezas sea total.

En 1923, entra en *Art Students League de Nueva York* y comienza a publicar para el periódico *National Police Gazette*. Este nuevo trabajo lo llevó al famoso circo *Ringling Brothers y Barnum & Bailey*. El circo, por su espectáculo y movimiento, se convirtió en uno de los principales intereses para su obra. Durante la temporada que se establece en París, perfecciona la obra *El Circo*, manipulando los personajes y el dinamismo que poseía la obra, en la que además usa todo tipo de materiales.

Coxon (2015) expone que *Calder fue un radical que hizo una importantísima contribución a la historia del arte, incorporando movimiento en sus esculturas y liberándolas del pedestal. Sus obras se mueven libremente en el espacio, transformando la relación entre las mismas y quien las observa. Su inspiración partía del circo y de un ardiente deseo por conseguir que la escultura se mueva y actúe para nosotros*⁵⁰⁵.

originalmente para reproducir de forma manual dibujos originales a distinta escala, aunque el término ha pasado a designar de forma genérica cualquier sistema cuadrangular de varillas articuladas.

⁵⁰⁵ Citado en Lourdes Gómez, "Alexander Calder, el equilibrio es posible", *El Español* (Noviembre 2015): https://www.elespanol.com/cultura/arte/20151109/77992237_0.html

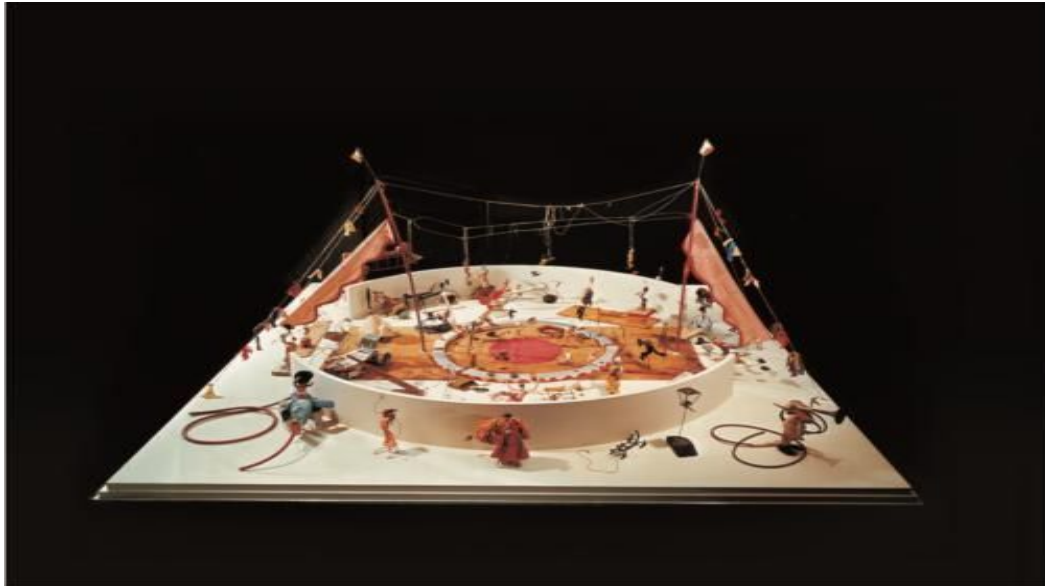


Figura 340. Alexander Calder, *Le Cirque Calder*, 1931.

Fuente: www.cromacultura.com/alexander-calder/

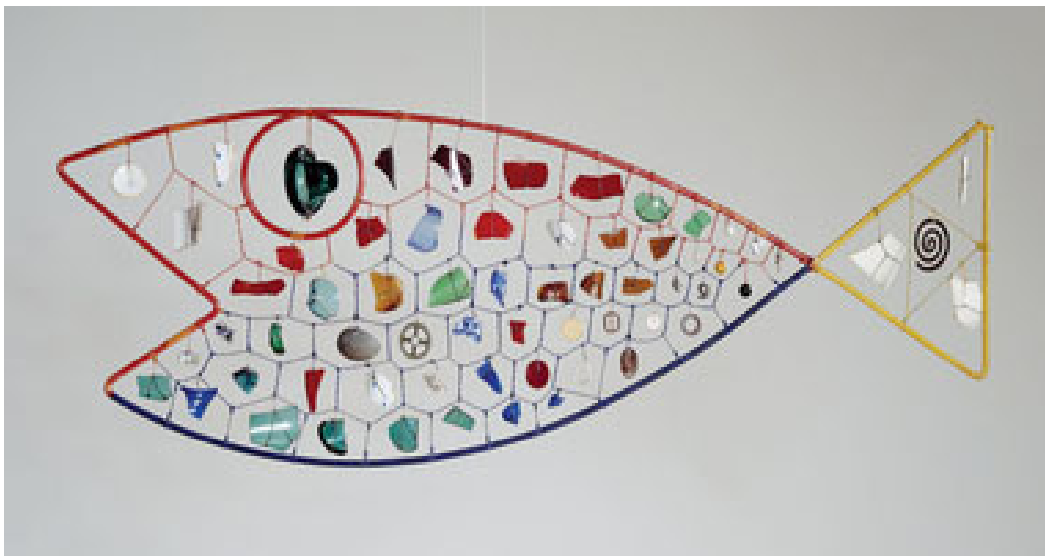


Figura 341. Alexander Calder: *Fish* (1944)

Fuente: <http://listas.eleconomista.es/arteycultura/>



Figura 342. Alexander Calder: La estrella (1960)

Fuente:<http://notaculturaldeldia.blogspot.com/>



Figura 343. Fernand Léger mirando el retrato que le hizo Calder en 1930

Fuente:<http://www.ahmagazine.es/alexander-calder-escultura-en-movimiento/>

9.5. DE LA ESCULTURA EN MOVIMIENTO A LA ESCULTURA VIVA

El tan ansiado movimiento o sensación de movimiento buscado en el arte desde sus orígenes va materializándose en mayor o menor medida a lo largo de la historia. Hemos abordado cómo en las obras puede ser introducido de distintas maneras, dependiendo de si nos referimos a obras bidimensionales o tridimensionales.

El coreógrafo, artista, bailarín, Yoann Bourgeois ha conquistado las redes sociales con su último proyecto, *El hombre en la historia: un intento de acercarse a un punto de suspensión*, así se titula su última obra dentro del ciclo *Monuments en mouvement* expuesta en la antigua basílica cristiana de “El Panteón parisino” convertida hoy en templo de la nación.

Hombres convertidos en estatuas en movimiento son los protagonistas de esta obra, situada en un enclave histórico y simbólico por excelencia⁵⁰⁶.

Compuesta de un cubículo en movimiento que lleva adosados peldaños de escalera, facilitan el acceso a las esculturas vivientes de cuatro acróbatas vestidos de gris.

Los actores, van subiendo a la plataforma circular en continua rotación para, una vez en la cima, dejarse caer a lo que parece una malla elástica central que, tras el rebote, los devuelve a la posición inicial desde donde se han lanzado.

Mientras algunos espectadores ven un mensaje de eterno retorno, por el cual la historia es siempre la misma, pero con distintos espectadores y en condiciones similares, otros interpretan que aunque caigamos una y otra vez, hay una fuerza que nos impulsa a seguir luchando. Cada espectador, en su libertad, puede interpretar la obra a su manera, pero parece que invita a no desfallecer, a continuar una y otra vez ante los golpes de la vida. Ese rebote en la malla parece ser esa fuerza que se refleja en los coreógrafos que vuelven a la base, repuestos y con ganas de continuar. Coincidiendo con el lugar que alberga una réplica del Péndulo de León Foucault que demostró el movimiento de rotación de la tierra⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶Puede verse el video en: <http://cpworks.es/blog/mecanica-historia/>

⁵⁰⁷ El 31 de marzo de 1851, realizó una demostración pública de la rotación de la Tierra en el Panteón de París: el péndulo estaba formado por una bala de cañón de 28 kg. Suspendeda de la bóveda mediante un cable de 67 metros de largo; tardaba 16 segundos y medio en ir y volver.

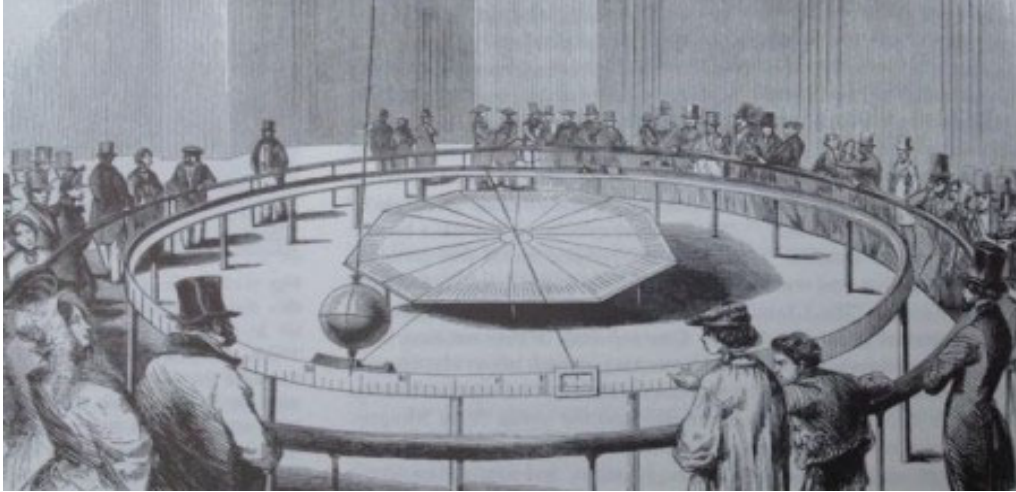


Figura 344. Grabado aparecido en la revista L'illustration (5 de abril de 1851), representando el experimento de Foucault en el Panteón de París. El artista ha aumentado el tamaño de la bola para crear un buen efecto.

Fuente: <https://ztfnews.wordpress.com/2>

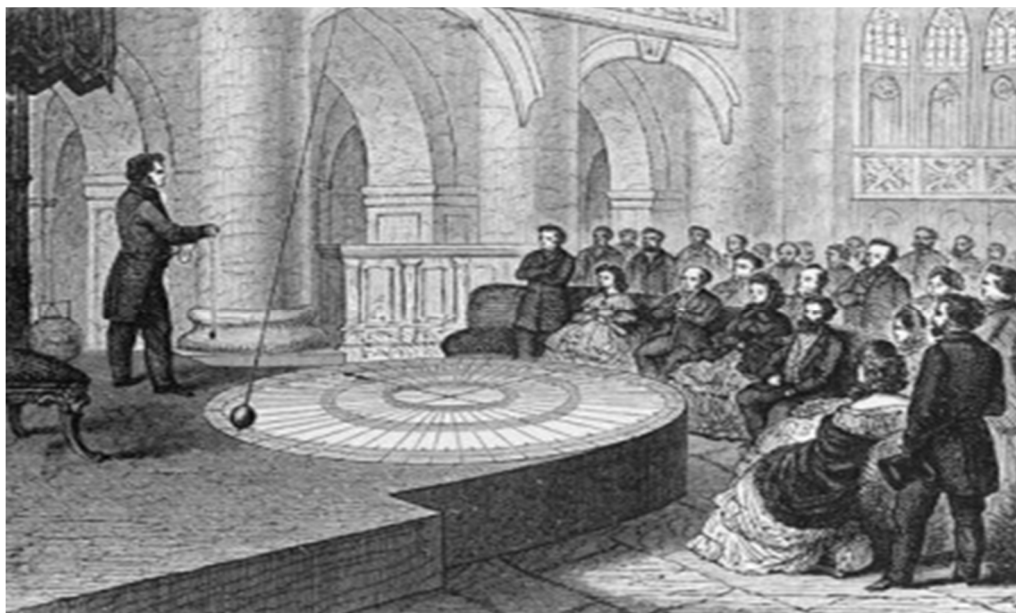


Figura 345. Grabado original de 1970. Foucault demostrando su teoría.

Fuente: <https://www.libertaddigital.com/>

La bala tenía pegada en su parte inferior un pequeño estilete y el suelo del Panteón estaba cubierto de arena. En cada ida y vuelta, el estilete dejaba una marca diferente en la arena, cada una de ellas unos dos milímetros a la izquierda de la anterior: era la prueba de que la Tierra giraba.

<https://ztfnews.wordpress.com/2014/09/18/leon-foucault-y-su-famoso-pendolo/>



Figura 346. Yoann Bourgeois. El hombre en la historia: un intento de acercarse a un punto de suspensión, París (2018).



Figura 347. Yoann Bourgeois detalles. “El hombre en la historia: un intento de acercarse a un punto de suspensión, París (2018).

Fuente:<https://arynews.tv/en/video-french-performance-art-pantheon-visitors/>

9.6. EL VIDEO COMO EXPRESIÓN ARTÍSTICA: LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

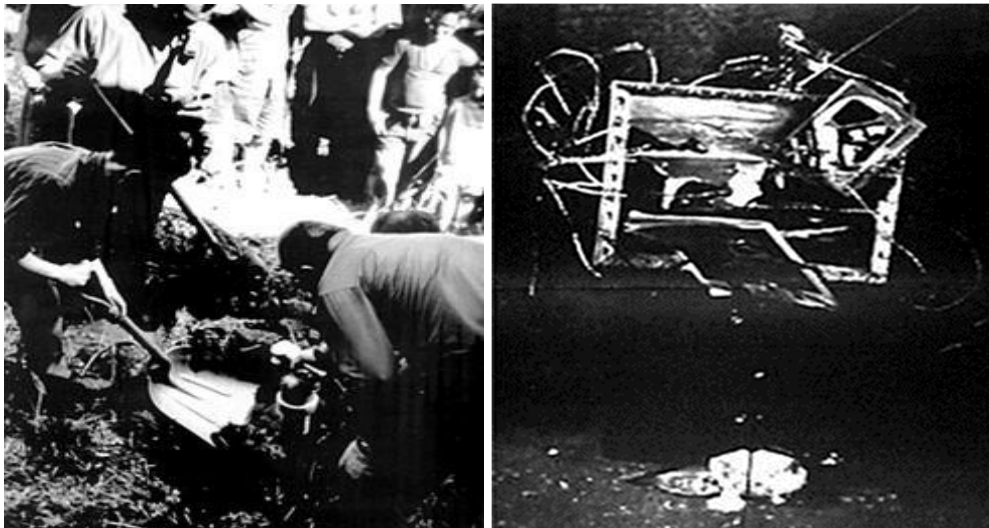
El videoarte, entendido como corriente artística, se inicia en torno a 1960, siendo el principal antecedente del Arte Digital y del Arte Net. Este se gesta en época de rupturas radicales, en las que se están abriendo paso nuevas tendencias en el arte, que favorecen nuevas formas de expresión artística, gestándose lo multidisciplinar y apareciendo la tecnología como instrumento posible al servicio tanto en la transmisión de las artes como soporte para éstas.

9.6.1 Primeras experimentaciones desde el movimiento Fluxus en los años 60

El grupo Fluxus, que ya abordamos en el capítulo VII, nació en Alemania en torno a los años 60. En esta ocasión nos interesa por ser el primero que experimentó con el video arte en su afán de buscar la unión de todas las artes, eliminando de éstas sus diferencias, su clasificación y sus especialidades. La figura esencial es la de Wolf Vostell (1933-1998) fundador del grupo, junto a Nam June Paik. Está considerado uno de los primeros videoartistas por el uso de la imagen electrónica, como material artístico. Los primeros datos en el uso de la TV apuntan a 1959, cuando articuló en Colonia una exposición con contenidos que demostraba la relación entre televisión y arte. Posteriormente, la relación televisión y arte derivó *63 en acciones como TV Dé-Collage*,⁵⁰⁸ expuesta en la *Galería Smollin de Nueva York*, registra *dècollages electrónicos*, derivados de sus collages de carteles. Esta acción se celebró en una granja en *South Brunswick*, Nueva Jersey, el 'YAM Festival' que tuvo lugar el 19 de mayo de 1963 ante las acciones y los happenings de artistas como Dick Higgins, Allan Kaprow, La Monte Young y Vostell y el *Entierro de la TV*, en donde un televisor encendido es enterrado y envuelto en una especie de corona de espina. Con la instalación *TV Dé-collage* del año 1963 Wolf Vostell se convierte en pionero de la instalación y con su video *Sun in your head* (El sol en tu cabeza) también de 1963, en precursor del videoarte. Cabrera (1963) apunta que *Tanto sus obras materiales como los happenings, estaban*

⁵⁰⁸ Vostell acuñó el término de-coll/ age (a raíz de un titular de prensa de un accidente aéreo) para denominar sus obras realizadas con carteles y fotografías desgarradas y objetos fragmentados. Desde entonces denominó sus happening acción-dé coll-age. Lino García Morales, *El arte contemporáneo en sala de guardia*. (Teseo y Fundación TYPA, 2015), p.261.

impulsadas por un mismo principio, la estética de la destrucción, que pretendía recoger el carácter negativo y agresivo del mundo contemporáneo⁵⁰⁹.



Figuras 348 y349. Wolf Vostell, TV Burying, (1963). Fotografía: Peter Moore | ©
Fuente:<http://www.medienkunstnetz.de/>

En una de sus intervenciones de 1963, Vostell condujo a su público a una cantera donde previamente había colocado un TV en funcionamiento y apunta con un rifle disparando y destruyendo el aparato. Mediante sus happenings, iba contra el medio televisivo y retomaba así la actitud nihilista del dadaísmo.

La actuación del artista Nam June Paik, (1932-2006) resulta también fundamental en este movimiento. De manera activa, el coreano participó en happenings, y fue invitado por Maciunas a eventos Fluxus al trasladarse a Alemania, donde también trabajó en un estudio de experimentaciones con música electrónica. En un primer momento se decantó por las performances musicales que gradualmente se fueron fusionando con experimentaciones con TV y video, medios que lógicamente tenía a su alcance.

En 1963 presentó en la exposición "Música y Televisión Electrónica" en la *Galería Parnass de Wupperta*, la instalación de 13 *Disparted tv set* 13 televisores conectados a grabadoras, transmitiendo imágenes codificadas y provocando trece distorsiones distintas de televisión.

⁵⁰⁹ Constanza Cabrera, "Wolf Vostell", *Proyecto Idis* (Octubre 1963): <http://proyectoidis.org/wolf-vostell/>

En 1965 Nam June Paik grabó al Papa durante su visita a Nueva York, con una cámara portátil Sony recién adquirida. Las imágenes fueron tomadas desde un taxi y mostró esa misma tarde las grabaciones a otros artistas en el local *Soho*, hecho que será considerado el nacimiento del videoarte. Esta información la relata Arthur Dando en su ensayo *La Madonna del futuro*. La ocasión propició que David Ross pronunciara su sentencia clásica en torno a Paik: *Así como la técnica del collage sustituyó a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos reemplazará a la tela*⁵¹⁰.

Desde esta acción, se considera que nació la televisión abstracta y de uso antinatural del video. Así lo relata el programa de la retrospectiva de la videografía de Nam June Paik (1963-1993) Museo Reina Sofía en 1994⁵¹¹.

En 1965 publica en Nueva York, el primer catálogo de su primera exposición de arte electrónico, acta del videoart.



Figura 350. Nam June Paik: V Rodin, video objeto, (1982)

Fuente: <http://proyectoidis.org/video-arte/>

En palabras del curador del Museo *Guggenheim*, John G. Hanhardt, *el arte de Paik es la manifestación del diálogo dinámico existente entre el arte y la tecnología*⁵¹².

⁵¹⁰ Jorge Bravo, "Rostros y efectos", Revista electrónica del instituto de investigaciones estéticas *Imágenes* (2006): http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_june12.html

⁵¹¹ Información Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/1994001-fol_es-001.pdf

⁵¹² *Ibid.*

Precisamente sobre el mundo del arte, una de las sentencias más famosas de Paik es la siguiente:

*El arte es puro fraude. Sólo tienes que hacer algo que no haya hecho antes nadie. Sobre su proceso creativo, el artista explicó: Cuando me dispongo a hacer una obra tengo, por supuesto, alguna idea preconcebida; pero luego cometo un error tras otro y convierto eso en algo a mi favor. Esta ha sido la historia de toda mi vida*⁵¹³.

En una entrevista concedida a Baumgärtel, Nam June Paik, refiriéndose a la Internet, afirmó:

*(ahora existe la posibilidad de crear contenido mediático (a partir de producciones individuales) ... Es muy importante hacer media uno mismo. Con la computadora e Internet tenemos mejores oportunidades de hacer algo; ya se está hablando de un híbrido: mitad computadora y mitad televisión, que puede recibir unos cuantos cientos de estaciones de TV. Si eso sucede, pronto podré comprar mi propia licencia de estación de TV y emitir mi videoarte desde una súper computadora a través de esa estación todos los días*⁵¹⁴.

El Museo Guggenheim con motivo de la exposición “Los mundos de Nam June Paik”, informa en su página que algunas de las primeras cintas de vídeo del artista de los años 60 que se han localizado y restaurado recientemente, se presentan junto con cintas de vídeo y emisiones de televisión realizadas a lo largo de toda su carrera.

El tratamiento del vídeo que hace Paik se puede observar en las llamas de *One Candle (Candle Projection)* (1988) o *Video Buda* (1976) con referencias a los antiguos ritos funerarios de Corea en la que presenta una mini escultura de Buda que se observa a sí misma en un monitor de video de circuito cerrado.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

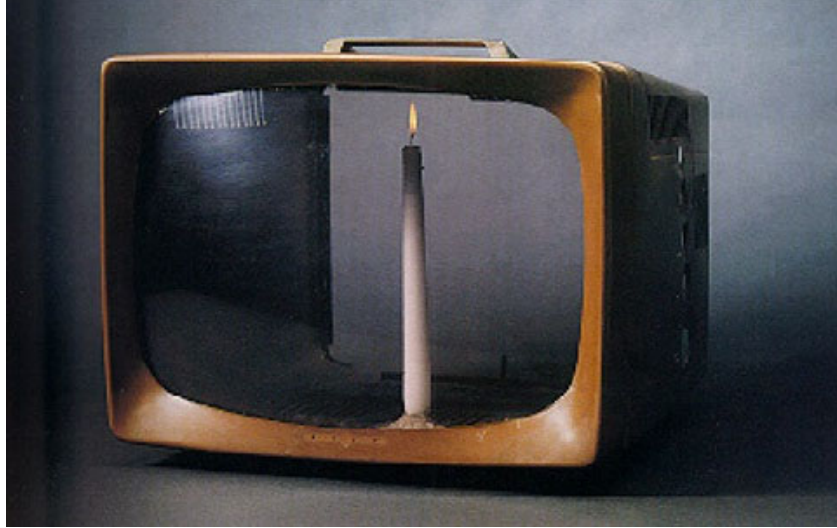


Figura 351. Nam June Paik. One Candle (Candle Projection), (1988).
Fuente: <http://www.artnet.com/>



Figura 352. Nam June Paik: Video Buda (1976)
Fuente: <http://www.esteticas.unam.mx/>

Nam June Paik explicaba su relación con esta nueva forma de creación:
Estamos creando realmente un nuevo tipo de lienzo, unos nuevos pinceles. Yo soy, de

alguna manera, un ingeniero investigador, como lo es un investigador científico. Crear una obra es, para mí, lo mismo que investigar los medios⁵¹⁵.

Cilleruelo y Crego, (2002) en el catálogo del festival música Ex Machina, MEM Codex titulado, “Algunas cuestiones sobre arte y tecnología”. Apunta lo siguiente:

Por su parte, el vídeo surgió como forma de arte en un contexto vanguardista, con las primeras experiencias de TV-décollages de W Vostell y las video-esculturas de N.J. Paik. Gene Youngblood en su libro Expanded Cinema lo incluye como una forma de cine expandido, es decir de cine experimental que ya no es cine por su soporte sino por su uso de imágenes en movimiento. El vídeo, como el cine experimental, han incidido en la relación entre el lugar donde se forma la imagen, la pantalla, y el entorno donde esto ocurre. Esto ha llevado al vídeo a introducirse profundamente en el terreno de las instalaciones que es probablemente donde ha obtenido el mayor reconocimiento como forma de arte. Durante un periodo prolongado el vídeo se ha considerado a sí mismo, y ha sido considerado, lo moderno por excelencia. Creemos que así ha ocurrido y que esto se ha convertido a la vez en una cualidad y en un defecto del medio. Pienso que la mayor (mejor) aportación del vídeo, aquello que ha marcado en gran medida su potencial, si bien no con exclusividad, quizá haya sido su versatilidad y relativa inmediatez que ha permitido que todo el trabajo sea realizado por un equipo mínimo, y frecuentemente por una sola persona⁵¹⁶.

9.6.2. El videoarte después de los años 70

El grupo Fluxus se disuelve en torno a los años 70, pero el trabajo de los artistas vinculados a este movimiento solo marcó el comienzo y las primeras experimentaciones con las tecnologías en el arte. A partir de estos momentos se continúa trabajando con el videoarte y sus posibilidades, a la vez que van

⁵¹⁵ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. RTVE, (Barcelona: Ediciones Serbal 1991), p.33

⁵¹⁶ Lourdes Cilleruelo, y J.Crego, (2002). *Algunas cuestiones sobre arte y tecnología. catálogo del festival música Ex Machina, MEM Codex*. disponible en <http://www.pent.org.ar/debates/especial/arte.pdf>

tomando protagonismo nuevas disciplinas, ya que lo analógico dejará paso a la nueva era digital.

Un nombre se hace imprescindible al abordar el videoarte en los años 80, es el de Bill Viola americano nacido en 1951. A lo largo de toda su trayectoria crea videocintas, instalaciones de video, performances, entornos de sonido, presentaciones de música electrónica, ambientes auditivos y obras para la transmisión de televisión. El descubrimiento del videoart se produce a raíz de la participación en el programa de Estudios Experimentales de la Universidad de Siracusa (Nueva York) en una época en la que el video ya se consideraba herramienta para la expresión artística. *Conforme avance la tecnología, su obra irá evolucionando con ésta, es un artista que no se detiene en un medio sino que explora, investiga, testea, va introduciendo modificaciones y actualizaciones en sus trabajos de manera progresiva, siguiendo las declaraciones de Cirlot*⁵¹⁷.

En los últimos quince años su trabajo ha experimentado cambios significativos, tanto por la profundización en sus temáticas, como por cuestiones puramente técnicas. *El descubrimiento de la pantalla digital como soporte para sus últimas obras ha sido realmente importante y de ello dejará constancia el artista en las entrevistas que le han hecho*⁵¹⁸.

En 1975 introducía obras de tipo experimental y manipulaciones electrónicas. Usaba la cámara como instrumento de exploración, de la imagen y del sonido, al cual añadía audio-sintetizadores y los resultados se hacían visibles en performance en directo o a través de videoinstalaciones como por ejemplo *Il vapore*.

A principios de los años 1980, sus ideas y su capacidad técnica cambian debido al desarrollo de los medios audiovisuales y a su propia evolución en el plano personal. Su perspectiva vital da un giro cuando fue galardonado con una Beca de Artista Creativo en EE. UU, y se trasladó a Japón donde estableció su residencia un año, tiempo en el que entró en contacto con el Budismo Zen a través del Maestro Daien Tanaka.

⁵¹⁷ Lourdes Cirlot , *Arte, arquitectura y sociedad digital*. (Barcelona: Ediciones Universitat Barcelona. 2007),p.78

⁵¹⁸ *Ibid.*

Viola usa el video para explorar los fenómenos de la percepción sensorial como una vía para el autoconocimiento.

Sus obras se centran en las experiencias humanas universales: nacimiento, muerte y desarrollo de la conciencia, y tienen raíces en el arte oriental y occidental, así como en las tradiciones espirituales, incluidos el budismo zen, el sufismo islámico, el taoísmo y el misticismo cristiano de San Juan de la Cruz.

Los videos del artista en esta época invitan a la contemplación y a la reflexión sobre la concepción del mundo, como por ejemplo en su obra *Emergence* (2002)⁵¹⁹.



Figura 353. Bill Viola: *Emergence*, (2002)

Fuente: <https://thejesusquestion.org/>

⁵¹⁹ Información extraída de la página oficial del artista. <http://www.billviola.com/biograph.htm>

Como puede apreciarse en la imagen, dos mujeres observan salir muy lentamente de una especie de altar repleto de agua, a modo de pila bautismal, a un hombre pálido y desnudo. Posteriormente con un suave tambaleo, cae y las dos mujeres lo ayudan en su caída hasta que prácticamente en el suelo lo envuelven en lo que parece ser una especie de tela. Ante la contemplación del vídeo, el espectador se pregunta, ¿es una escena religiosa o mitológica?, ¿Podría ser la muerte de Jesucristo o, por el contrario, su resurrección?, el hombre, ¿nace o muere?, el agua ¿es líquido amniótico o es agua bautismal?, ¿Se ha ahogado?, la tela que cubre finalmente el cuerpo ¿es un sudario? Pensamos que el espectador, ante esta videoinstalación, puede plantearse infinitas cuestiones de manera totalmente libre y así lo contempla Viola cuando declara que la interpretación de la obra depende de con qué ojo se mire. Viola insta a los espectadores a considerar el video desde todos los ángulos:

Si miro esto desde el punto de vista de nuestro ojo contemporáneo, es la consecuencia de un ahogamiento: estas dos mujeres sacan del agua una figura inerte y sin vida. Si lo miro con el ojo interno, lo que veo es un nacimiento, de agua desbordante y un joven que está prácticamente desnudo siendo sacado por mujeres, casi en la función de parteras, para traer un ser al mundo⁵²⁰.

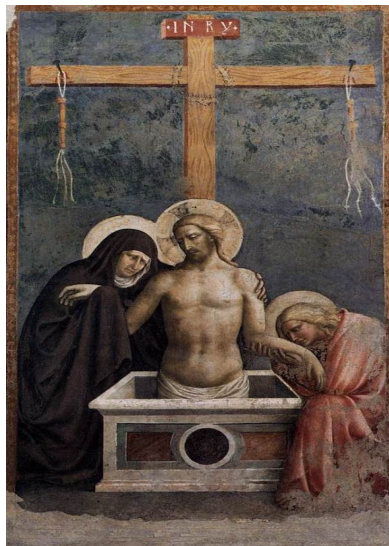


Figura 354. Masolino, Pietà (detalle), 1424. Fresco, 280 x 118 cm. Museo Diocesano, Empoli, Italia.

⁵²⁰ Bill Viola y *Emergence*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GQuSYsFMMt4>

La obra estaba inspirada en un fresco del siglo XV de Masolino da Panicale que muestra al Cristo muerto apoyado hasta la mitad en su tumba por la Virgen Maria y San Juan.

Bill Viola acudió a la inauguración de la muestra “Noches Oscuras del Alma” producida por el Bòlit en el Centro de Arte Contemporáneo de Girona. Se exhibía la pieza *Messenger*, coincidiendo con la entrega del premio Internacional de Cataluña⁵²¹.

Tratando el contenido y la inspiración para la realización de su obra en una entrevista concedida a García Moreno en 2009 el videoartista declara:

B.G.M: El agua es un elemento constante en su obra.

*B.V: El significado del agua para mí es muy profundo, y de hecho infinito. Todos venimos del agua, en la vida a la Tierra empieza con las bacterias, los peces, las ballenas, el hombre... Toda la vida que vemos viene del agua. El agua es el elemento con mayor presencia en todos los elementos del mundo, tiene muchas propiedades materiales, y es la primera composición del cuerpo. Cuando creamos vida, se protege dentro del vientre de las mujeres y vive en el agua. Es una sustancia esencial, fundamental y profundamente espiritual. Da la vida, pero igual que el resto de elementos también se lo puede llevar, como pasa cuando hay inundaciones. Es terriblemente fuerte. Cuando yo tenía seis años y estaba de vacaciones con la familia me gustaba sumergirme. Cuando estaba bajo el agua y veía ese mundo increíble, me di cuenta de que todo lo que vemos no es una experiencia completa, la mayoría de cosas son invisibles al ojo. Todo eso conecta el agua con el ser humano de una manera muy profunda. La obra *The Messenger* que se puede ver en la iglesia de Sant Nicolau trata de la continuidad del ciclo de la vida, desde el nacimiento hasta una especie de forma de existencia, un proceso de condensación y un nacimiento en el aire. Al mismo tiempo ocurre una vuelta hacia las profundidades. La clave de la pieza es darse cuenta de que hay un ciclo que se repite continuamente.*

⁵²¹ Este reconocimiento es otorgado anualmente por Gobierno catalán para distinguir a las personas que han contribuido decisivamente con su trabajo a desarrollar los valores culturales, científicos o humanos en todo el mundo. El acto que tuvo lugar el 30 de junio de 2009.

*Nunca te detienes a pensar que “moriré, me desintegraré, pero los hijos seguirán adelante igual que mis padres me concibieron de la nada y yo lo continuaré. Si no ves este ciclo eterno acabarás deprimiéndote y entristeciéndote*⁵²².

La obra *The Messenger* se instaló en la iglesia de *Sant Nicolau* de Gerona hasta septiembre de 2009. La videoinstalación se pudo contemplar en un espacio destinado para el culto, mostrando la imagen de un cuerpo masculino desnudo que emerge y se sumerge en agua muy lentamente con una fuerte respiración, único elemento que rompe el silencio de la pieza, en la que todo es oscuridad. La obra invita al espectador a sentirse como ese hombre y a reflexionar sobre la vida y la muerte. Una obra que es capaz de hipnotizar al espectador que te transporta a la paz, cuando buceamos en el agua o a la angustia que se puede sentir en el mismo medio. La obra revela algunas de las preocupaciones temáticas centrales y técnicas formales de Viola.



Figura 355. Bill Viola: The Messenger (El Mensajero), (1996) Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Donación, The Bohen Foundation.

Fuente: <https://www.guggenheim.org/>

⁵²² Beatriz García Moreno, "Entrevista a Bill Viola, pionero del videoarte" *La revista del arte* (julio 2009): <https://www.revistadearte.com/2009/07/12/entrevista-a-bill-viola-pionero-del-videoarte/>

En 2014, Bill Viola expuso otra de sus obras, *Mártires*. El lugar elegido en esta ocasión fue la Catedral anglicana de San Pablo en Londres. La videoinstalación estaba compuesta por cuatro pantallas colocadas de manera vertical y cercana al altar mayor que mostraban cuatro personajes ante el sufrimiento provocado por el fuego, el aire, la tierra y el agua, los cuatro elementos de la naturaleza.

*La imágenes en movimiento de cascadas de agua cayendo sobre una persona, del aire moviendo un cuerpo que pierde la vida, y de dos hombres tragados por el fuego y la tierra tratan de representar el pasaje más oscuro de los mártires*⁵²³.



Figura 356. Bill Viola: *Mártires*. Kira Perov, Productora Ejecutiva. St. Paul Cathedral. Londres, Gran Bretaña. billviola Web.11 Jun 2014.

Fuente: <https://labuenaastrologia.com/>

El mismo espacio, al año siguiente, mostró la videoinstalación *Maria*, siendo la primera vez en dos mil años que una imagen de culto religioso en movimiento mediante la videoinstalación, sustituye a la pintura o la escultura en un gran templo de la cristiandad.

El visitante accede al edificio religioso en busca de la imaginaria religiosa, susceptible de culto, en un espacio de oración de un templo barroco. Nuestro

⁵²³ EFE, "Mártires" de Bill Viola, primera obra de videoarte en la catedral San Pablo" (11 noviembre 2017), https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/martires-de-bill-viola-primera-obra-de-videoarte-en-la-catedral-san-pablo_SYB4dARAc0RZZgIVG2OZ14/

registro mental parece preparado para lo que visualmente y por referencias previas se debe encontrar allí.

El público espera un gran retablo estofado, iconográficamente reconocible, para orar. Por el contrario, encuentra que en ese espacio está instalada a modo de tríptico, una videoinstalación. El choque es impactante. Compuesta por tres pantallas de plasma, la central más alta que las laterales, la videoinstalación consta de una duración de 13,13 min y sin registro de sonido. Entre lo occidental y lo oriental, una figura femenina, sin pelo, con un color de indumentaria que recuerda al de los monjes budistas, arropada por el fondo de la ciudad de Los Angeles, amamanta un bebé. La imagen rápidamente tras unos segundos cambia a la más pura de las imágenes religiosas, clásicas por excelencia, mostrando una piedad que soporta el cuerpo muerto de su hijo. La instalación genera un choque entre la vida, el nacimiento y la muerte.

María es una figura femenina universal, presente en casi todas las tradiciones espirituales y religiosas. Ella mantiene una capacidad infinita para absorber y aliviar el dolor y el sufrimiento de todos los que acuden a ella. Ella es la personificación del principio femenino, relacionado con las ideas de creatividad, procreación, fortaleza interior, amor y compasión⁵²⁴.

El escritor y periodista Federico Utrera, presentó en *CaixaForum* Madrid en 2011 el libro *Viola on Video*, la primera biografía de Bill Viola. El evento estuvo arropado por el director del *Thyssen*, Guillermo Solana y Simón Marchán Fiz, catedrático de Estética de la UNED.

*Una de las cosas que siempre me ha fascinado cuando estudiaba pintura en la facultad de arte era la idea de que podía haber tiempo en la pintura. [...] Este sentido del tiempo fue una inspiración y una guía para mí cuando empecé a coger una cámara de vídeo. Y mi primer impulso fue intentar ralentizar la corriente de información que, obviamente, se manejaba a una velocidad muy alta*⁵²⁵.

⁵²⁴ Información extraída de la página oficial <http://billviolaatstpauls.com/mary/>

⁵²⁵ Paula Achiaga, "Pasión por Bill Viola" *El Cultural*, (16 junio 2011), <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Pasion-por-Bill-Viola/1770>

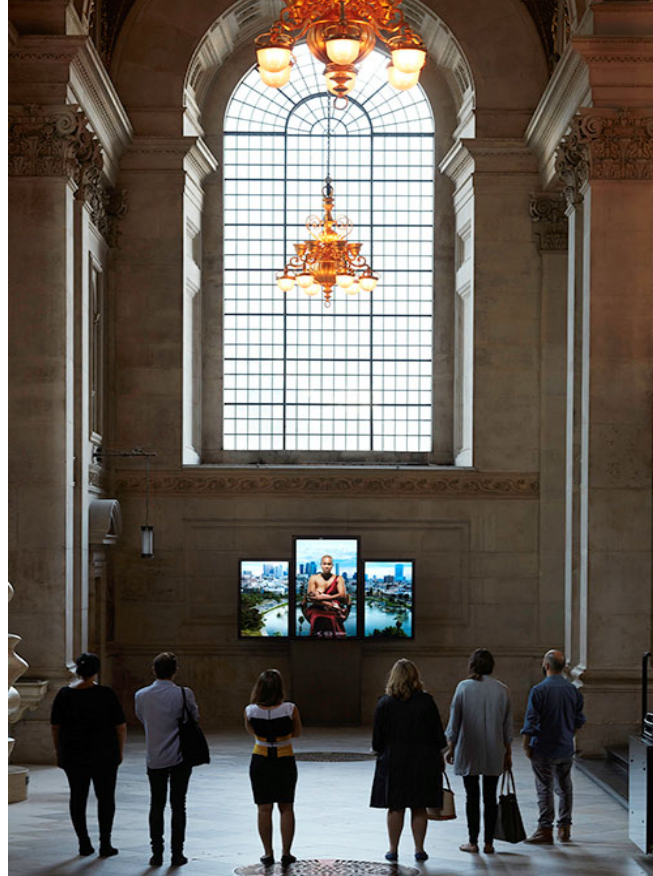


Figura 357. Bill Viola: Maria, (2014)

Fuente: <http://www.descubrirelarte.es/>

Para concluir, citamos a Donald Kuspit (2006)⁵²⁶

El video forma ya parte para siempre de nuestra vida. Esto es algo muy fuerte desde el punto de vista metafísico: implica la primacía del tiempo sobre el espacio, rompe

⁵²⁶ Donald Kuspit (Nueva York, 1935), uno de los críticos de arte más importantes del mundo, es doctor en Filosofía por la Universidad de Yale y la Universidad de Frankfurt y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Michigan, además de profesor de Historia del Arte y Filosofía en la State University de Nueva York. Colabora como redactor en medios como Artforum, Sculpture y New Art Examiner. En 1997 recibió el Lifetime Achievement Award for Distinguished Contribution to Visual Arts de la Asociación Nacional de Escuelas del Arte y Diseño. En 1983 le fué otorgado el prestigioso Frank Jewett Mather Award for Distinction in Art Criticism de la College Art Association.

Kuspit ha escrito más de veinte libros, incluyendo *Redeeming Art: Critical Reveries* (2000), *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno* (2003) y *El fin del arte* (2004).

<https://www.circulobellasartes.com/biografia/donald-kuspit/>

la espina dorsal de todo pensamiento de identidad, por mucho que nos duela. Esta es una de las grandes aportaciones de la obra de Viola⁵²⁷.



Figura 358. Bill Viola: Maria, (2014)
Fuente: <http://www.descubrirelarte.es/>



Figura 359. Bill Viola: Maria, (2014)
Fuente: <http://www.artlyst.com/news/>

⁵²⁷ Donald Kuspit, *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación* (Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2005). Disponible en <https://www.uv.es/~francas2/doc/textodoc15.pdf>

9.7. DEL NET ART AL ARTE DE INTERNET Y SUS DERIVACIONES CATEGÓRICAS

Las manifestaciones artísticas que suelen adscribirse al arte de Internet son dispares y difíciles de precisar y acotar.

Dentro de la literatura crítica artística, la simple clasificación de la naturaleza del Net.art ha suscitado diversidad de opiniones. Por un lado, existen teóricos y artistas que consideran al Net.art una corriente dentro del New Media Art, mientras que otros le otorgan una personalidad propia e independiente, inclasificable dentro de un discurso tradicionalista del arte⁵²⁸.

Una característica común a estas manifestaciones nace a finales de los años 60, cuando los nuevos medios de comunicación electrónicos nacen como medio para posibilitar una creación artística de carácter innovador, la misma obra, puede contemplarse rompiendo la barrera espacio temporal ya que en simultaneo puede haber infinitos espectadores contemplando lo mismo e incluso participando en la obra, como usuario.

Existe bastante confusión en torno al arte vinculado a internet y las nuevas tecnologías, los límites entre las terminologías dependen de cada autor y cada artista.

El *Museo Reina Sofía* en colaboración con la *Universidad Complutense de Madrid* establece las siguientes denominaciones, disponible en su link. En la información de la página vinculada a un magister en conservación y restauración de arte contemporáneo, *Se descarta el término Net.Art, ya que se vincula a pocos autores durante un corto período de tiempo y a obras muy específicas y concretas. Alegando que las condiciones de conservación, documentación, materiales, soportes, almacenamiento o exposición son prácticamente similares, a toda esta tipología de arte, se acogen a autores como R. Greene y a inscribir el Net.Art en un grupo más amplio denominado Internet Art. Y definiéndolo como "la actividad artística que se produce para y se desarrolla en la red y que explora o aprovecha sus características específicas⁵²⁹.*

⁵²⁸ Elena López Martín, "Taxonomías del arte de internet, ¿esclarecen o entorpecen?", *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, (2013), pp.80-94. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5063999>

⁵²⁹ Información disponible en: <https://sites.google.com/site/netartpfmggrueso/home/-que-es-el-net-art>

Siguiendo la misma fuente, Lourdes Cilleruelo señala como *una de las características más importantes del arte de internet, la emergencia*⁵³⁰.

*La interactividad como la cualidad más discutida del arte de Internet y distingue dos tipos: la navegación más ligada al hipertexto más limitada; y la interactividad donde el artista dota al usuario de herramientas capaces de modificar la obra. La intimidad es otra de estas características la experimentación o visionado del artista escapa al control de este, todo lo que se ejecute, se hace desde el anonimato, el acceso aleatorio, ya que el usuario es quien decide las entradas y salidas o el plagio, cualquiera con un control c control v puede copiar indiscriminadamente*⁵³¹.

La crítica y teórica independiente Josephine Bosma (1962) trabaja en el campo ampliado del arte y los nuevos medios. En 1997, realizó una entrevista a Vuk Cosic artista pionero en net art titulada "Net art *per se*".

J.B ¿Qué tipo de Net.art hiciste después de Net.art *per se*?

V.C: *No sé realmente cómo responder eso. Hice un montón de experimentación (...)*

Me gusta tomar cosas de la web, manteniéndolos en mi disco. Ya sabes: ver fuente, copiar, pegar. Puedes volarlos, puedes bloquear el navegador. Te gusta tanto que quieres destruirlo, esa actitud. Entonces desarrollé una actitud en la que de veinte cosas que hago, tal vez pongo una en el servidor y me gusta jugar con eso. Va en fases (...)

Voy a conferencias. Eso es Net.art en realidad. Es una práctica artística que tiene mucho que ver con la red. Tú asistes a la conferencia. Conoces a ciento y pico personas de otros países. Eso es una red. Arte no es sólo la realización de un producto que puede ser vendido en un mercado artístico y puede ser apreciado por un pensador o mediador. Es también una performance. Cuando lo estás pasando bien es muy parecido a cuando estás creativo y produciendo algo.

⁵³⁰ En su tesis doctoral *Arte de internet: Génesis y definición de un nuevo soporte artístico* Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea .

⁵³¹ Lourdes Cilleruelo. *Arte de Internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico* (1995-2000). Tesis Doctoral. Director: Rekalde Izaguirre, Josu.

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea (España) Lectura: 2000.

<http://www.ehu.es/arteytecnologia/lcilleruelo/textos/arte_de_internet.pdf>

[Consulta: 30/01/2012]. pp. 60-61

Cuando estás entablando un buen diálogo y estás estimulado a seguir con nuevas argumentaciones, nuevas ideas, eso es creatividad para mí, arte. Cuando se trata de este tipo de conferencias, como fue aquella conferencia de Nettime, eso es Net.art para mí. La forma total de la conferencia puede también ser definida como una pieza de Net.art, como una escultura. Una escultura de Net.art si lo prefieres.

Como se desprende de la entrevista realizada ya no se trata de una definición teórica y académica sobre qué es el net art, según el artista Vuk Cosic, es más bien, una actitud ante esta forma de trabajar artísticamente.

El origen del término Net Art, también utilizado Net.art se atribuye al artista Vuk Cosic (1966) Belgrado, según Alexei Shulgin, al considerarlo uno de los más activos artistas del Net.art⁵³².

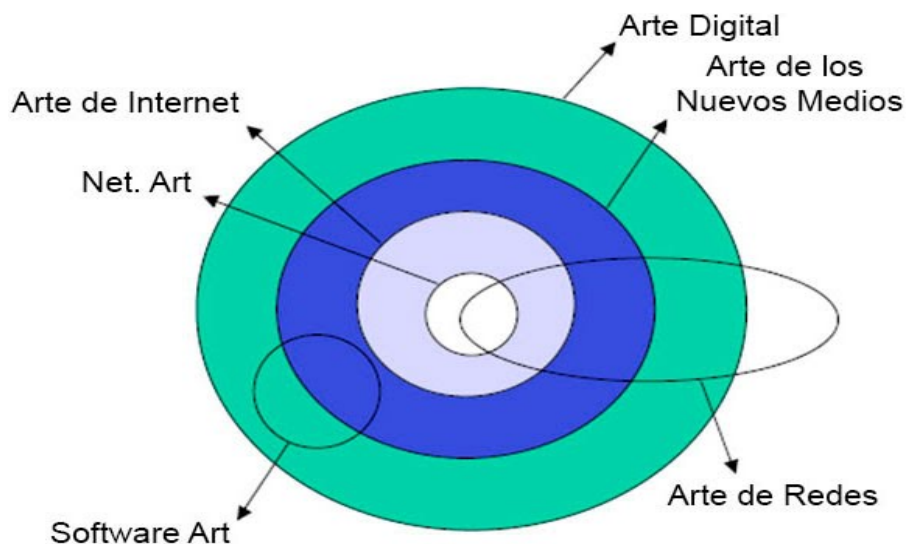


Figura 360. Diagrama extraído de art. Situating Internet Art in the traditional Institution for Contemporary Art. Karen A. Verschooren, 2007."

Fuente: <https://sites.google.com/site/netartpfmggrueso/home/-que-es-el-net-art>

Como explica Cilleruelo esta profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en su tesis doctoral del año 2000, autores como Andreas Broeckmann consideran que el New Media Art abarca todas aquellas prácticas que utilizan nuevas tecnologías informatizadas (robots, ordenadores,

⁵³² Josephine Bosma, "Entrevista a Vuk Cosic: Net Art perse" (27 septiembre 1997) <https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9709/msg00053.html>

etc.). Sin embargo, Gernot Stocker y Olia Lialina, mantienen que existe una relación en cuanto a la utilización de esas nuevas tecnologías, consideran que el Net.art conforma una categoría independiente⁵³³.

Cilleruelo y Crego, (2002) en un catálogo del festival *música Ex Machina*, MEM Codex titulado, "Algunas cuestiones sobre arte y tecnología", exponen:

*El arte y la tecnología, en cada época, han mantenido relaciones desiguales, aunque siempre ha sido inevitable un mayor o menor grado de contacto entre ambos. En la actualidad dicha relación se nos presenta de modo palpable y en una gran diversidad de manifestaciones. Debe fomentarse la discusión activa en torno a la utilización de las nuevas tecnologías en la práctica artística contemporánea, a sus usos y, también, a sus abusos. El arte, hoy, no tiene reparos en servirse de cualesquiera herramientas que la ciencia o la tecnología contemporáneas hayan desarrollado, tanto por las posibilidades materiales como por las conceptuales implicadas*⁵³⁴.

En el mismo documento también encontramos la entrevista de Cilleruelo con el artista, presentamos un pequeño extracto a continuación. En esta reflexión, Cosic aborda la necesidad de recurrir a la tecnología, no sólo en lo que a creatividad o ejecución del arte se refiere, sino en su utilización como vehículo para la difusión.

J.C. *En un momento en que todos unos espectros de nuevas tecnologías están llegando al nivel de la vida cotidiana se hace necesario conocer cuáles son los conceptos fundamentales que las sustentan, y el modo en que nos influyen. En particular, dada nuestra relación con la escena artística, resulta imprescindible ver el modo en que se están integrando dichas tecnologías en el arte contemporáneo.*

No podemos obviar el hecho de que el proceso de creación de la obra de arte que utiliza o se basa en la tecnología muchas veces se asemeja poco a las fórmulas clásicas. El potencial de la tecnología más actual no está cambiando sólo el proceso creativo, sino incluso la misma naturaleza de los papeles de creador y espectador. La difusión de la obra artística, por ejemplo, es uno de los aspectos que se está viendo más transformado. En gran medida muchas de las nuevas formas de arte se basan

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ Lourdes Cilleruelo y Juan Crego. "Algunas cuestiones sobre arte y tecnología." catálogo del festival *música Ex Machina*, MEM Codex (2002). <http://www.pent.org.ar/debates/especial/arte.pdf>

*en las características de acceso individual y a distancia que la tecnología actual permite, generando así frecuentemente un abanico de diferentes y singulares propuestas artísticas, para las que se necesita una sensibilización nueva*⁵³⁵.

9.7.1 Vuk Cosic, el autor del concepto Net. art

Esloveno nacido en 1966 y a quien se le atribuye la autoría del concepto Net.art en 1995, es figura esencial y clave para el arte de las nuevas tecnologías.

Mark Tribe & Reena Jana (2009) refieren como este artista leyó las palabras “Net” y “art” separadas por un punto en un mensaje de correo electrónico corrupto y empezó a utilizarlas para referirse al arte nacido en internet. “Uno de los proyectos de los que más se ha hablado es *ASCII History of Movinng Images* relatan estos autores como *para la realización emplea un programa para transferir cada fotograma del original a una imagen en la que los caracteres ASCII sustituyen a los pixeles*⁵³⁶.

En la obra convierte en cortometrajes de animación, escenas de películas y series de televisión clásicas.

Para Matthew Harrison Tedford (2010) Cosic convierte los datos de la película en ASCII, el código informático estándar que data de 1968. El *mínimo motivo verde sobre negro recuerda una estética de Geocities, y ver los videos alimenta una incómoda nostalgia por las edades oscuras de la World Wide Web: el mediados de la década de 1990 A fuerza de la rápida transformación de la web, los videos de Cosic parecen más viejos que una obra de Nam June Paik o incluso de los hermanos Lumière*⁵³⁷.

Siguiendo las explicaciones de Gauthier, Joelle (2009), “Historia ASCII de imágenes en movimiento, por Cosic, Vuk “.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ Sobre los autores: Mark Tribe es un artista y curador de Nueva York. Es profesor asistente de cultura moderna y estudios de medios en la Brown University, donde enseña producción de medios digitales. Ha organizado proyectos curatoriales para el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, MASS MoCA e inSite_05. En 1996, fundó Rhizome.org, un recurso en línea para el arte de New Media. Reena Jana es una crítica y editora de Nueva York. Ha escrito sobre arte contemporáneo y cultura digital para numerosas publicaciones que incluyen Artforum, Art and Auction, Art in America, ARTnews, Bookforum, Flash Art, frieze, The New York Times y Wired. Mark Tribe & Reena Jana, *New Media Art* (Barcelona: Ediciones Taschen, 2009), p.38.

⁵³⁷ *Ibid.*

A la izquierda, se usa un menú para seleccionar la escena que el usuario quiere ver. Cuando se selecciona una escena, la animación ASCII correspondiente se reproduce a la derecha. Aunque la lista de películas que ofrece contiene siete títulos ("luz", "Eisenstein", "King Kong", "Star Trek", "volar", "Psicosis" y "Garganta Profunda"), sólo cinco extractos están disponibles ("Eisenstein", "star trek", "blow up", "psycho" y "deep throat"). Todos los personajes que componen el menú y las animaciones aparecen en verde brillante sobre fondo negro, recordando la estética minimalista asociada a las primeras computadoras. Mientras tanto, una delgada línea vertical que barre constantemente una sección de la pantalla (movimiento de izquierda a derecha) es un guiño cómico al medio original de los extractos seleccionados. De hecho, el comportamiento de la línea imita el de un "hilo" de película, como a menudo vemos en las proyecciones de películas⁵³⁸.

Vuk Cosic representa la historia del Net.art desde su perspectiva crítica, y lo hace en los 4 volúmenes de *Official history of Net.art*:

Un primer volume *History of art for Airports* (1997) donde ironiza sobre la representación del arte en la red. A través de una serie de iconos, como los que encontramos en los aeropuertos, esquematiza una decena de obras, desde Lascaux al arte moderno, pasando por el cine y llegando a las obras de Net.art.

Volume II: *Classics of Net.art*. Siguiendo la línea del volumen anterior, y con fuertes dosis de autocrítica, caricaturiza a los cuatro artistas "clásicos" del Net.art, donde se incluye a sí mismo.

Volume III: *ASCII history of moving images*. Interpreta algunos clásicos del cine animados en ASCII. Convergencia de tecnologías antiguas y nuevas.

Volumen IV: *ASCII History of art for the blind*. Donde nos propone escuchar las imágenes. Aquí Cosic ha traducido obras de arte clásico a ASCII y después ha registrado estos códigos de manera sonora.

⁵³⁸ Gauthier Joelle, "ASCII History of moving images" (2002). Hoja en el NT2 Laboratorio Directorio de Hipermedia Artes y Literaturas. En línea en el sitio web del laboratorio NT2. <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/ascii-history-moving-images-0>



Figura 361. ASCII History of Moving Images de Vuk Cosic, (2000)

Fuente: <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/ascii-history-moving-images-0>

En resumen, Joelle informa que “ASCII History of Moving Images es una obra lúdica que, además de cuestionar nuestra relación con las películas y las películas que han marcado su historia, ofrece una interesante reflexión sobre la producción de las imágenes que constituyen nuestra imaginación colectiva.

9.7.2. Lev Manovich y *The Language of New Media*

Nacido en Moscú en 1960, es profesor de la Universidad de California-San Diego. Su interés radica, en haber publicado la obra *The Language of New Media*, traducida a una gran cantidad de idiomas y que nutre al lector en muchos aspectos del software cultural.

Estos proyectos nos recuerdan que, al menos desde la década de 1960, la operación de traducción de medios ha sido el núcleo de nuestra cultura. *Películas transferidas a video; video de un formato de video a otro; video transferido a datos*

digitales; disquetes a unidades Jaz, desde CD-ROM a DVD; y así sucesivamente, indefinidamente⁵³⁹.

En 2003 Lev Manovich, es entrevistado por Marta Garcia Quiñones y Daniel Ranz el teórico de los nuevos media nos habla de su libro *The Language of New Media* publicado por MIT Press así como de otros de sus proyectos.

M.G (...) *The language of new media* (El lenguaje de los nuevos media). ¿Cree que hay un solo lenguaje?

L.M: No, no creo que haya un solo lenguaje. Uso la palabra lenguaje sencillamente para referirme a técnicas o estrategias o convenciones. No quise titular el libro *Estética de los nuevos media* porque para el público en general estética significa "bello y no bello" y no estoy interesado en eso. Decidí no utilizar la palabra poética, porque tiene ciertas reminiscencias estructuralistas y es una palabra demasiado especializada. Pensé que hay muchos libros llamados *El lenguaje de tal*, como *El lenguaje de la novela*.

M.G. (.....), su libro tiene una naturaleza paradójica: trata de hablar del lenguaje establecido cuando estamos en el principio. Es como si profetizara.

L.M: Sí, sí... Sitúo los nuevos media dentro de un marco histórico, porque éste es el único modo de saber lo que tienen de viejo y de nuevo. En el libro hago dos cosas: por un lado, hablo de cómo fueron desarrollados CD-Roms, páginas web y entornos virtuales en los ochenta y noventa, y de los elementos que podemos encontrar en ellos que pertenecen al cine, al teatro o al libro. Pero, por otro lado, también hablo de los elementos que genuinamente pertenecen a los ordenadores, como la variabilidad. Generalmente, uno no puede ver estos últimos en los productos acabados. Es lo que defiendo en mi artículo "La vanguardia como software"⁵⁴⁰, en el cual sugiero que tal

⁵³⁹Lev Manovich, "Cinema by Numbers: ASCII Films de Vuk Cosic,(2008). https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36006061/21_article_1999.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1556037142&Signature=RcSL0MxH92AIAeFFosSvf2RUDRA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCinema_by_Numbers_ASCII_films_by_Vuk_Cos.pdf

⁵⁴⁰ Lev Manovich, " La vanguardia como Software" (2002), Artnode,2. Disponible en: <https://artnodes.uoc.edu/art/manovich1002/manovich1002.html>. Analiza la singularidad de la revolución de los nuevos media comparándola con la revolución vanguardista en el diseño, el cine y las artes visuales que tuvo lugar en los años diez y veinte. El autor argumenta que las técnicas vanguardistas de los años veinte se transformaron en convencionalismos del software y la interfaz

vez la verdadera vanguardia artística sea el propio software. Porque, de hecho, es allí (en los navegadores, en los lenguajes) donde se pueden ver nuevos principios trabajando. Los productos finales culturales son demasiado conservadores.

M.G.: También es otro modo de ver el trabajo, el software nunca está acabado.

LM. Hay un aspecto de los media que me interesa mucho: la variabilidad, que está relacionada con el hecho de que el software nunca esté acabado. También me interesa cómo esto está conectado con ciertos tipos de cambio en la economía productiva. Con las redes de trabajo basadas en los ordenadores, cada vez se modifican los productos más rápidamente, hay versiones nuevas cada día. El modelo de unos zapatos se puede modificar muy rápido porque su producción también se basa en los ordenadores. Todo se actualiza constantemente⁵⁴¹.

Veamos uno de sus proyectos *Selfiecity*, Aplicación web interactiva para explorar un conjunto de datos de 3.200 fotos selfie de Instagram y visualizaciones separadas de estas fotos creadas con software personalizado. Junto con Dominikus Baur, Jay Chow, Daniel Goddemeyer, Nadav Hochman, Moritz Stefaner, Alise Tifentale y Mehrdad Yazdani y su sitio web del proyecto <http://selfiecity.net/>

del ordenador, y reivindica que, en realidad, los nuevos media representan una nueva vanguardia para la sociedad de la información, aunque utilicen formas modernas anticuadas.

⁵⁴¹ Marta García Quiñones and David Ranz, "Definitivamente, creo que estamos en el principio" de esta edición: F.U.O., Revista de pensamiento *Mania*, de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, (2003), Disponible en: <https://artnodes.uoc.edu/author/register/reviewer/>

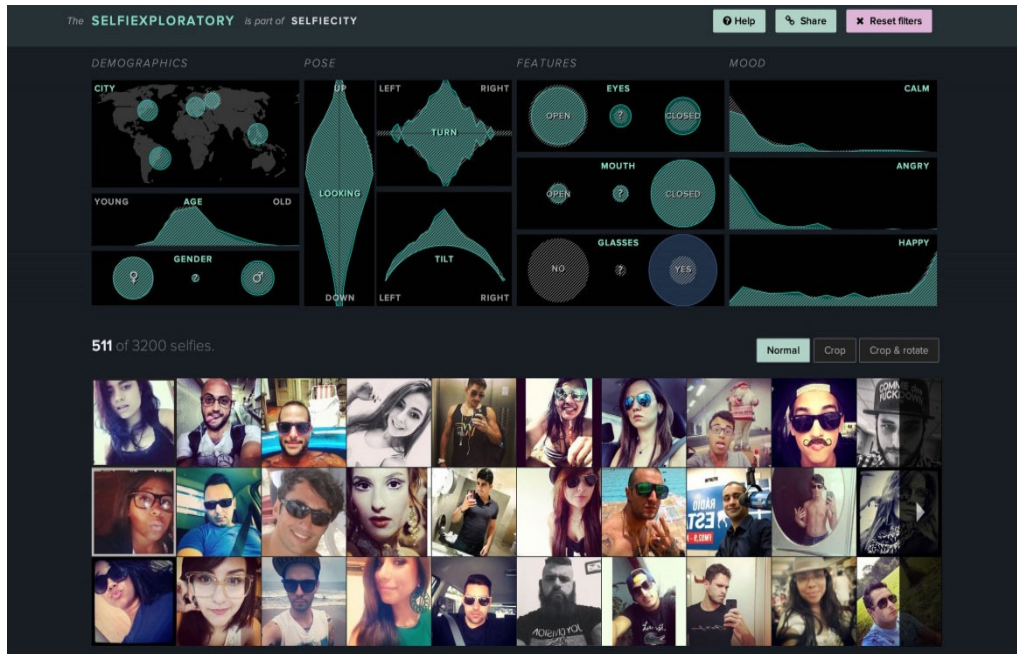


Figura 362. Lev Manovich: Selfiecity, (2014) <http://selfiecity.net/>
Fuente:<http://manovich.net/index.php/exhibitions/selfiecity>

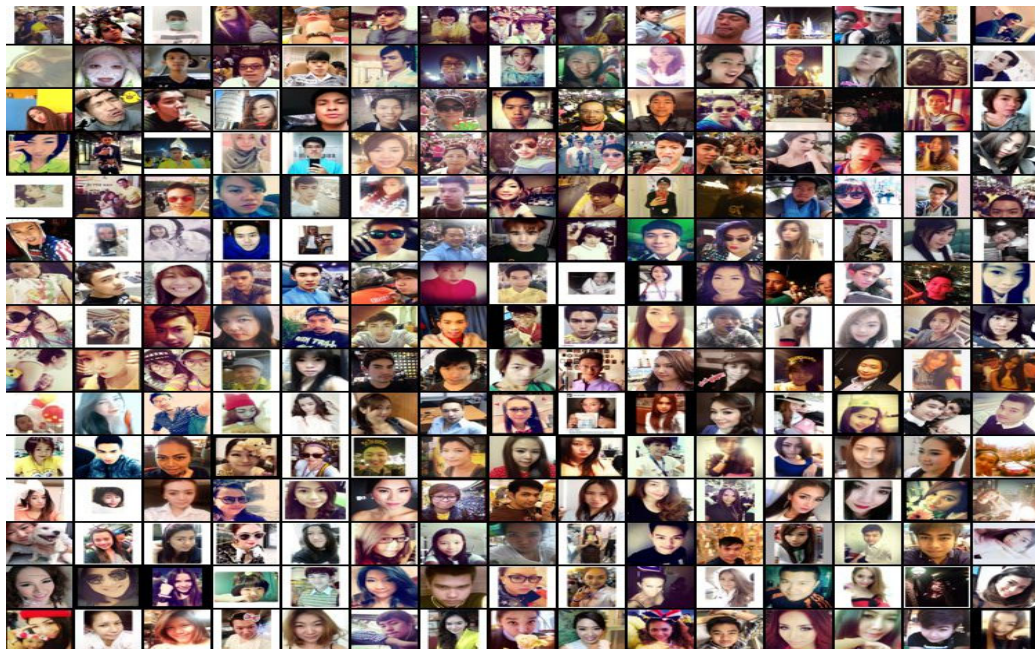


Figura 363. Lev Manovich: Selfiecity, (2014) <http://selfiecity.net/>
Fuente:<http://manovich.net/index.php/exhibitions/selfiecity>

9.7.3. Alexei Shulgin, primer galerista de arte en internet.

Ruso nacido en Moscú en 1963, otro de los artistas más representativos pioneros del Art. Net es especialmente involucrado con el arte del software y el arte en Internet. Ha trabajado con la fotografía, los medios de comunicación y el arte contemporáneo. En 1988 funda el grupo *Immediate Photography* (fotografía inmediata) y en 1994 crea la galería de fotos electrónica *Hot Pictures* en Internet.

En 1995, fundó el *WWWArt Centre* en Moscú de las primeras galerías de arte en Internet en Europa. Su enfoque se centró principalmente en los artistas rusos que trabajaban con Internet como medio artístico. Un breve artículo de Alexei Shulgin en *Russian Net.art* (1996), ofrece las declaraciones del artista denunciando la diferencia que existe entre la escena artística en la Europa del este y el oeste apelando a las cuestiones geográficas e históricas. Informa que los artistas, especialmente los rusos, trabajan de forma diferente por falta de instituciones culturales, por la deficiencia de las comunicaciones o la falta de apoyos económicos. *WWWArt Center de Moscú* pretende promover la escena artística local y poner en línea los proyectos de estos artistas⁵⁴².



Figura 364. Una iniciativa de Alexei Shulgin Moscow WWWArt Center (1995) fue una galería de arte en línea.

Fuente: <http://v2.nl/archive/people/alexei-shulgin>

⁵⁴² Una iniciativa de Alexei Shulgin Moscow WWWArt Center (1995) fue una galería de arte en línea. Información extraída de <http://v2.nl/archive/works/moscow-wwwart-centre>

En 1997, inició el sitio web *Easylife*, donde publica la mayoría de sus obras, además creó un nuevo proyecto llamado *Form Art*.

Su proyecto más popular llegaría en 1998, cuando fundó una banda de cyberpunk llamada *386 DX*. Estaba conformada por un ordenador con Microsoft Windows versión 3.1 y un procesador Intel 386 que ejecutaba un sintetizador de voz que "canta" las letras de éxitos musicales, con la que ha ofrecido más de un centenar de actuaciones por todo el mundo. En 2004 diseñan 'WIMP', el programa de manipulación de interfaz de Windows es un software VJ desarrollado con la colaboración de Victor Laskin, un programa para crear animaciones visuales a pantalla completa sincronizadas con sonido en tiempo real, basadas en la noción de dispositivos originales Wimpel. El software y los sistemas operativos sirven de back-end en instalaciones interactivas y otros sistemas informáticos.

En 2006 Shukgin declara: *Creemos que es muy importante reflexionar sobre el software en sí mismo, ya que su "transparencia" de hecho oculta tendencias estéticas, sociales y políticas que dan forma a nuestra cultura*⁵⁴³.

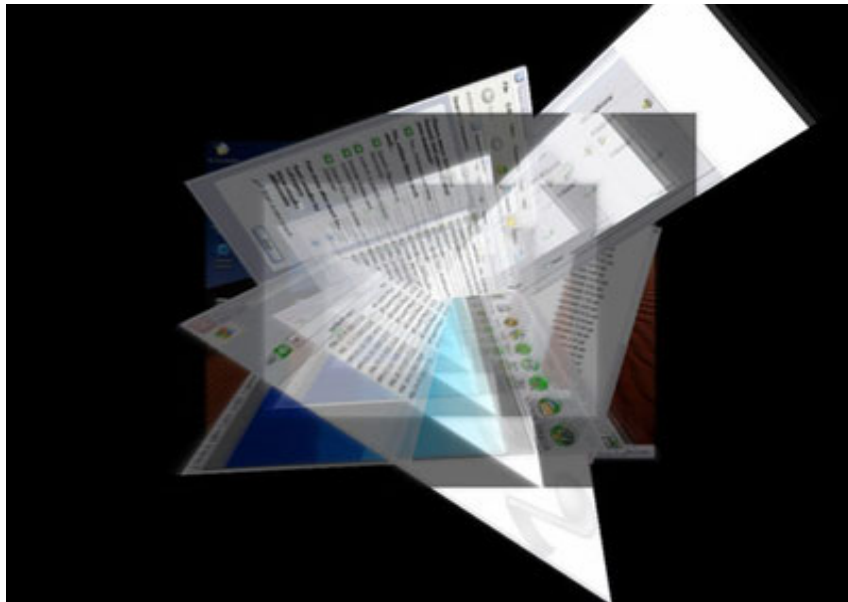


Figura 365. Programa de manipulación de interfaz de Windows (2004)

Fuente: <http://v2.nl/archive/works/wimp>

⁵⁴³ WIMP', Programa de manipulación de interfaz de Windows (2004), es un software VJ desarrollado por Alexei Shulgin y Victor Laskin. Información extraída de <http://v2.nl/archive/works/wimp>

Desde 2005 es coorganizador de la productora artística *Electroboutique*, su último proyecto online *Artomat*, consiste en crear tu propia obra de arte, a partir de uno o varios objetos y exponerla en el lugar y forma que decida el autor.

*Electroboutique es una compañía de producción de electrónica creativa única, una galería de arte multimedia y un colectivo de artistas. Nuestros productos se desarrollan en formas tecnológicas modernas, dispositivos electrónicos de fácil uso y programas de computadora, que al mismo tiempo son obras de arte. Nuestros productos existen más allá de las fronteras nacionales y culturales. Podían verse en interiores de moda, así como en exposiciones de arte contemporáneo y ferias de arte. Nuestros increíbles productos nacen donde la estética fresca se combina con las tecnologías de la información, el diseño moderno, el arte pop y el procesamiento de datos en tiempo real. Nuestras técnicas amalgaman el código abierto y las soluciones propietarias con los mejores inventos de arte de medios de las últimas décadas. Hacemos arte actualizado al mercado, siguiendo discursos críticos recientes. El orgullo es un sentimiento natural de los dueños de nuestros productos*⁵⁴⁴.

En una entrevista con Tilman Baumgärtl⁵⁴⁵ nos ofrece una visión de su trabajo disponible en un artículo titulado: "No creo en la autoexpresión".

Tilman Baumgärtl: Entiendo que estabas haciendo arte antes de empezar a trabajar en Internet. Por favor, dime lo que hiciste antes de descubrir la red.

Alexei Shulgin: Antes de la red estaba haciendo arte más tradicional. Empecé con la fotografía, y lo que eran objetos cinematográficos y video. Pero siempre se trataba

⁵⁴⁴ Información extraída de: <http://www.electroboutique.com/cont/0/zoom/?p=1>

⁵⁴⁵ Es un autor alemán, teórico de los medios y periodista. Actualmente es profesor de teoría de los medios (departamento de diseño) en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Mainz. Tilman Baumgärtel ha publicado libros sobre cultura de los medios, arte en Internet, juegos de computadora y cine independiente en el sudeste asiático. De 2005 a 2009, enseñó en la Universidad de Filipinas en Manila, medios y estudios de cine. De 2009 a 2012, enseñó en la Real Universidad de Phnom Penh en Camboya en el Departamento de Medios y Comunicación. Actualmente es profesor de teoría de los medios en la Hochschule Mainz.

Sus publicaciones más recientes son *Southeast Asian Independent Cinema*, un lector de cine independiente joven del sudeste asiático. Como periodista, ha escrito desde principios de la década de 1990 para el diario Berlin die tageszeitung, Die Zeit, Neue Zürcher Zeitung, Telepolis, Berliner Zeitung y otros periódicos y revistas alemanes e internacionales. https://en.wikipedia.org/wiki/Tilman_Baumg%C3%A4rtel

del lenguaje del arte y el papel del arte y las imágenes en la sociedad. También se trataba de reciclar imágenes que ya tenemos, porque creo que el mundo está sobrecargado de imágenes. Tenemos imágenes más que suficientes, y ahora está la cuestión de la selección, la recopilación y la distribución. Mi primer experimento con Internet fue en 1994, cuando monté una galería en línea de fotografía artística rusa. La razón para hacer esto fue muy política, porque iba en contra de la práctica existente de curaduría de arte y tenía que ver con la exclusión y la inclusión. Hubo un gran espectáculo de fotografía rusa en Alemania ("Neue Fotokunst aus Russland" (Nuevo Photoart de Rusia), Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Kulturhaus Osterfeld, Pforzheim; Karmeliterkloster, Frankfurt; Museum fuer Volk und Wirtschaft, Duesseldorf). Algunos proyectos y series de trabajos muy interesantes no fueron incluidos debido a la obvia ignorancia de los curadores.

Tilman Baumgärtl: Algunos artistas afirman que la interactividad del net art lo hace diferente de otras formas de arte. ¿Cuáles crees que son las propiedades particulares del net art?

Alexein Shulgin: No creo en la interactividad, porque creo que la interactividad es una forma muy simple y obvia de manipular a las personas. Porque lo que sucede con el llamado arte interactivo es que, si un artista propone una obra de arte interactiva, siempre declara: "¡Oh, es muy democrático! ¡Participa! ¡Crea tu propio mundo! Haz clic en este botón, y eres tanto el autor de la pieza como soy". Pero nunca es verdad. Siempre está el autor con su nombre y su carrera detrás de él, y él solo seduce a las personas para que hagan clic en los botones de su propio nombre. Con mi pieza "forma artística", animo a las personas a que la agreguen. Pero soy honesto, no estoy diciendo: envíelo y lo firmaré. Organizaré una competencia con un premio de dinero, como 1000 dólares. Creo que eso estimulará a la gente a contribuir. Realmente quiero hacer de esto un intercambio equitativo. Ellos trabajan para mí, y les doy dinero. Creo que es mucho más justo que lo que muchos de estos artistas llamados interactivos hacen⁵⁴⁶.

⁵⁴⁶ Tilman Baumgärtl, "No creo en la autoexpresión" .Entrevista completa disponible en:<http://www.kunstradio.at/FUTURE/RTF/INSTALLATIONS/SHULGIN/interview.html>



Figura 366 y 367. Imágenes de Alexei Shulgin y Aristarkh Chernyshev (Electroboutique) emergentes en el Museo de Ciencias. En exhibición 23 de noviembre de 2011 - 14 de febrero de 2012

Fuente: <http://classic.rhizome.org/>



Figura 368 y 369 Imágenes de Alexei Shulgin y Aristarkh Chernyshev (Electroboutique) emergentes en el Museo de Ciencias. En exhibición 23 de noviembre de 2011 - 14 de febrero de 2012

Fuente: <http://classic.rhizome.org/>

9.7.4. El dúo JODI

Con antecedentes en la fotografía y el video artísticos a partir de mediados de la década de 1990 empezaron a crear trabajos artísticos originales para la *World Wide Web*. JODI está formado por los artistas de Internet Joan Heemskerk y Dirk Paesmans, Holanda y de Bélgica, respectivamente. Ambos son considerados piezas clave para esta tendencia. Siguiendo a Mark Tribe & Reena Jana (2008) explican:

Cuando se publicó en 1993 la página principal on-line, al usuario se le descargaba un texto en verde sobre un fondo negro con letras, signos y número ilegible y sin relación entre ellos. Cualquier visitante interpretaría que se trataba de un error, un fallo de un aficionado diseñando la página que estaba sin concluir o sencillamente un problema generado por el programa de navegación. La sorpresa radicaba en que si el internauta conocía como acceder al código fuente de la página encontraba que los artistas” habían insertado un diagrama dibujado con guiones y puntos de una bomba de hidrógeno, cómo para reventar las expectativas despertadas por la Red como medio de comunicación⁵⁴⁷.

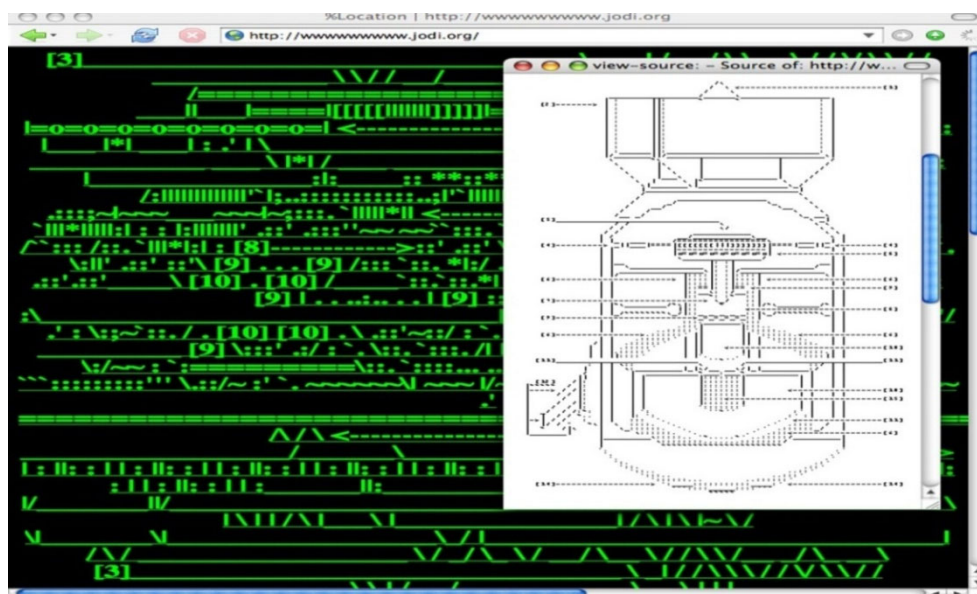
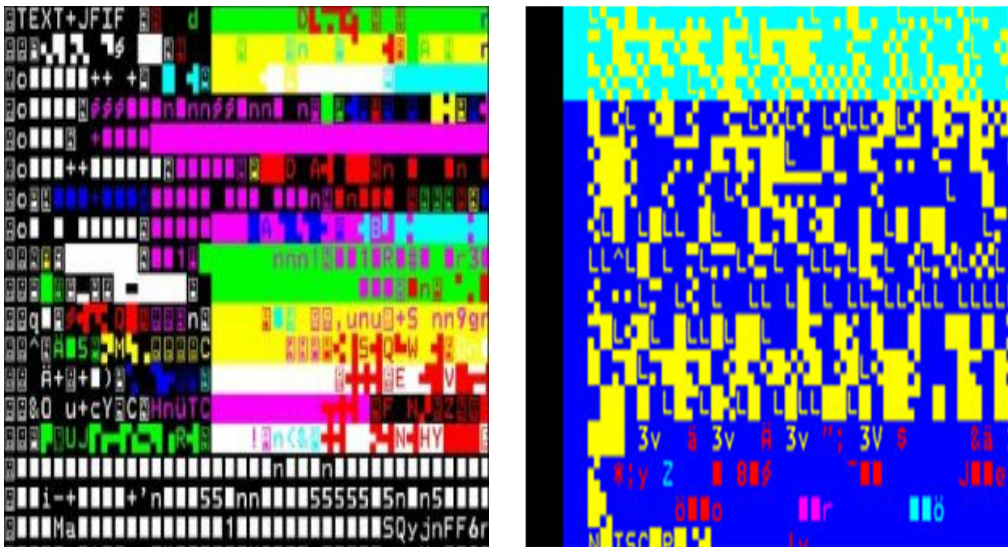


Figura 370. www.jodi.org (1995)
Fuente: <http://rhizome.org/>

⁵⁴⁷ Mark Tribe & Reena Jana, *Arte y nuevas tecnologías* (Madrid: Taschen GmbH, 2008), p.50

Cuando el internauta entraba a la supuesta página errónea, que no era más que una página-prueba de acceso, accedía a páginas repletas de residuos digitales, fragmentos de imágenes pixeladas y animaciones que no funcionaban, etc. Lo que concluye siendo según Mark Tribe & Reena Jana (2008) “una presentación intencionada de los artistas de una de las propiedades estéticas fundamentales de internet: el glitch o la estética del error. Sus obras han exhibido en *La Documenta-X*, *Stedelijk Museum*, *Museo Guggenheim* (Nueva York), *Centre Pompidou* y *Museum of the Moving Image* (Nueva York), entre otros”⁵⁴⁸.

Rhizome (2014) informa en su página oficial de la entrega del primer Premio Net Art de \$ 10.000 se otorgó al dúo de artistas JODI. Su obra *altera radicalmente las convenciones y funciones de sistemas como páginas web, programas de computadora, videojuegos y juegos de computadora, aplicaciones móviles y otras tecnologías digitales, el trabajo de JODI desestabiliza la relación entre la tecnología informática y sus usuarios*⁵⁴⁹.



Figuras 371 y 372. Capturas de pantalla del trabajo por JODI

Fuente: <http://chicagoartmagazine.com/>

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Rizoma, Anunciando el Prix Inaugural Net Art Awardees: JODI & Kari Altmann (2014) <http://rhizome.org/editorial/2014/oct/30/announcing-prix-net-art-awardees/>

Nick Briz explica los métodos Glitch-Art de JODI en una entrevista realizada por Chicago Art Magazine (2011) en Cross Discipline Art Featured⁵⁵⁰.

Chicago Art Magazine intentó enviar preguntas de entrevista a JODI. Cuando intentamos contactar con el dúo, recibimos una respuesta, pero las respuestas nos confundieron por completo.

Mostremos alguna de ellas:

Chicago Art Magazine: *¿Qué espera que las personas que visitan su sitio web, www.jodi.com, le quiten su obra de arte?*

Jodi: *Ow w ow w w w w w www.jodi.org No se encontró La URL solicitada / people-who-visit-our-web "no se encontró en este servidor. Además, se encontró un error 404 No se encontró al intentar usar un ErrorDocument para manejar la solicitud*

CAMag: *¿Cómo trabajan ustedes dos en equipo al crear su obra de arte?*

JODI? *ee BABB- makecoffe SHUTtIppUPp - GGoo - obtener Kidsa grpm SG + HOL HAmAMmmamam*

*Eee && ^^ & # & (#) ^! !! &! _____ @ ^ _! (** ***** * _! __! _! _! *_ _ &*

(!!) ! *) *!) &! & # && # & ^ (0) (() (() (#) (#) (#) (#) (#) (#) @% @ \$ * # == ++ # + # *!! !!*

paernw yY.EUEU EUE. dirtUE RRR Dort DIGIOT. D DD SSB

) {for (; d <h && U (f.childNodes [d], J);) d ++

Fue evidente que el tipo de respuesta que recibió Chicago Magazine se podía interpretar como una broma, una tomadura de pelo o un error, recurrió entonces a Nick Briz, un artista tecnológico para que les ayudase a descifrar, interpretar o comprender las respuestas obtenidas, ante la imposibilidad de comprender la información que JODI les devolvía.

Chicago Magazine *¿Es esto simplemente un charlatán?*

⁵⁵⁰ Nick Briz explica los métodos de Glitch-Art de JODI, Por Chicago Art Magazine (8 septiembre de 2011) en Cross Discipline Art. Disponible en: <http://chicagoartmagazine.com/2011/09/nick-briz-explains-the-glitch-art-methods-of-jodi/>

Nick Briz: Él respondió: *Si bien estoy de acuerdo en que esto es definitivamente un charlatán, tendría que decir que es absolutamente hermoso.*

Por supuesto que soy extremadamente parcial a esta estética; JODI han sido mis héroes durante mucho tiempo y han influido enormemente en mis sensibilidades estéticas / digitales (así como en mi perspectiva conceptual sobre el arte de los nuevos medios... y el arte en general). Como estoy tan familiarizado con su trabajo, puedo decirles que esto no se hizo apoyando los codos en el teclado (aunque no se oponen a ese método de producción artística, consulte: <http://www.youtube.com/watch?v=98nK-Fybks0>), este correo electrónico parece un poco más algorítmico (del mismo modo que algunas de las operaciones fortuitas de John Cage donde 'algorítmico') ... no significa nada.

Como estoy seguro de que probablemente ya sepan, la regla # 1 de JODI es "hacerlo de la manera incorrecta", y esto va más allá de la creación artística, es más su filosofía de vida. Cuando hablaron (por skype) en la conferencia GLI.TC/H que coorganicé el año pasado, dieron la conferencia al revés.

Nick Briz: *Hay pocos artistas conceptuales cuyo trabajo ilícito será la misma respuesta años después de su producción, JODI quiere que la gente vea su trabajo (y lea sus correos electrónicos) y que los tome desprevenidos, confusos, molestos, asustados, extáticos y nunca se sienten cómodos con la tecnología.*

*"Heidegger dice que el problema es que nos negamos a ser conscientes / conscientes de esto y simplemente suponemos que la tecnología siempre puede hacer todo más fácil, mejor y más eficiente. El trabajo de JODI no nos deja hacer estas suposiciones. Donde la tecnología intenta ser transparente y no intrusiva, JODI lo hace obvio, abrupto, inquietante y confuso. Cuando experimentas un trabajo de JODI (especialmente por primera vez) te ves forzado a una atención plena Heideggeriana, consciente de la función que desempeña la tecnología en tu relación con el mundo (o al menos consciente de que está desempeñando un papel)."*⁵⁵¹

Es evidente la dificultad para investigadores sin formación tecnológica, entender este tipo de intervenciones artísticas vía internet, por los tecnicismos utilizados y por la gran complejidad de estos trabajos. Tenemos que reconocer,

⁵⁵¹ <http://chicagoartmagazine.com/2011/09/nick-briz-explains-the-glitch-art-methods-of-jodi/>

que navegando por la obra www.jodi.org hemos sentido por un momento temor a interactuar con ella, nos ha parecido una navegación poco usual, insegura, totalmente incontrolable y desconocida, ya que no hemos encontrado nada reconocible en su recorrido que nos hiciese sentir seguros. El pensamiento que nos ha invadido inmediatamente ha sido ¡un virus está fastidiando mi ordenador!.

9.7.5. Un caso español: Daniel García Andújar ¿censura en su obra?

Nacido en Almoradí en 1966, es un artista visual, teórico y activista. Su trabajo se encuentra enfocado al campo del videoarte y del net art. Andújar pertenece a *irational.org* (referente internacional del arte en la red), que actualmente se encuentra desactualizada. Fundador de *Technologies To The People* y director de numerosos proyectos en internet como *art.net.dortmund*, *e-barcelona.org* o *e-valencia.org*. El Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona lo presenta siguiendo la misma descripción que el artista hace de él mismo al encabezar su C.V. como un artista que cuestiona, mediante la ironía y la utilización de estrategias de presentación de las nuevas tecnologías de la comunicación, las promesas democráticas e igualitarias de estos medios y critica la voluntad de control que esconden detrás de su aparente transparencia". Parte de la constatación de que las nuevas tecnologías de la comunicación están transformando nuestra experiencia cotidiana⁵⁵².

La crítica que cuestiona la sociedad de la información es uno de los componentes que presenta en sus producciones de una manera constante. Una de sus más conocidas exposiciones *Sistema Operativo*, es una analogía del sistema que todos y entre todos hemos construido. El Museo Reina Sofía albergó la exposición del artista en enero de 2015 y su director y comisario Borja Vilel, explica cómo "el objetivo del artista es reflejar como en el mundo digital, que es muy complejo, hay muchos intereses, así como la necesidad de replantearse el papel del artista. *El autor de la obra ¿es aquel que crea la primera imagen o el que actualiza y agrega*

⁵⁵² CV completo disponible en: <http://www.danielandujar.org/cv-espanol/>

*contenidos a esas imágenes?." El lugar del artista en la sociedad en la que actualmente vivimos, está claro que ha cambiado. El artista romántico, ya no existe*⁵⁵³.

El artista, para la página del Museo Reina Sofía con motivo de su exposición, declara que le interesa trabajar sobre la estructura, ya que todo el trabajo que muestra está bajado de internet. Daniel expresa que no trabaja con público sino con participantes en un proceso cultural, los participantes tienen que aprender a codificar y decodificar. Defiende el espacio del *White Cube*⁵⁵⁴, como estructura que no limita y deja plena libertad al artista, el espacio institucional del museo, se tiene que abrir y construir al compás del espectador y el artista, transformándose entonces en una estructura viva".

El diario *El cultural.es* en 2015, dedica un artículo en sus páginas con motivo de la exposición de Daniel Andújar titulada "García Andújar, arte y política sin sermones" escrito por Jose Manuel Costa⁵⁵⁵. Este comisario y crítico comienza alzando la pluma para denunciar que aunque muchos pretendan ignorarlo, hay una gran cantidad de artistas españoles, de buenos artistas plenamente comprometidos con lo social y/o político.

⁵⁵³ Borja-Villel, (enero 2015) video disponible en:

<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/daniel-g-andujar-sistema-operativo>

⁵⁵⁴ Esta entrevista es publicada como una contribución a *Documenta 12 Magazines*, proyecto de Documenta 12 en el que participa esfera pública conjuntamente con cerca de setenta proyectos editoriales independientes de Asia, Europa y América.

Jaime Iregui: Si hay un espacio expositivo que encarna los ideales de la modernidad es el cubo blanco. Su neutralidad y ausencia de ornamento aísla la obra de todo tipo de ruidos del entorno. Sin embargo, desde hace décadas ha sido vulnerado por trabajos que se plantean en contextos "no artísticos", como es el caso de algunas propuestas que buscan establecer un diálogo con lugares patrimoniales, espacio público, comunidades y distintas manifestaciones culturales. (25 julio 2006) <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/>

⁵⁵⁵ José Manuel Costa es comisario y crítico de artes visuales y sonoras. Ha trabajado como crítico de pop y cultura contemporánea en *El País*, *La Luna de Madrid* y en *ABC*, donde co-fundó su legendaria *Suplemento de Artes*. Tras una temporada como corresponsal de ese diario en Berlín y Londres, regresó a Madrid como jefe de Culturas del diario *Público*. Después pasó a *RNE*, primero con el programa *Vía Límite* y actualmente con *Retromanía*. En sus ratos libres programa exposiciones y eventos como *ARTE SONoro*, *ECO*, *Thomas Ruff*, etc. https://www.eldiario.es/autores/j-m-_costa/



Figura 373. Daniel García Andújar: *Estamos vigilando*, (1994). Intervención en espacio público, imagen de la playa de La Concha, San Sebastián. Medidas variables. Cortesía del artista.

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Como por ejemplo Santiago Serra al que le fue retirada su obra “Presos Políticos” alegando evitar la polémica en Arco 2018⁵⁵⁶.

La obra, una serie de 24 retratos pixelados de otros tantos personajes reconocibles en alguno de sus rasgos borrosos, pero sobre todo por los textos que los acompañaban: entre ellos, Oriol Junqueras, presidente de ERC, y de los Jordis, Jordi Sánchez, presidente de la Asamblea Nacional Catalana, Jordi Cuixart, de Òmnium Cultural. Los tres están en prisión preventiva acusados de rebelión y sedición⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Jose Manuel Costa, “García Andújar, arte y política sin sermones”, *El Cultural.es*, (20 enero 2015): https://www.eldiario.es/cultura/arte/Garcia-Andujar-arte-politica-sermones_0_347866149.html

⁵⁵⁷ Angeles Garcia, “Retirada de Arco la obra de Santiago Sierra que define como “presos políticos” a Junqueras y los Jordis”, *El País cultural*, (22 febrero 2018): https://elpais.com/cultura/2018/02/21/actualidad/1519205672_521958.html

EL COMUNICADO DE IFEMA

La dirección de IFEMA remitió a los medios el siguiente comunicado para explicar su decisión:

IFEMA ha solicitado a la Galería Helga de Alvear la retirada de la obra del artista Santiago Sierra, petición a la que ha accedido.

La institución ferial, desde el máximo respeto a la libertad de expresión, entiende que la polémica que ha provocado en los medios de comunicación la exhibición de estas piezas, está perjudicando la visibilidad del conjunto de los contenidos que reúne ARCOMadrid 2018, y por tanto, es su responsabilidad, como organizadora, tratar de alejar de su desarrollo los discursos que desvíen la atención del conjunto de la feria.

IFEMA persigue con ARCOMadrid configurar una feria comercial de alcance internacional, con un objetivo de fomento del coleccionismo, primando garantizar el retorno de la inversión y esfuerzo que hacen las galerías participantes⁵⁵⁸.

La obra de Andujar es un entorno, un trayecto para que el visitante recorra, reflexione y para que el espectador pueda interactuar con alguno de los objetos interactivos. La obra está compuesta por unos 50 trabajos, algunos de ellos parten de la apropiación de imágenes, textos o audios ya existentes y que le ha supusieron a Andújar una querrela por derechos de autor, interpuesta por Visual Entidad de Gestión de Artistas Plástico. VEGAP, la organización que fue creada en 1990, por un grupo de artistas españoles para gestionar de manera colectiva sus derechos de autor, de acuerdo con de la Ley de Propiedad Intelectual. El debate y la diversidad de opiniones en este asunto, se hizo eco a través de los medios de comunicación cuando un alto cargo de la Consejería de Cultura de Valencia, denunció la página del artista e-valencia.org.

La Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV) calificó ayer de *“extremadamente preocupante”* el cierre de la página web e-valencia.org por lo que

⁵⁵⁸

Comunicado extraído de:
https://elpais.com/cultura/2018/02/21/actualidad/1519205672_521958.html

supone, en opinión de este colectivo, de “censura de un proyecto artístico de carácter crítico abierto a la libre participación ciudadana”⁵⁵⁹.



*Figura 374. Daniel García Andújar: Objetos de deseo (2010). Museo Reina Sofía.
Fuente: <https://www.eldiario.es/>*

⁵⁵⁹ Página oficial del artista, <http://www.danielandujar.org/tag/censorship/>

CAPÍTULO X.
EL ARTE DE LA IMAGEN
EN MOVIMIENTO

CAPITULO X.
CONSERVAR LA ACTUALIDAD:
ULTIMAS TENDENCIAS EN EL ARTE DEL S.XXI

10.1. IGNACIO LLAMAS. *SANGRAR LUZ*

Presentamos en este punto al artista Ignacio Lamas, nacido el 1970 que tuvo la amabilidad de recibirnos en noviembre de 2017 en Toledo, su ciudad natal y enseñarnos su obra, titulada “Sangrar Luz”, expuesta en el Museo de la Santa Cruz desde el 26 de junio de 2017 hasta el 26 de noviembre del mismo año.

Sin ningún protocolo, ni endiosamiento, se muestra natural, cercano, receptivo y dispuesto para presentar su exposición, dejando espacio y tiempo para que el espectador la disfrute y la viva, así lo entiende y así lo transmite. El artista considera que se establecen dos tipos de relaciones en la obra, de manera secuencial, primeramente, el artista y la pieza y a continuación la pieza y el espectador.

La principal función del arte es la comunicación de un contenido, es decir, aquello que de inmortal hay en el ser humano y que te permite establecer una relación con lo absoluto. Este contenido, mediante el cual se comunica algo del ser, atañe directamente al espíritu. Hacer que la obra de arte se convierta en un viaje interior, un viaje hacia el corazón de la humanidad. Viaje que lleva a cabo en primer lugar, el artista como creador y posteriormente lo realiza el espectador⁵⁶⁰.

En una entrevista concedida para la *TV Diocesana* en el programa “Otras miradas” en octubre de 2017, Llamas declara:”a partir de haber comenzado a trabajar con el volumen, aparece el concepto de “mirada interior” te miras a ti mismo y a la vez miras el interior de la humanidad. El punto de partida lo establece en el dolor no como físico sino como pequeñas angustias que el ser humano tiene, en las que él mismo se incluye. Declara su malestar ante un ritmo de vida demasiado rápido y no permite ni deja lugar al silencio en la contemplación del arte. Ante la obra hay que callar el yo de uno mismo y

⁵⁶⁰ Información disponible en la página oficial: <http://www.ignaciollamas.es/Espanol/intro-espanol.html>

escuchar la obra. “El arte se entiende mucho menos porque no hay capacidad espiritual”⁵⁶¹.

La obra para Ignacio Llamas tiene que tener una función social, ya que lo importante es el enriquecimiento del ser humano.

Su trabajo se basa en la contraposición de opuestos, blanco-negra, físico-espiritual, vacío-llena, luces-sombras y, en esta simbiosis de opuestos, declara sobre la belleza que contiene también en sí la fealdad. Se considera un transmisor de la obra. La obra es quien al final, lo que cuatro siglos después, comunicarán al espectador, no el autor. La obra es atemporal y universal. El artista concibe su obra como una instalación, controlando todos los elementos que intervienen en el montaje y el proceso expositivo al igual que el comisario. Una idea especialmente interesante para nosotros es la que Ignacio Llamas declara en el minuto 26 de su entrevista en el programa y es que concibe la exposición como una obra efímera.



Figura 375: Ignacio Llamas: Sangrar Luz (2017), Toledo.

Fuente: <http://www.ignaciollamas.es>

⁵⁶¹ Entrevista completa disponible en: <http://www.ignaciollamas.es/Espanol/video.html>



Figura 376. Cartel de la exposición de Ignacio Llamas (2017)
Fuente:<https://www.laventanadelarte.es/>

Ante la necesidad de contar con un testimonio actual, nos planteamos escribir a Ignacio Llamas y nos concede una entrevista telefónica el 17 de abril de 2018 a las 10:00 hrs desde el estudio de Toledo, donde se encuentra trabajando. Ignacio Llamas se presta a contestarnos a las preguntas planteadas con respecto a la conservación y transmisión de su obra.

Comenzamos la charla anunciando que ante este tipo de instalaciones que el artista quiere conservar, y que por las nuevas condiciones en las que se trabaja, es muy difícil en muchos casos, ¿cómo se posiciona? Exponemos al hilo de la pregunta cómo algunos artistas declaran que lo que se conserva, se guarda o se adquiere es el concepto de la obra, como es el caso del danés Olafur Eliasson,

otros se niegan rotundamente a someter la obra a procesos artificiales de conservación como de Zoe Leonard. ¿Cómo conservamos esa obra que carga con el peso de transmitir en un futuro quién he sido yo? El espacio y el tiempo son condicionantes en ocasiones y parte fundamental para el sentir de la obra, aspecto sujeto a cada espectador e incapaz de ser registrado, pero, ¿la materialidad de la obra? el registro de esa obra, ¿mediante dispositivos móviles, sería una posible opción? Cuando un museo, galería o fundación adquieren la obra, como es el caso del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Gante con la obra de Artur Barrio, automáticamente el conservador comienza el proceso de registro mediante fotos, videos etc, pero, ¿es una buena opción, aun estando en la mayoría de los casos el artista vivo y pudiendo consultarle en cualquier momento?

A este tipo de cuestiones, el artista declara que, centrándonos en la obra, para él es muy importante la materialización de la obra, es fundamental y también es igual de primordial la exhibición de la obra, puesto que su trabajo es bastante instalativo, por las condiciones de la luz, por el cómo se accede a la obra, el recorrido previo, las condiciones de sonido, todo esto es fundamental y para Ignacio construye la materialidad de la obra. Llamas piensa que, en obras como la suya, tratar de preservar solamente el concepto de la obra es perder gran parte de ella. Declara que la diferencia entre la teoría y el arte es que este último posee la materialización, es ahí donde reside la clave. En otros ámbitos como el de la filosofía o la sociología, sin olvidar que existe el arte conceptual que va un poco en esa línea, pero siempre tiene algo de materialización. En su caso, hay obras en las que no sería posible un cambio o sustitución en la materialización, porque son obras únicas y exclusivas y la mano del artista todavía tiene bastante protagonismo y luego, hay otro tipo de obras como la fotografía, que lleva consigo un proceso industrial más fácil de reproducir pero aun así, cada vez que tiene que hacer una foto, no llama al laboratorio, sino que se desplaza a la obra buscando el punto de luz necesario porque, aunque te aseguran es siempre la misma, no es verdad. Para Ignacio la magia está en ese pequeño detalle del tratamiento del color, de la intensidad de la luz, y resulta fundamental cuidar esos detalles porque son elementos importantes y parte de la materialización. Con respecto a las exposiciones, su obra, no es efímera en general o una parte de su obra, que sería la parte más escultórica, fotográfica, pero hay otra parte de

instalaciones que si son efímeras, ya que la exposición para él va siempre unida al propio espacio. En cuanto cambia el espacio, el concepto se mantiene, pero la materialización de la obra es totalmente distinta. Para este artista, las exposiciones tienen un carácter de obra, por el carácter instalativo. Hay una parte efímera que es difícil recuperar porque, por mucho que se hagan planos, se estudie la luz, las mismas condiciones no se pueden reproducir ya que el espacio es diferente, la forma de acceder es diferente. Le preguntamos a Ignacio si le parecería más adecuado para cierto tipo de intervenciones hablar de semidocumentación en lugar de documentación mediante tecnología móvil. Le parece adecuado, así como el uso de cualquier dispositivo, siempre cuanto más profesional, mejor. Ignacio piensa que, tal y como se presenta el arte contemporáneo, haría falta una figura fundamental que sería la del intérprete, que estudiase la obra y fuera fiel a lo que el artista quiere contar, ya que la obra deja de ser objeto y se convierte en instalación y que cada vez más tal y como se presenta el arte contemporáneo sobre todo con el tema de la instalación, la importancia que tiene el propio espacio. El público cada vez es más consciente de las condiciones de la obra hasta ahora en manos de técnicos que van con patrones establecidos y que no diferencian el montaje de un artista u otro.

Ignacio nos cuenta cómo la instalación del grupo escultórico de los *Chinos Thirteen Laughing at each other* (2001) de Juan Muñoz, vista en Madrid y en Bilbao, era totalmente desemejante, contando el mismo concepto de una forma diferente. En una de las exposiciones, los chinos están aislados, y en otra, se relacionan entre sí. Lo que le lleva a pensar que la figura del intérprete puede ser interesante. Llegamos a la conclusión de la necesidad de vinculación que debería existir entre un artista y el intérprete, de esa manera las obras serían iguales en cualquier sitio donde se mostrasen, si es que esa es la intención del artista. Desde luego cuanto más documentación exista de cómo se instalan las obras, de lo que piensa el artista cuando monta una determinada obra, más posibilidades hay de ser fiel a esa idea, cualquier dispositivo, es válido. El montaje de la obra, influye de manera rotunda en la manera de ver las obras. Ignacio hace referencia a una pieza de Iturralde que no necesita ser explicada ya que la propia atmósfera de la exposición, la explica: el círculo como movimiento constante con referencias conceptuales que genera la propia exposición, todo influye y es importante en la

percepción de una obra. Cuanto más propensa sea la atmósfera de la obra, más propenso está el espectador para llegar a ella. Le comentamos al artista que vamos a reproducir con su permiso estas ideas, a lo que muestra su total consentimiento.



Figura 377. Juan Muñoz, detalle de *Many Times*, uno de los grupos escultórico que se exponen en Grenoble.

Fuente: <https://elpais.com/>



Figura 378. Juan Muñoz: *Many Times*, (1999)

Poliéster y resina Dimensiones variables Colección particular©
The Estate of Juan Muñoz. Bilbao 2008 Foto: Jean Luc Lacroix

Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.es/>



Figura 379. Ignacio Llamas: *Límite* (2016-2017) ubicada en el Salón del Trono, está articulada por 9 sacos de escombros, dispuestos entre ellos a una distancia transitable, e iluminados de manera independiente por otros tantos focos de luz.
Fuente: <http://infoenpunto.com/>



Figura 380. Ignacio Llamas, Exposición Museo de la Santa Cruz, 2017. (Toledo) En las instalaciones, además de la luz, encontramos otro elemento fundamental: el sonido, o su complemento/contrario, el silencio. La música forma parte del trabajo como otra de las materias primas esenciales. El sonido permite 'eliminar los ruidos exteriores' algo ineludible en el proceso de purificación de la creación. La música actúa como filtro de esos ruidos.

Fuente: <http://infoenpunto.com/>

10.2. ART+COM. *KINETIC RAIN*, BELLEZA QUE IMPONE, ARMONÍA EN MOVIMIENTO

Durante toda la historia del arte, los escultores y pintores han tenido muy presente la búsqueda del movimiento, la representación o sensación de éste en sus obras, ya que mediante él se adquiriría mayor impresión de realidad. En nuestra actualidad invertimos los elementos de la ecuación para observar que lo que compone la obra es el movimiento, ya no se busca, sino que construye la obra. Para visualizar este ejemplo, hemos escogido a Joachin Saute, fundador de *ART + COM*, agencia de diseño y tecnología, uno de los mayores artistas vinculados a lo que se ha denominado, escultura cinética capaz de crear nuevas sensaciones y experiencias espaciales en el espectador. El aeropuerto *Changi* de Singapur con la colaboración de la agencia de *Sauter* expone una instalación de arte cinético en la Terminal 1, llamada *Kinetic Rain*, (ubicada en las escaleras de salida de la terminal). Compuesta por segmentos de los que penden gotas de aluminio, cubiertas de bronce. Cada gota está articulada a un cable de acero a los motores ocultos en el techo. Con un movimiento preestablecido bailan y se mueven, simulando el movimiento de un avión en el aire. Su contemplación transmite armonía, tranquilidad, calma, sosiego y paz. Se transforma constantemente tomando formas para que el viajero se prepare para volar. Una combinación perfecta entre tecnología arte e ingeniería.

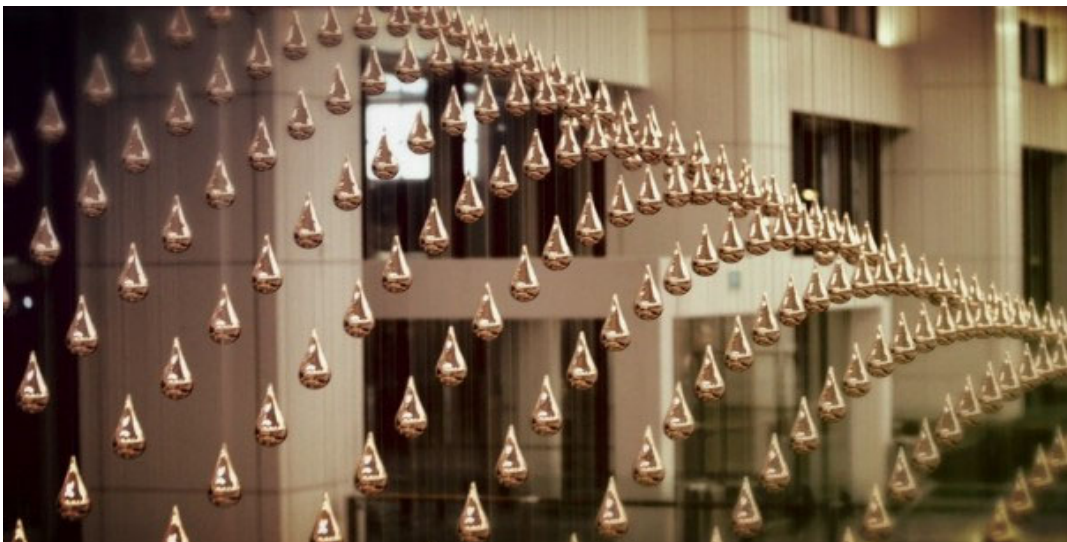


Figura 381. ART+COM: *Kinetic Rain*, Aeropuerto Changi de Singapur (2018)

Fuente: <https://www.digitalavmagazine.com/>

10.3. JANET ECHELMAN Y "1.78 MADRID"

En nuestro país, concretamente en Madrid y con motivo de la conmemoración de los 400 años de la Plaza Mayor, la artista estadounidense Janet Echelman intervino en el citado espacio con una colosal forma flotante en febrero de 2018.

La escultura elegida fue *1.78 Madrid*. Siguiendo a Ferrand (2018) "el número "1.78" dentro del título se refiere a la cantidad de microsegundos que el día se acortó cuando un único evento físico desplazó la masa de la Tierra, acelerando así la rotación del planeta un día." Este trabajo examina la interacción compleja de los muchos sistemas y escalas de nuestro mundo físico entre sí. Una intervención especial en forma de escultura que explora los ciclos del tiempo. Compuesta materialmente por una malla formada por capas de fibra atada, de 45 metros de largo por 35 de ancho y 21 de alto y combinada con luz. La instalación de esta artista presenta una contraposición con el espacio que la contiene, edificios, antigüedad, historia y permanencia de la Plaza Mayor, en oposición a la suavidad, la flotabilidad y la caducidad de la escultura.

El objetivo de Echelman con este trabajo es recordarnos los muchos ciclos de tiempo en diversas escalas, que van desde un solo día hasta los 4 siglos en los que la gente se ha reunido en la Plaza Mayor. "En los últimos cuatrocientos años, la gente se ha reunido en la Plaza Mayor para presenciar corridas de toros e incendios de la Inquisición española", dijo Echelman. "Hoy nos reunimos con el arte que explora nuestro concepto del tiempo para debatir ideas. Esta es una trayectoria esperanzadora para la humanidad"⁵⁶².

*Siento la necesidad de encontrar momentos de contemplación en medio de la vida cotidiana de la ciudad", dijo Echelman. Si mi arte puede crear una oportunidad para contemplar los ciclos de tiempo más grandes y recordarnos que debemos escuchar a nuestro yo interior, creo que este puede ser el comienzo de la transformación*⁵⁶³.

⁵⁶² <https://www.metalocus.es/es/noticias/178-madrid-2018-por-janet-echelman-en-la-plaza-mayor-de-madrid-0>

⁵⁶³ *Ibid*



Figura 382. Instalación de la artista americana Janet Echelman:1.78 Madrid en la Plaza Mayor de Madrid. AFP.
Fuente: <https://www.clarin.com/>



Figura 383. Instalación de la artista americana Janet Echelman:1.78 Madrid en la Plaza Mayor de Madrid.
Fuente: <https://childrenofdarklight.com/>

10.4. BELÉN BLESA Y *SUB SPECIE AETERNITATIS*

No hay fronteras actualmente para el arte, surge en cualquier momento, en cualquier lugar, siendo uno de los fenómenos más significativos del arte contemporáneo. Para soportar esta afirmación, se ha seleccionado la performance-instalación *Sub Specie Aeternitatis* realizada por Belén Blesa, docente y artista nacida en Murcia en 1974.

Se desarrolló el 11 de mayo de 2018 en el paraje natural de “Las Flotas” (Alhama de Murcia) con una duración limitada a unas pocas horas y destinada a un público caracterizado por la variedad y la heterogeneidad. Como artistas no invitados, destacaron el azar y la sorpresa que se convirtieron en los elementos más valorados de todo el evento.

La obra nace de los momentos capturados por Blesa convertidos en instantes de vida, una bicicleta, su “saber mirar” y con un teléfono móvil heredado de su hijo, únicas herramientas invitadas a la construcción de su obra.

Sin grandes aspiraciones artísticas y carentes de tecnología de última generación, la libertad, parece ser el elemento perfecto y aliado en su obra, componente con el que declara sentirse bastante cómoda.

Contrasta de manera muy impactante, la fragilidad de su obra fotográfica y los soportes en hierro que la contienen, formando una simbiosis perfecta entre continente y contenido, sin marcos, para que su obra se funda con la eternidad del material, convirtiéndose este en una prolongación del momento atrapado que aguanta. Cada composición fotográfica se acomoda, a su vez, con un fragmento o aforismo que no habla de la foto, ni viceversa, sino que entre ellos se da una relación que abre otras posibilidades.

El sitio escogido fue el patio de la casa de verano de la familia, con toda la carga emocional que suponía. El evento estuvo acompañado por la intervención de Juan Gallego Moya, tenor y docente en el área de expresión musical de la Universidad Católica de Murcia, que interpretó la pieza *Mattinata de Leoncavallo de Ruggero Leoncavallo*, envolviendo el acontecimiento artístico.

Sonido, color, fragilidad, palabra, aroma, música, belleza, se articularon para crear un acontecimiento imprevisto, limitado en tiempo y forma.

Obras naturales sí, pero también muy nobles y empáticas, realizadas sin planificación temporal, no sujetas a cánones disciplinarios, capaces de inmortalizar el “aquí y el ahora” que, desde su captura, atrapan la filosofía del momento.

Hemos seleccionado esta efímera exposición, precisamente por la temática de esta investigación, la documentación del arte de nuestro tiempo. Acontecimiento irrepetible del que se conservan fotografías y videos, tomados por la propia artista y por el público invitado al fugaz evento.

Con respecto a la conservación y futura transmisión de su obra, la artista declara en una entrevista concedida el 18 de mayo en la universidad (Murcia):

C.M. ¿Eres consciente de que tu obra ya está registrada por el público que asistió al evento?

B.B. *Indudablemente. Ese es el registro importante, el que se hace a nivel vital. Se trata de la experiencia singular que se genera entre el espectador y la obra. Nunca podremos acceder a ese tipo de registros, porque se escapan, son emociones lo que suceden y eso es lo central, que se mueva algo en alguien. Quise hacer un experimento con eso y dispuse una libreta para que los y las asistentes pudieran dejar escrita su experiencia. Son muy emocionantes.*

C.M. ¿Te has decantado por algún sistema de registro?

La idea es un catálogo que recoge fotos de la instalación y los textos que formaban parte. Se trata una emanación de la obra. Es otra obra. Deseo que este registro, como segunda obra, tenga lugar, pero para mí lo importante es la experiencia vivida y su huella en la memoria de muchas personas que estuvieron.

C.M. ¿Si tuvieses que volver a reexponer el evento, sería el mismo?

Me resulta difícil, casi imposible pensar en la repetición porque fui muy consciente de presentar una obra efímera y eterna al mismo tiempo. De hecho, ese es el tema de la obra: la tensión entre el tiempo y la eternidad. No me produce ninguna nostalgia esa obra porque fue todo lo que pudo ser concentrada en ese momento. Después, tuve que aprender a soltarla, a no apegarme a lo que había sucedido. Mi relación con la obra ha sido un trabajo personal. Ahora, en lo que pienso es en no repetir lo mismo en un futuro. Ahí hay una línea muy delgada entre, partir de la inspiración

que me sigue produciendo Sub Specie Aeternitatis para crear algo diferente, o repetir la misma idea. Soy consciente de lo difícil que es no repetirse. No quiero hacerlo.

Sub specie aeternitatis como obra, es irrepetible.

C.M. El tiempo, la experiencia, el lugar, ¿forman parte de tu obra?

B.B El tiempo, sin duda, como contenido y como elemento de la instalación. Sub Specie Aeternitatis hace referencia a pequeños bloques de eternidad experimentados en mi vida cotidiana, en transición hacia algo. Es la experiencia del momento, presente, eterno, desencadenado al contacto con cualquier estímulo insignificante.

Como elemento de la instalación, el tiempo es evidente: vivir el momento presente, el carácter efímero, el para siempre de lo que ha sucedido.

Además, el tiempo atmosférico también era clave. El día anterior a la exposición cayó un diluvio en Alhama de M. Las predicciones daban sol para el día siguiente. Francamente, fue una suerte. Pero conté con la posibilidad de tener que cambiar el día con todas las distorsiones que hubiera implicado. Fue un riesgo que decidí asumir.

C.M. ¿Piensas que tu obra- instalación ha sido documentada?

Ahora mismo no hay una documentación "oficial", no hay nada publicado. Casi todas las personas que había en el evento hicieron capturas con su móvil: fotos, videos. Si a eso se le llama documentación, la hubo. Lo que entiendo no ha habido ha sido una difusión de todo ese material en redes. Planteé la obra sin medios (tv, radio...), quería que fuera una experiencia más íntima que social. Creo que las personas que estaban allí lo captaron, y me da que guardaron el secreto. (ja, ja).

El arte tiene que ver con desvelar el secreto, pero el desvelamiento solo te hace consciente de que hay un secreto, me gusta esa experiencia. Creo que, a veces, la difusión mal planteada, sobre todo cuando se vuelve muy autorreferencial o con un deseo implacable de hacerse notar, machaca esa experiencia.

C.M. ¿Los dispositivos móviles para la documentación, te parecen adecuados para transmitir la obra?

Me parecen idóneos y al mismo tiempo, delicados. Estupendos porque podemos registrar saliendo de los formatos legitimados hasta ahora. Delicado, porque en internet cualquier cosa se nos escapa.

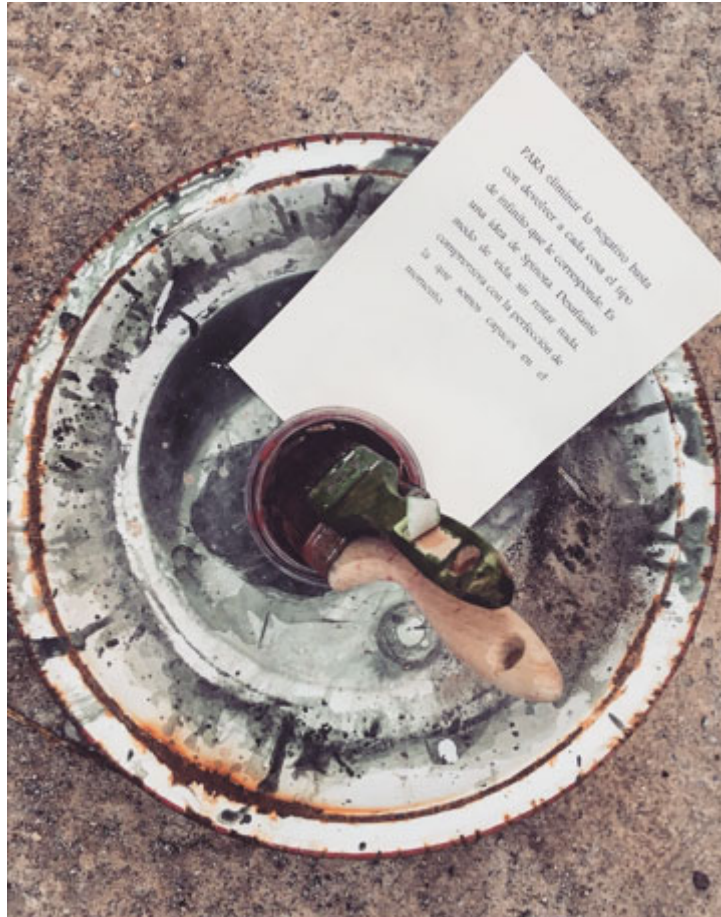


Figura 384. Belén Blesa (2018)
Obras de la Instalación -performance, Sub Specie Aeternitatis
Cortesía de Alejandra Miñano.



Figura 385. Belén Blesa (2018)

Obras de la Instalación -performance, Sub Specie Aeternitatis.



Figura 386. Belén Blesa (2018)

Obras de la Instalación -performance, Sub Specie Aeternitatis



Figura 387. Belén Blesa (2018)
Obras de la Instalación -performance, Sub Specie Aeternitatis



Figura 388. Belén Blesa (2018)
Obras de la Instalación -performance, Sub Specie Aeternitatis



Figura 389. Belén Blesa (2018)
Obras de la Instalación -performance, Sub Specie Aeternitatis



Figura 390. Belén Blesa (2018). Paisaje Elemental
Obras de la Instalación-performance, Sub Specie Aeternitatis.

CAPÍTULO XI.
¿SE PUEDE CONSERVAR
EL ARTE CONTEMPORANEO?

CAPITULO XI.
¿SE PUEDE CONSERVAR EL ARTE CONTEMPORANEO?
LOS LÍMITES EN LA CONSERVACIÓN DEL ARTE
DESDE MEDIADOS DEL S.XX

11.1. LA CONSERVACIÓN DE LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA

El arte de hoy en día es totalmente diferente al desarrollado a lo largo de su ya larga historia. Por lo tanto, su preservación también lo es. La conservación de obras de arte es el conjunto de acciones y procesos de examinación, documentación, tratamiento, prevención y cuidado, que van destinados a resguardar el arte con y para distintos fines, entre los que prevalece la protección del patrimonio artístico para el futuro. Cuando se hace necesario intervenir físicamente la obra, la restauración intenta devolver la eficacia y originalidad a las piezas tras sufrir algún tipo de deterioro, bien sea producido por la manipulación o transporte, el vandalismo, una mala conservación derivada de factores medioambientales o el deterioro natural por el uso de materiales que componen la obra.

Apuntamos en este momento que las modificaciones que se ejecutan cuando las obras de arte son sometidas a procesos de conservación y/o restauración, apunta Walter Benjamin, no sólo corren el riesgo de perder su significado, sino que también se pierde el aura de la obra, “el aquí y el ahora” relacionados con su originalidad, que constituyen lo que se viene a llamar, su autenticidad”.

Baldini clasifica tres estados de la obra en el tiempo y lo expresa de la siguiente manera:

Durante su vida la obra de arte puede encontrarse en tres estados: el de la “destrucción” (thánatos), que puede producirse por una falta de acción por parte nuestra (descuido y abandono que llevan a la degradación), o por un acontecimiento externo violento y traumático (terremoto, guerra, caída, incendio, etc.); el de la prolongación de su “vida” (bios), que resulta del acto físico del cuidado material de la obra para protegerla de los daños y las pérdidas (mantenimiento y conservación);

y el de la "restitución" de su realidad como obra de arte (heros) que se manifiesta en el acto final de filología crítica (acto de restauración)⁵⁶⁴.

No abordaremos el análisis del tratamiento que las obras de arte han tenido a lo largo de la historia ya que los procesos han sido de lo más variado y ajustados a cada disciplina y a cada tiempo, aunque entendemos que, en muchos casos, la transmisión de la obra pasa por una restauración *a priori*. Nos ocupamos en esta investigación de cuestiones relacionadas con la conservación, la restauración es disciplina de talante más técnico y no forma parte del objeto de nuestro estudio.

Dependiendo de la institución que posee la titularidad de las piezas, el patrocinio de las fundaciones o la decisión de los museos que albergan de manera permanente las obras, se ha actuado, generalmente siguiendo protocolos y actuaciones muy parecidas y estandarizadas. Básicamente, los procesos para tratar obras de arte hasta la II Guerra mundial han sido los mismos con algunas variedades y particularidades, pero en la mayoría de los casos son técnicas y procedimientos establecidos y consensuados.

Nuestro interés radica en las obras de arte contemporáneo, ya que las características que presentan distan mucho de la concepción de la conservación del arte anterior.

Giovanna Scicolone explica: *Desde el punto de vista conservativo, la principal diferencia entre una obra antigua y una contemporánea, puede hallarse en la diversidad de componentes y técnicas pictóricas empleadas, pero en la mayor parte de los casos radica sobre todo en el modo de comunicación del mensaje⁵⁶⁵.*

Partimos de una premisa básica, sea como fuere, el arte contemporáneo, de una manera u otra llega al espectador de una forma parcial, fragmentada o en su totalidad y ha llegado a nuestro siglo de muy diversas maneras.

El problema de la restauración, conservación del arte para disfrute de las futuras generaciones o para su registro por ser una parte material de nuestro patrimonio, ha sido una constante preocupación a lo largo de la historia. La perdurabilidad de la obra de arte, parece estar ligada a la eternidad y ha estado en

⁵⁶⁴ Umberto Baldini, *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. (San Sebastián: Editorial Nerea, 1998), Vol.1 p.7

⁵⁶⁵ Giovanna Scicolone, *Restauración de la pintura contemporánea*, (Barcelona: Nerea,2002) p.174.

mente de artistas, conservadores, restauradores, curadores, comisarios y en los propios artistas desde los comienzos. Todos o casi todos han sido conscientes de su preservación mediante el uso de técnicas y materiales adecuados. Ahora bien, la diversidad de formatos y nuevas vías artísticas que surgen en el arte contemporáneo obligan a crear nuevos sistemas de documentación, catalogación, estudio e investigación.

Siguiendo a García (2009), "en la labor de conservación influyen ciertas características propias del arte contemporáneo que obligan a desarrollar protocolos y metodologías concretas". Estas características están relacionadas con los siguientes aspectos:

- La gran versatilidad de materiales y formatos.
- Las barreras entre lo material e inmaterial.
- La aparición de nuevas manifestaciones artísticas: arte efímero, arte en la calle, performance, instalaciones, video-arte, arte sonoro, net-art...
- La participación del artista en vida.
- La evolución y redefinición de la obra a lo largo del tiempo.⁵⁶⁶

Los artistas contemporáneos han abierto el debate y han retado al mundo del arte mediante obras de distinta índole, abandonando gubias y pinceles, por el uso de nuevos materiales. Ahora toman el relevo la intencionalidad del artista, la perdurabilidad de la acción, la condición del espacio y del tiempo o las técnicas utilizadas. Se hace necesario entonces, albergar nuevos mecanismos que atiendan estas nuevas y caprichosas obras, así como sus cambiantes condiciones.

Michèle Laird en un artículo de (2012) titulado " Para salvar el arte contemporáneo de la autodestrucción"⁵⁶⁷, nos explica cómo los restauradores, desde los años 70, trabajan en la investigación de nuevos métodos para la conservación de la obra contemporánea sujeta a unas condiciones sin precedentes. El arte contemporáneo, por el uso de nuevos materiales, y el avance de las

⁵⁶⁶ Alicia García Morales, " Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte" *Revista.ge-iic.com.nºO* (2009). p.134

<http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/30/25>

⁵⁶⁷ Michel Laird, "Para salvar el arte contemporáneo de su autodestrucción" *Sswssinfo.ch* (26 diciembre 2012), Disponible en: http://www.swissinfo.ch/spa/en-busca-de-eternidad_para-salvar-el-arte-contempor%C3%A1neo-de-la-autodestrucci%C3%B3n/34574360

tecnologías, que en breves periodos de tiempo se quedan obsoletas, hacen que sea muy compleja la labor de conservar las obras, para su posterior difusión, estudio o investigación ya que, de manera rápida, se autodestruye y desaparecen. Se ha generado el debate de si las obras de arte contemporáneas deben ser conservadas o no, cuestión todavía presente en nuestros días.

Bernard Fibicher, director del Museo de las BB AA de Lausana apunta:

Tenemos que aceptar que en 20 o 30 años quedará muy poco de estas piezas”, por lo que es importante realizar documentos que consignen la existencia de estas obras para permitirles seguir vivas. El ‘land art’, por ejemplo, arte desarrollado a partir de materias de la naturaleza como la arena, la tierra o las piedras, ha sido concebido para ser exhibido en un entorno natural específico, no es transportable y su única forma de sobrevivir es convertirse en documento⁵⁶⁸.

Esta opinión también es compartida por Tomás Llorens, quien advierte que en el siglo XXI o en el siglo XXII, la mayor parte de las obras del siglo XX, habrán desaparecido.

El director del Museo de Lousana, relata cómo el Museo británico TATE ya cuenta con un departamento de “materiales con duración limitada” que tiene por objeto resolver los problemas que imponen aquellas tecnologías usadas en las obras que luego se vuelven obsoletas, y también los relativos al arte del ‘performance’ que son representaciones únicas y efímeras⁵⁶⁹.

Las características de las obras presentadas en ferias de arte son analizadas por conservadores y restauradores. Reunidos en Madrid durante Arco 2009 explican la complicada tarea de mantener en buen estado el arte contemporáneo. Acudimos a un artículo de Lafort (2009) que titula “Óleo... sangre, plumas y caramelo”. En esta publicación se abordan distintas y a veces muy dispares opiniones en boca de los propios artistas, sobre cómo actuar ante la conservación del arte contemporáneo. Afirma Emilio Ruiz de Arcaute, responsable de restauración de la colección de Artium que:

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

Lo que está en juego es un problema conceptual: "El restaurador no puede violar la propiedad intelectual de la obra". Por eso impulsó a finales de los ochenta la creación de una base de datos que recoge, a partir de entrevistas, los criterios de cada artista. Hoy, ese archivo lo sigue gestionando el grupo español de restauradores de arte contemporáneo del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC)⁵⁷⁰.

11.2. LA IMPERDURBABILIDAD DE LOS MATERIALES Y/O LA DESAPARICIÓN O MODIFICACIÓN DE LA OBRA COMO PARTE DEL PROCESO

Uno de los aspectos en la obra contemporánea que más ha preocupado a los profesionales vinculados al mundo del arte, ha sido la utilización de ciertos materiales de carácter efímero usados por los artistas. En esta condición hay que diferenciar dos aspectos de carácter fundamental: por un lado, cuando la obra no soporta el paso del tiempo, a veces muy limitado, y se va deteriorando, concluyendo con su total desaparición bien sea por la propia autodegradación o por agentes meteorológicos, que propician y aceleran su proceso. Por otra parte, está la condición de que esa desaparición, forme parte del propio proceso de la obra buscado por el artista y que, sin ésta, la obra pierde su sentido como tal.

Pongamos algún ejemplo para sustentar el discurso basándonos en artistas ya mencionados e introduciendo otros trabajos de similares características. Veíamos cómo Nelé Azevedo sentaba sus hombrecitos de hielo en espacios muy transitados. El hielo por su propia condición y por el efecto del sol, se descongelaba. La acción consistía en concienciar al espectador de un problema que hace ya años venimos escuchando, el deshielo de los casquetes polares provocado por el calentamiento global del planeta. Esta acción-instalación lleva implícita la desaparición de la obra. Si no ocurriese, no tendría sentido, además estaría transmitiendo un mensaje totalmente contrario. La intervención, solo ha sido documentada mediante fotografías y videos tomados por personas que en ese determinado momento deambulaban por la zona azarosamente, por casualidad o invitados por la artista.

⁵⁷⁰ Isabel Lafont, "Óleo... sangre, plumas y caramelo", El País (febrero 2009) https://elpais.com/diario/2009/02/17/cultura/1234825203_850215.html

En lo referente a la desaparición de materiales, un caso similar al de Azevedo es el presentado por Zoe Leonard en *Strange Fruit*.

Su obra fue adquirida por el Museo de arte de Filadelfia, que planteó con esta compra la utilización de métodos de conservación, ya que la obra estaba compuesta de cáscaras y pieles de fruta que se descomponían y que la propia artista cosió con alambres, botones, hilos, etc. Evidentemente, los materiales suponían un problema a la hora de la conservación, aspecto que al museo le preocupaba.

Gilman (2015) relata cómo Ch. Sheidemann dedicado a la conservación, planteó “una posible solución que consistía en un sistema de enfriado rápido y posteriormente remojarlas al vacío en un aglutinante Paraloid B72⁵⁷¹. Zoe se negó por considerar que la degradación de las piezas formaba parte de la obra.⁵⁷²

Actualmente se conservan 25 piezas, que no son la obra en sí, sino una representación de ella (como fotografías). El proceso de descomposición de las obras (y de las piezas no conservadas) también está documentado con fotografías.



Figuras 391 y 392. Zoe Leonard, *Strange Fruit (for David)* (detail), 1992-97.
Fuente: <https://imageobjecttext.com/>

⁵⁷¹ El Paraloid es una resina sintética para fines diversos, tanto por sí sola como mezclada con pigmentos, y se suele emplear en restauración como adhesivo, como barniz, como aglutinante en la reintegración, y como consolidante de gran estabilidad; en términos generales, ha demostrado buena reversibilidad y permanencia de las características ópticas con el envejecimiento, y es difícilmente atacable por los microorganismos.

El problema de esto consiste cuando se hace un uso inadecuado, que implica esto, no se aplica el paraloid correcto para el trabajo indicado o se usan solventes incompatibles.

Este polímero acrílico, puede ser encontrado con diferentes letras y numeraciones referentes a su composición.

⁵⁷² Julie Gilman “La toma de decisiones en la conservación de obras de arte efímeras con alimentos”, en *El arte contemporáneo en sala de guardia* ed. Américo Castilla (Madrid: Teseo, 2011).pp242-258.



Figura 393. Vista de la instalación de Zoe Leonard *Strange Fruit*. Peladuras de naranja, plátano, pomelo, limón y aguacate con hilo, cremalleras, botones, tendones, agujas, plástico, alambre, adhesivos, tela y cera, dimensiones variables. Colección del Museo de Arte de Filadelfia; comprado con fondos aportados por la Fundación Dietrich y con el obsequio parcial del artista y la Galería Paula Cooper, 1998. Imagen cortesía del Museo de Arte de Filadelfia. Fotografía de Graydon Wood.

Fuente: <https://whitney.org/>



Figura 394. Zoe Leonard: *Strange Fruit (for David)* (detail), 1992-97

Fuente: <https://www.theartnewspaper.com/>

Siguiendo con esta tipología de obra que podríamos denominar caducas, *La Casa Encendida* (Madrid) acogió la exposición *On & On* del 8 de noviembre de 2010 al 16 de enero de 2011 con las obra de Claire Morgan, entre otras. La instalación estaba realizada con fresas que colgaban del techo de la sala de exposiciones en proceso de descomposición. Una de las primeras exposiciones realizadas en España por artistas que trabajan con arte efímero.



Figura 395. Claire Morgan: Fresas que van madurando, Poesia pendiente de un hilo. (2008). Fotografías de Kris Heath
Fuente:<http://www.afuegolento.com/articulos/>



Figura 396. Claire Morgan: Fresas que van madurando, (2008).
Fotografías de Kris Heath
Fuente:<http://www.afuegolento.com/>

Esta obra nos sirve para reflexionar sobre la imposibilidad de poder documentar estos trabajos en su totalidad. El olor que desprendía la instalación de esta artista no es viable registrarlo, ni documentarlo, haciendo imposible el registro total de la pieza. A esta condición hay que añadir que cada visitante contempló una versión distinta de la pieza, incluso si en el periodo que permaneció instalada se hubiese visitado la obra en varias ocasiones, la visión de ésta no sería la misma. El interés de la pieza radica precisamente en mostrar la fragilidad de estas instalaciones colgantes que muestran los procesos naturales de descomposición de materiales efímeros y orgánicos.

El artista belga Jan Fabré lleva a cabo una intervención que consiste en forrar las ocho columnas corintias de la entrada de la Universidad de Gent con lonchas de jamón. Esta instalación de carácter orgánico tuvo que ser desmontada por el proceso de descomposición que el material estaba generando y el desagradable olor que desprendía. Se hace evidente entonces afirmar que este tipo de obras tiene que ser documentada mediante fotografías, videos o textos ante la imposibilidad de su conservación total.

Michaël Amy (2004), en una publicación del Centro Internacional de Escultura, titulada "Midiendo las nubes: una conversación con Jan Fabre", entrevista al artista y éste declara su preocupación por la perdurabilidad de su obra.

MA: *Tu trabajo puede verse extremadamente delicado. ¿Es efímero?*

JF: *Uso materiales fuertes, que tienen una apariencia frágil. El color de esos caparazones de escarabajo nunca se desvanecerá, ya que el integumento externo contiene quitina, uno de los materiales más fuertes y más livianos en la tierra, que se usó para objetos destinados a la estación espacial Mir. Los científicos una vez más están estudiando el mundo de los insectos. Amo la durabilidad de las cosas. Creo para el futuro. Creo que mi trabajo contiene muchos acertijos y capas, que se revelarán más claramente al espectador en, digamos, 50 o 100 años. Solo entonces se entenderá mejor mi trabajo. Me parece una idea tan hermosa: vivimos en una sociedad donde nadie se preocupa por la durabilidad, mientras que los artistas se ocupan precisamente de cuestiones de durabilidad. La durabilidad es un concepto bastante anticuado. Ya no se le permite creer que su trabajo tendrá valor en,*

*digamos, 100 años. Creo, por el contrario, que su significado aumentará. Dejaría de hacer arte si creyera que mi trabajo no podría tener un significado futuro*⁵⁷³.



Figura 397. Jan Fabre empacó los pilares del restaurante universitario de Ghent con jamón ahumado para la exposición 'Over the Edges', 2000, © Joris D'hooghe
Foto del artículo: Dennis Tyfus y Peter Fengler, 'Lakkers' (imagen de instalación), 2016, © Tamara Beheydt
Fuente:<http://www.tento.be/>

Las obras de arte con carne evocan mucha resistencia, incluso de activistas animales y medioambientales. Lady Gaga apareció en los MTV Video Music Awards en 2010 con un vestido que consistía en capas de filetes crudos de pinzón, carne de los costados de una vaca, causó una pequeña tormenta mediática.

Expuso que llevaba su famoso vestido como una declaración: "Si no defendemos nuestros derechos ahora, no tendremos más derechos que estos trozos de carne. Y no soy un pedazo de carne".

⁵⁷³ Michaël Amy, "Midiendo las nubes: una conversación con Jan Fabre", Una publicación del Centro Internacional de Escultura. *Sculpture*, Vol.23 No.2 (Marzo de 2004): <https://www.sculpture.org/documents/scmag04/march04/fabre/fabre.shtml>

El trabajo de Dennis Tyfus tiene menos carga política, pero plantea discretas preguntas sobre la desaparición del oficio de carnicero y los paralelos grotescos entre la prostitución y el comercio de carne. Fabre vuelve a hablar sobre su trabajo en Gante:

"la construcción de la universidad simboliza la razón y con la irracionalidad de mi trabajo se abre el espacio para la imaginación". Además, está fascinado por la muerte y la mortalidad: "todo lo que es carne se muere"⁵⁷⁴.

Gilman (2015) en un artículo titulado " La toma de decisiones en la conservación de obras de arte efímeras con alimentos" relata el caso de Artur Barrio "En Interminável," donde este artista colocó café en el suelo y lo aplastó sobre las paredes de la sala, iluminada sólo por una sutil luz y en donde las paredes presentaban dibujos y palabras en perfecta armonía con el espacio, a la vez que como contraposición, una especie de incisiones que por la profundidad que presentan están realizadas en un momento de intenso arrebato del artista.

Artur Barrio en 1969 publicó en Río de Janeiro un manifiesto que llamó "Estética del Tercer Mundo":

*Contra las categorías de arte, contra los salones, contra los premios, contra los jurados, contra la crítica de arte (...) Así como considero que los materiales caros vienen impuestos por el pensamiento estético de una élite que piensa en términos de arriba abajo, me enfrento a situaciones efímeras con el uso de materiales perecederos, en un concepto de abajo arriba.*⁵⁷⁵

Este autor trabaja con materiales perecederos como café, pan, una langosta etc. Esta instalación fue creada para una exposición conjunta con Beuys para el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Gante (S.M.A.K) en 2005 y un año más tarde el museo adquiría la obra que fue reinstalada. Ante esta necesidad de mostrar una obra surge la pregunta:

⁵⁷⁴ Información extraída de: <http://www.tento.be/special/special-eten-deel-4-moderne-fijne-vleeswaren>

⁵⁷⁵ Natividad Pulido, " Basura, excrementos, carne cruda, café... Así son las obras de Artur Barrio", *ABC Cultural*, (23 mayo 2018): https://www.abc.es/cultura/arte/abci-basura-excrementos-carne-cruda-cafe-obras-artur-barrio-201805230027_noticia.html

*¿Cuál es la mejor forma de respetar la integridad material y conceptual de la instalación en el caso de realizarse una nueva exposición? A la luz de este tipo de preguntas el S.M.A.K documentó la instalación de la obra en 2005 (filmó una película, se tomaron fotos, y se realizaron dibujos, ...)*⁵⁷⁶.

Los comisarios, Flora Fairbairn y Olivier Varenne (2011) afirman que:

*Vivimos en un mundo sometido a un control constante por parte de los medios. Los artistas responden con obras efímeras que, por su naturaleza, no se pueden rastrear realmente. Usan materiales que tienen una vida limitada o que están en constante evolución. Estas obras tan dispares, diseñadas en algunos casos para un entorno concreto, tienen en común su interés por los estados de cambio. Evolución, disolución, memoria, fragilidad y envejecimiento*⁵⁷⁷.



Figura 398. Artur Barrio, en una sala del Reina Sofía donde ha creado una instalación ex profeso con café.

Fuente://www.abc.es/

Estos ejemplos han servido para ilustrar algunas obras y los problemas que genera el uso de material orgánico en el trabajo de una muestra de distintos artistas. Ante la imposibilidad de mantener la obra, los conservadores y responsables de museos que las adquieren para sus colecciones, optan por la documentación fotográfica o en video, ya sea como medio para poder reexponer la obra o para mostrarla mediante imágenes, ya que no es posible en mantenimiento de ésta. Además del género comestible, abordamos el uso del

⁵⁷⁶ *Ibid.* 563

⁵⁷⁷ Información extraída de <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/on-on-5785>

plástico como otro material que presenta muchas dificultades la para su conservación y, por lo tanto, su posterior difusión, aunque no lo aparente.

11.3. LOS PLÁSTICOS Y LOS PROBLEMAS EN SU CONSERVACIÓN

La inmensa mayoría de las obras realizadas con material plástico, son otra modalidad de arte temporal. Optamos por la obra del artista italiano Marco Canevacci (1970) que se trasladó y trabajó a Berlín en 1991. Considerado uno de los máximos representantes mundiales en arte efímero, es director y uno de los miembros fundadores del colectivo berlinés *Plastique Fantastique* y trajo su obra a Madrid. Intervino el espacio con grandes esculturas realizadas en plástico a modo de burbujas a merced de ser obras a expensas de ser completadas con la acción del visitante.

La intervención, *Inflables*, pretendió replantear las bases entre lo público y lo privado, su utilización, habitabilidad y función en el espacio urbano. Por su ubicación invitan a los espectadores a introducirse en ellas para interactuar con las piezas de plástico y formar por unos minutos parte de ellas convirtiéndose el acto en una performance que las convierte en un todo armónico y en plena compenetración.



Figura 399. Marco Canevacci: Inflables. Madrid 2016.

Fuente: <https://www.efe.com/>

La duración de la obra estaba acotada desde el primer momento y sólo pudo visualizarse un día hasta las 21.00 horas de la tarde. El artista aclara con respecto a la duración de la obra y el uso de los materiales lo siguiente;

Cuando sus estructuras se desmontan, comienza una nueva vida para sus materiales. Los reutilizamos tantas veces como podemos, aunque, obviamente, no tienen una durabilidad tan larga como las estructuras no efímeras. Cuando ya no es posible sacarles más provecho, sin peligro de que pierdan sus calidades, los materiales se envían al centro de reciclaje de Plastique Fantastique en Berlín⁵⁷⁸.

El plástico es un material que aparentemente puede parecer que resiste el paso del tiempo, pero en realidad no es así. Como explica la página del *Museo Harvard* al analizar la obra de Claes Oldenburg, cuyas cajas no mostraban las piezas tal cual el artista deseaba que fuesen exhibidas, los objetos introducidos en ellas estaban muy deteriorados, la pieza no mostraba un aspecto visual adecuado, ya que originariamente eran piezas de carácter comestible con una gran riqueza de brillo y color. Estas obras motivaron a Angela Chang, directora asistente del *Centro Straus*, a proponer una encuesta exhaustiva de plásticos en las colecciones de los museos. Rayner y Elizabeth LaDuc, comenzaron a realizar el estudio para catalogar los componentes de los plásticos y así poder avanzar en los procesos de conservación.

Mucha gente piensa que el plástico durará para siempre, cuando, de hecho, puede ser uno de los materiales más frágiles que puedas usar, dijo Georgina Rayner, científica asociada para conservación en el Centro Straus para Conservación y Estudios Técnicos. Los plásticos se degradan más rápidamente que probablemente cualquier cosa en una colección de un museo, y para cuando empiezas a notar la degradación, es casi demasiado tarde. Realmente solo puedes ralentizarlo⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ Información extraída de: <https://www.dsigno.es/blog/disenio-de-interiores/marco-canevacci-y-su-particular-arquitectura-efimera>

⁵⁷⁹ Información extraída de: <https://www.harvardartmuseums.org/article/here-for-the-long-haul>



Figura 400. "Obra dentro de la selección objetos falsos"
falsa selección de alimentos Claes Oldenburg.
Fuente: <https://www.harvardartmuseums.org/>

Según informa Rojo (2014) en la Plataforma de Arte Contemporáneo, en un artículo denominado "Los plásticos y sus problemas de conservación", la producción artística usando estos materiales ha ido aumentando en los últimos años a pesar del riesgo que conlleva su utilización. Informa que la vida de los plásticos comprende entre los 5 y 35 años y que desde el momento de su exhibición comienza el período de deterioro. Las primeras investigaciones datan de los años 90, existe por lo tanto poca información en lo que se refiere a su utilización en el arte contemporáneo y al ser un material muy utilizado en las obras actuales, es importante conocerlo para saber cómo conservarlo e intervenirlo.

Los plásticos sufren múltiples deterioros asociados a procesos de fotodegradación, oxidación, degradación térmica, hidrólisis y biodegradación. Algunas de las degradaciones más habituales se deben a derivados del propio material, que además de ser irreversibles terminan por dañar físicamente el propio plástico o acelerar otros procesos de degradación existentes. La conservación de plásticos es uno de los retos más complicados en el campo de la conservación y restauración de obras de arte. Por

ello, las técnicas preventivas para retardar su deterioro pueden ser consideradas como la mejor aproximación a su conservación⁵⁸⁰.



Figura 401. Le cerveau électronique (Acumulation de machines) (El cerebro electrónico [Acumulación de máquinas]) + Arman (Armand Pierre Fernández). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Fuente: www.museoreinasofia.es

11.4. LAS DIFICULTADES EN LA TRANSMISIÓN DEL EARTH ART Y EL LAND-ART

Cuando la obra sale extramuros de los museos y las galerías y es soportada por la tierra o naturaleza, hablamos de un tipo de intervenciones ya mencionadas con anterioridad denominada Earthworks o Land Art. Nos referimos a unas intervenciones realizadas en la tierra y con materiales de la tierra, lo que plantea su difícil conservación y directamente una imposibilidad para su posterior transmisión, dadas las condiciones ambientales que la determinan, que aceleran procesos de modificación, degradación o descomposición de este arte. Considerado como arte efímero, las obras obedecen al entorno natural que las contiene, recordemos el caso de *La Spiral Jetty*, instalada en el Gran Lago Salado de Utah, la cual puede observarse dependiendo del nivel del agua del lago y que actualmente se encuentra amenazada, existiendo la posibilidad de su desaparición.

⁵⁸⁰ Jone Rojo Payo, " Los plásticos y sus problemas de conservación", *Plataforma de Arte Contemporáneo*, (25 noviembre 2014): <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/los-plasticos-y-sus-problemas-de-conservacion/>

A esta condición hay que añadir la dificultad que supone llegar hasta su ubicación por las particularidades del terreno, además sólo puede visualizarse en su totalidad desde una vista aérea.

En una entrevista ofrecida el 13 de marzo de 2016 titulada “Land Art on Film: una conversación con James Crump” por Stephanie Murg este declara sobre la Spiral Jetty.

S.M: *¿Las intervenciones realizadas en nombre de la preservación, conservación o restauración van en contra del espíritu del land art?*

J.C: *Hay un debate emergente sobre el papel de la naturaleza en estos trabajos. Creo que la Dia Art Foundation ha tomado buenas decisiones, por ejemplo, sobre cómo lidiar con el Spiral Jetty de Smithson. El Great Salt Lake se enfrenta ahora a la mayor sequía registrada, y Dia optó por no hacer ninguna intervención, porque creen que Smithson habría sido reacio a eso. Hizo el trabajo con la intención de que la naturaleza actuara, y le interesaron las narrativas distópicas, la entropía y la decadencia, y esa pieza atraviesa un ciclo de cambio. Estaba bajo el agua, ahora no lo está. Puede regresar bajo el agua. ¿Quién sabe?⁵⁸¹.*

El deterioro de la obra, en ocasiones supone un problema para la ciudad que las contiene por ser reclamo turístico y hacer depender, en parte, la economía del lugar donde se encuentran. Es el caso del Puerto de Llanes y sus brillantes, cromáticos y coloridos *Cubos de la Memoria*, lugar sin duda visitado por todo viajero o turista que temporalmente pase por la zona. La intervención en esta escollera se inauguró en 2001, y el aspecto que en la actualidad presenta es menos atractivo por el daño que han sufrido los bloques, causado por los efectos derivados del paso del tiempo, el sol y la constante exposición el agua salada.

El sector turístico y los comerciantes de Llanes fueron los primeros en alzar la voz, haciéndose eco de este deterioro por lo que a ellos les supone como reclamo turístico y su posterior beneficio económico.

Los cubos por sí solos hacían su función en el puerto, pero pintados también hacen otra. Si la obra tiene que ser rehabilitada, que se haga, señala Alonso, que asegure

⁵⁸¹ Stephanie Murg, “Land Art on Film: una conversación con James Crump”(13 marzo, 2016): <https://theline.com/blogs/stories/land-art-on-film-a-conversation-with-james-crump>

que es mucha la gente que entra a su comercio preguntando por la ubicación de la creación de Agustín Ibarrola. Traen gente a Llanes y lo que tendríamos que mirar es que esas excursiones que paran unas pocas horas para ver Los cubos se queden más tiempo en la villa, reflexiona la presidenta de los comerciantes⁵⁸².

Informa que el edil de Turismo del Ayuntamiento de Llanes, José Herrero, explicó su reunión con Agustín Ibarrola comunicándole el propósito del Ayuntamiento de restaurar su obra y como Ibarrola les trasladó su disposición a colaborar en esta actuación. El Consistorio valoraría el coste de la rehabilitación y conseguirá fondos, ya sean públicos o privados, para llevarla a cabo.

En agosto de 2017, aparece una noticia de Castro que informa de lo siguiente:

Los Cubos de la Memoria no serán restaurados por el momento, información que facilita la teniente de alcalde de Llanes, Marían García de la Llana. El principal problema para la restauración está limitada a los derechos de autor y añadió también que se trata de una cuestión económica. Por otra parte, la concejal de Cultura, Marisa Elviro, señaló que para rehabilitar los Cubos deberían darse una serie de componentes que en la actualidad no se poseían. Aunque se muestra esperanzada en la aparición de algún mecenas para afrontar los gastos. La edil de Cultura recordó las palabras de Nacho Quintana, uno de los promotores de los Cubos, para alegar que “el componente efímero y la degradación causada por el paso del tiempo, forman parte de la propia obra” y a estas particularidades, hay que añadir la cuestión del mantenimiento.

El regidor añadió respecto a esta obra artística afectada por el empuje del mar, al formar parte de la escollera de protección del puerto pesquero Llanisco, que no tiene sentido hacer proyectos faraónicos que no se puedan mantener. Y añadió que en la actualidad el Consistorio tiene que hacer frente a otras necesidades más apremiantes que la restauración de esta obra. ⁵⁸³

⁵⁸²<http://www.visitllanes.com/blog-turismo/apoyo-a-la-restauracion-de-%22los-cubos-de-la-memoria%22.php?id=185>

⁵⁸³ Laura Castro “ Los 'Cubos de la Memoria' de la capital llanisca no serán restaurados «por el momento”, Diario *El Comercio* (15 agosto 2017): <https://www.elcomercio.es/asturias/oriente/cubos-memoria-capital-20170815011653-ntvo.html>

Basterra (2014) anuncia que, desde el entorno del autor, se indica que este protocolo para mantener las piezas en un estado adecuado establecía volver a aplicarles una capa de pintura al cabo de un periodo determinado. José Ibarrola señala que ese plazo estaba fijado cada 5 años. Y es que no hay que olvidar que *Los cubos de la memoria se encuentran en la escollera de protección del puerto de Llanes y se ven afectados por la acción de los temporales, el oleaje y el salitre. A nosotros nos encantaría que se cuidaran tal y como estaba previsto*⁵⁸⁴



Figura 402. Agustín Ibarrola :Los cubos de la memoria”, imagen agosto 2017.
Fuente:<http://www.elcomercio.es/>



Figura 403: Agustín Ibarrola.
Uno de los cubos tras sufrir un acto vandálico a plena luz del día (2017)
Fuente:<https://www.lne.es/>

⁵⁸⁴ Terry Basterra” Los Ibarrola aseguran que Llanes incumple el protocolo para repintar 'Los cubos', *El Comercio*, (20 febrero 2016): <https://www.elcomercio.es/asturias/oriente/201602/20/ibarrola-aseguran-llanes-incumple-20160220002405-v.html>

A colación de esta noticia, nos hacemos eco de una similar, por tratarse del mismo artista y de una obra que reúne las mismas condiciones y particularidades que la obra anteriormente citada. Agustín Ibarrola repinta sus piedras en Garoza, (Ávila).

La información aparecía en septiembre de 2015 en la versión digital de la revista *Arte.Logopress*⁵⁸⁵.

Tras un trabajo que duró tres años se ha colocado un punto de información y el repintado de las piedras en la Dehesa de Garoza. Moreno aseguró que: *hace falta un cartel explicativo. Los que somos de fuera no entendemos la obra, solo vemos un montón de cubos pintados con colores sin ninguna relación con el pueblo*. Una idea que compartía Beltrán, quien añadió que «sin contexto es imposible entender por qué del conjunto»⁵⁸⁶.

En el caso de la restauración en Garoza fue posible gracias a los fondos *Leadercal*⁵⁸⁷, gestionados por la Fundación Asociación de Ávila y con la colaboración de la Diputación de Ávila y del Ayuntamiento de Muñogalindo, así como con la generosidad del propio Ibarrola, el cual cedió los derechos de su obra al dueño del terreno, y del propietario de la finca que, a su vez, cede la parcela deslindada de la dehesa para su disfrute público.

⁵⁸⁵Logoprees editor, " Agustín Ibarrola repinta sus piedras en Garoza, Avila" Revista de *Arte Logopress* (30 septiembre 2015): <https://www.revistadearte.com/2015/09/30/agustin-ibarrola-repinta-sus-piedras-en-garoza-avila/>

⁵⁸⁶ Laura Castro " El tiempo machaca los Cubos de la Memoria de LLanes", *El Comercio* (14 agosto 2017):<http://www.elcomercio.es/asturias/oriente/tiempo-machacando-20170814003005-ntvo.html>

⁵⁸⁷ *La iniciativa comunitaria LEADER (Liaison Entre Actions de Développement de l'Économie Rurale, que significa "vínculos entre acciones de desarrollo de la economía rural) fue puesta en marcha por la Unión Europea como un programa piloto, experimental y destinado al ámbito rural. Se trataba de luchar contra el despoblamiento del medio rural, a través de la diversificación de la economía mediante la participación activa de la población interesada, de las empresas, de las asociaciones y de la administración de las zonas rurales beneficiarias. Esta participación se canalizó y normalizó por medio de los Grupos de Acción Local, que han sido los responsables del diseño y ejecución de sus programas de desarrollo rural.*

El destacado «efecto demostración» de LEADER, llevó al gobierno español a impulsar un programa único en Europa, de contenido similar, conocido como PRODER (Programa de Desarrollo y Diversificación Económica de Zonas Rurales).

A partir de 2007, la iniciativa LEADER se ha consolidado como herramienta a convertirse en uno de los ejes de la política de desarrollo rural europea, dentro del Fondo Europeo Agrario de Desarrollo Rural (FEADER), y desde 2014 ha evolucionado a "Desarrollo Local Participativo" (DLP). <https://ademe.info/leader/que-es-el-programa-leader/>

Con esta información, el lector puede sacar sus libres conclusiones. La nuestra es que el arte tampoco escapa a los intereses políticos, económicos o sociales en muchas ocasiones.

Recordemos al matrimonio Christo- Jeanne-Claude, la pareja se hizo mundialmente famosa con proyectos que incluían todo tipo de intervenciones en espacios naturales y públicos, siempre con la particularidad de ser temporales. Estos artistas contaban con Wolfgang Volz⁵⁸⁸, fotógrafo que registró todas sus obras exclusivamente para el matrimonio desde 1972. Esta acción indica la necesidad y el convencimiento de guardar la imagen fotográfica ante la imposibilidad de conservar la obra físicamente. Evidentemente, aquí lo que se registra es la imagen de la acción, protagonista de las intervenciones de este matrimonio y otros artistas, ya que entendemos que el arte, ya hace tiempo que va más allá de su materialidad.

Las obras de carácter efímero en la naturaleza o la tierra, casi siempre son registradas por medios audiovisuales, con el fin también de preservarlo para un mayor número de espectadores, ya que sus características también implican en

⁵⁸⁸ Werner Spies en la página oficial de Wolfgang Volz escribe: “El ojo de Christo y Jeanne –Claude. Las obras de Christo y Jeanne-Claude no son fáciles de describir o definir porque son muy diferentes y complejas. Además de los milagros visuales de hechizo que constantemente produce su trabajo, hay otras actividades que, a primera vista, parecen tener un estado “menor” o “inferior” en comparación con el resultado final. Pero todas las reuniones, audiencias y comparecencias ante los tribunales, las discusiones con políticos y formadores de opinión, las visitas a las fábricas, las inspecciones de los procesos de fabricación y, finalmente, el proceso de construcción a menudo laborioso y fastidioso, son una parte indispensable del trabajo. Hemos sido conscientes de estas fases durante muchos años, gracias al trabajo de Wolfgang Volz. Christo, Jeanne-Claude y Wolfgang Volz decidieron trabajar juntos muy pronto, Y esta relación exclusiva ha dado lugar a algo único. Gran parte de lo que recordamos de las producciones mundiales milagrosas a corto plazo se ve realmente a través de los ojos de este fotógrafo comprometido y sumamente sensible... Las miles de fotos, por las que debemos nuestro agradecimiento a Wolfgang Volz, no sólo nos proporcionan una gran cantidad de información pragmática y estética. Crean y corrigen la tensión dramática que acompaña a cada aparición de Christo y Jeanne-Claude. La alta presión, la expectativa, el miedo, la confrontación constante con los momentos de fracaso, las mini catástrofes, todo esto nos es informado por las fotografías. Estas fotografías muestran que Wolfgang Volz no es en absoluto un tomador de notas documentales fríos. Él es parte de la acción. No puede simplemente anotar lo que está sucediendo objetivamente y con frialdad. Sus emociones se muestran a través de las fotografías. Y la implicación emocional que lo une al proyecto es lo que le da a su trabajo un lugar tan excepcional en las obras de Christo y Jeanne-Claude. Cada proyecto particular arroja una gama diferente de sentimientos e imágenes. Cada uno tiene su propio carácter social, político y geográfico inimitable. Las fotografías de Wolfgang Volz son una parte integral del trabajo. Generan imágenes retrospectivas de una fata morgana cautivadora e inolvidable”. Información extraída de: <https://www.wolfgangvolz.com/a-b-o-u-t/>

muchas ocasiones que la realización y colocación de las obras sea hecha en lugares apartados, con accesibilidad condicionada o imposibilitada para el público en general.



Figura 404. Entre 2005 y 2009, Agustín Ibarrola (Basauri, 1930) pintó 115 piedras en la dehesa de Garoza.

Fuente:<https://acualistravel.es/>

Figura 405. Entre 2005 y 2009, Agustín Ibarrola (Basauri, 1930) pintó 115 piedras en la dehesa de Garoza.

Fuente:<https://www.revistadearte.com/>



Figura 406. Agustín Ibarrola. Detalle piedras en la dehesa de Garoza.

Fuente: <https://acualistravel.es/>

Figura 407. Agustín Ibarrola. Detalle piedras en la dehesa de Garoza.

Fuente:<https://acualistravel.es/>

11.5. DOCUMENTAR EL ARTE DE ACCIÓN

La performance, por su naturaleza, no puede ser registrada ya que es en un momento determinado, el presente, cuando se realiza y se escapa su idéntica repetición. El carácter efímero va intrínsecamente ligado a esta manifestación artística compuesta por artista, cuerpo, acción, tiempo, espectador y presencia. A lo largo de su historia se han usado mecanismos como la fotografía, video, descripciones para intentar conservarla. Richard Schechner se ha posicionado ante la performance como algo no apto para ser guardado y afirmaba que:

En la performance los originales desaparecen tan rápido como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o video puede conservarlos (...). Una de las tareas principales a las que se enfrentan los estudiosos de performance es la creación de un vocabulario y una metodología que trate la inmediatez y evanesencia⁵⁸⁹.

Peggy Phelan (1993) una de las teóricas fundamentales en lo referente a performance declara en *The ontology of performance: representation without reproduction*:

La performance sólo vive en el presente. No puede conservarse, grabarse, documentarse ni participar tampoco en la circulación de representaciones de la representación: en cuanto lo hace, se convierte en otra cosa. La esencia de la performance reside en su propia desaparición. El documento de una performance es entonces sólo un gatillo a la memoria, un estímulo a la memoria para que se haga presente⁵⁹⁰.

Con estas palabras expresa Phelan, su opinión en cuanto a la documentación de la performance se refiere.

La propia descripción no reproduce el objeto, más bien nos ayuda a restablecer el esfuerzo de recordar lo que está perdido. Las descripciones nos recuerdan cómo la pérdida adquiere significando y genera recuperación - no sólo del objeto y para el

⁵⁸⁹Richard Schechner: *Fundamentals of Performance Studies*. In: STUCKY, Nathan; WIMMER, (Illinois: Southern Illinois University Press :Cynthia (Ed.). Teaching Performance Studies, (2002), p.19

⁵⁹⁰ Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance*,(London y New York: Copyrighted material, 1993), p.146.

*objeto, sino para el que recuerda. La desaparición del objeto es fundamental a la performance; ensaya y repite la desaparición del sujeto que siempre anhela ser recordado*⁵⁹¹.

Si tenemos en cuenta los elementos que conforman las performances por los autores anteriormente citados, parece evidente el hecho de que una performance, no pueda ser documentada en su integridad. En 1993 Phelan, en su libro "*Unmarked. Politics Of Performance*", se muestra convencida sobre la incapacidad que posee la performance en convertirse en objeto, a la vez que hace una petición a museos e instituciones para que, en vez de conservar objetos, se preocupen más por una economía que se base en las demandas de la presencialidad.

Estas posturas que generalmente presentan teóricos de la performance como Rose- Lee Gorden, Richard Schecher o Peggy Phelan, además del soporte teórico, van en última instancia en contra de la comercialización de la obra. No obstante, los artistas de la performance también se preocuparon de documentar sus acciones. Recordemos a Joseph Beuys para quien las obras de arte eran tan efímeras como la vida.

Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión, pero en *Cómo explicar obras de arte a una liebre muerta*, que llevó a cabo en la *Galería Alfred Schmela de Düsseldorf* la obra fue registrada por el fotógrafo alemán Ute Klophaus (1949-2010) y grabada para la televisión. Otro ejemplo, la performance se realiza en una calle de las afueras de París, en la que Harry Shunk fotografió a Klein arrojándose (figuradamente) al vacío en la *Rue Gentil-Bernard de Fontenay-aux-Roses*, para un proyecto que el artista llamó, *El hombre en el espacio*. Como apunta Ayerbe (2017) "La documentación de las acciones tiene por finalidad "comunicar y comenzar un dialogo con el público o para al documentar sus acciones, escribir su propia historia"⁵⁹². Sin embargo para Rodriguez (2011) ,el documento creado a partir de la acción no altera su carácter efímero porque no

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.149.

⁵⁹² Nerea Ayerbe, " Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, (junio 2017), vol. 7, no 3, p. 551-572. <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n3/2237-2660-rbep-7-03-00551.pdf>

nos permite revivir esa experiencia sino que es una huella, un rastro y un testigo de que la acción aconteció⁵⁹³.

Otros artistas documentaron sus performance como ya hemos visto, por ejemplo, en el caso de Marina Abramovic en *The artist is present, Trademarks* cuando Vito Acconci se posicionaba delante de la cámara mordiendo partes de su cuerpo. En cuanto a lo referente en la adquisición de la performance, la *Tate Gallery* es una de las primeras en adquirir obra, concretamente la de David Lamelas *Time* (1970). Una obra en blanco y negro que representa una performance del artista. La imagen muestra a dieciocho personas en pie en una larga fila en medio de un paisaje nevado. La fotografía es una impresión de gelatina plateada en un marco de madera barnizada negra, y fue adquirida por *Tate* junto con la actuación en 2006.



Figura 408. David Lamelas: *Times*, (1970).

Fuente: <http://www.tate.org.uk/>

Esta *fotografía* documenta la primera representación de *Time*. Un grupo de personas se paran en una línea. La primera persona le dice la hora a la siguiente persona. Ellos reciben el tiempo y se aferran a él antes de anunciarlo al siguiente participante.

⁵⁹³ Zara Rodríguez Prieto, "El arte de acción: ¿documentar para construir Historia? Revista *Autonomía y Complejidad*, (abril 2011), http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/113/El_arte_de_accion_Zara-Rguez-Prieto.pdf

La última persona lo anuncia 'al mundo' en el idioma de su elección. Esta imagen muestra el tiempo que se realiza en *Les Arcs* franceses. Actualmente está teniendo lugar en la rampa de la sala de turbinas. Los miembros del público están invitados a participar.

Etiqueta de la galería, octubre de 2016. La *Tate*, adquiere sólo instrucciones escritas, sin ningún objeto físico.

Siguiendo a Agar Ledo en un artículo titulado: Sobre las performance y el arte participativo en la institución MARCO: En 2007, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, le solicitó la performance en préstamo a la *Tate Gallery* y recibió una respuesta afirmativa junto a las instrucciones para su representación, que se detallan bajo estas líneas. Fue activada, bajo la dirección del artista, el día 19 de octubre de 2007, en la calle Príncipe (en el exterior del museo), durante la inauguración de la muestra *Tiempo al tiempo/Taking Time*.

Esta pieza puede ser activada un máximo de tres veces durante las veinticuatro horas que dura un día. En el contexto de una exposición, debe considerarse un evento permanente durante el tiempo de la muestra. La pieza puede ser activada en el espacio interior o exterior. Una línea debe extenderse por el suelo, usando cinta adhesiva o tiza. La longitud de la línea dependerá del espacio, con un mínimo de 8 metros para aproximadamente 20 personas; puede ser paralela a la pared o discurrir en diagonal. La fotografía de la presentación original se puede exhibir en el espacio. Un aviso debe indicar en qué momentos la pieza será reactivada. Se invita a un número de visitantes a que participen en el evento. Los participantes permanecerán quietos sobre la línea, hombro con hombro, orientados todos hacia el mismo lugar. Se les explica el significado y el funcionamiento de la obra. La persona señalada como primero de la línea da la salida y, al minuto, se lo pasa a la persona siguiente en la línea. La persona recibe el tiempo, lo guarda por 60 segundos y entonces se lo pasa al participante siguiente. Así sucesivamente hasta que alcanza la última persona de la línea, que después de 60 segundos anuncia el final. Todos los participantes deben permanecer en la línea durante todo el evento. El tiempo puede ser anunciado en cualquier lengua. Declaración del artista: Trata sobre temas

*sociales. Podemos proceder de distintas culturas, ser de distinto color o religión, pero todos compartimos el tiempo único del presente*⁵⁹⁴.

Ante la adquisición de la performance por la TATE Lamelas realiza las siguientes declaraciones:

*Me alegro de que la compraran, porque no compraron un objeto, ni una escultura ni una película, significa que conseguí lo que pretendía: ser capaz de producir una obra que existe como concepto más que como objeto. Creo que una de las cualidades del arte es que atraviesa el tiempo y permanece vivo durante años. Especialmente esta pieza que se podrá reactivar en 3010. Trata sobre la inmortalidad de los conceptos o la inmortalidad del arte*⁵⁹⁵.

11.5.1. Las performances basadas en la corporeidad

Siguiendo a Goldberg (1996), las performance en las que el cuerpo del artista se somete a situaciones límite, la documentación de la acción se convertía en algo fundamental.

Fernández- Consuegra (2014) notifica también el uso de registros video y fotografía en estas acciones.

*En un principio, con el objeto de prolongar en el tiempo los performances, los artistas comenzaron a documentar sus acciones, primero a través de la fotografía y luego, a través del video. Más tarde, los artistas empezaron a incorporar determinadas imágenes a sus acciones, lo que planteó la posibilidad de realizar obras con el único objetivo de ser registradas; esto dio origen al fotoperformance y al videoperformance. En el primer caso, el resultado de la acción fue una secuencia de imágenes que rescata los momentos significativos de la acción, mostrando diferentes etapas del proceso, independientemente de su duración. En el videoperformance, por el contrario, lo que suele conservarse es el tiempo real de la acción*⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ Agar Ledo. Información extraída de

http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/5_ANL_Conferencia_Agar_ESP.doc.pdf

⁵⁹⁵ <http://www.tate.org.uk/tateshots/episode.jsp?item=14528>

⁵⁹⁶ Celia Balbina Fernández- Consuegra, "Arte corporal y tecnología" *Revista Sociedad Latina de Comunicación social*, (diciembre 2014)

http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/5_ANL_Conferencia_Agar_ESP.doc.pdf

No tenía sentido no registrar las acciones que habían llevado a cabo si no se difundían a modo de alterar la historia, de denunciar o protestar, la finalidad era la difusión para la concienciación. Tomemos como ejemplo algunas obras ya vistas en apartados anteriores y otras procedentes de artistas de nuevo ingreso. Cris Burden para quien en sus performances el riesgo de perder la vida se encuentra presente. Expone su cuerpo a desafíos físicos y psicológicos. En 1974 realiza *Shoot*, en esta performance recordemos se posicionaba en un fondo de pared blanca esperando el disparo de su ayudante, especialmente contratado para la acción.

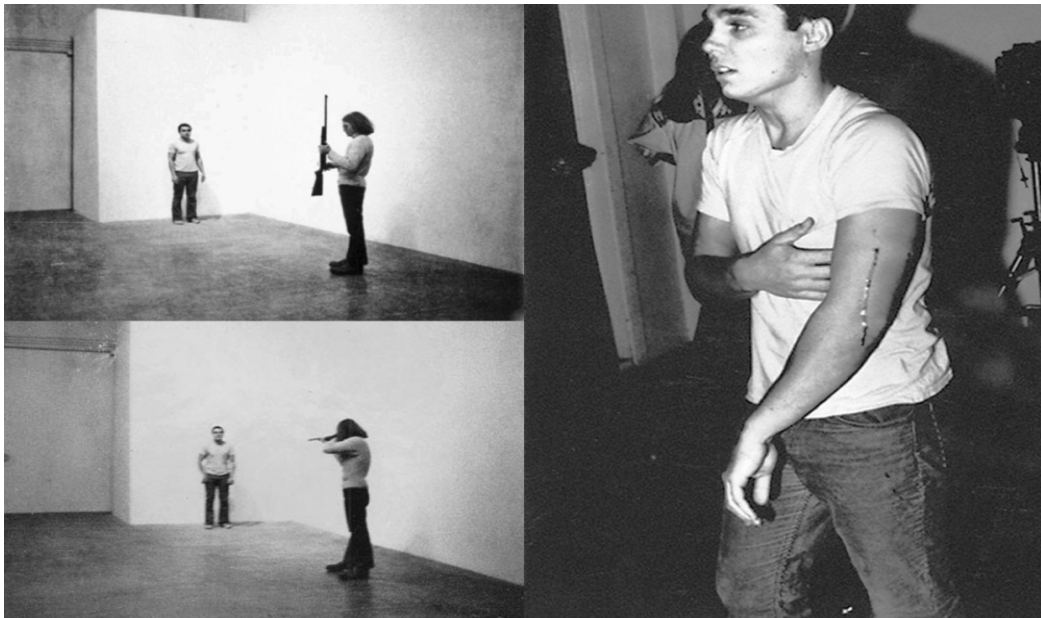


Figura 409. Cris Burden: Shoot (1974)

Fuente: <http://www.ahmagazine.es/chris-burden/>

Creo que los artistas reflejan su entorno social y cultural. En la actualidad, Norteamérica y todo el mundo industrializado está sujeto a una cantidad extraordinaria de violencia, tanto por la naturaleza de la sociedad moderna (véase, por ejemplo, la constante amenaza del terrorismo y la guerra, la magnitud de las catástrofes y el malestar general que desvirtúa la moralidad y los valores) como,

*también, por una falta individual de lugar y de poder en este enorme e impersonal mundo industrial*⁵⁹⁷.

La artista conceptual americana, Adrian Piper (1948) no anunciaba sus performances, las realizaba de forma espontánea en espacios públicos. Denominadas *Catálisis Series* quedan definidas por la actuación de los espectadores.

Realiza acciones como viajar en un autobús con un pañuelo introducido en la boca y las mejillas hinchadas conteniendo el aire y esperando que el azaroso público que contemplaba su acción se comportase con naturalidad, siendo su actitud, parte fundamental de la performance. La documentación de sus performances, se convierte en algo tan necesario como fundamental.

*El arte tiene un rol importante en los cambios sociales y yo quiero ser un instrumento para este cambio. Es un medio de comunicación entre los individuos. Busco de qué manera expresarme a través del arte en los temas que me interesan. Y mi interés particular -reconoce- está en los cambios sociales y en la xenofobia y el racismo, que es un problema global*⁵⁹⁸.

Antwaun Sargent (2018) en un artículo titulado, “Adrian Piper’s Massive MoMA Survey Will Force You to Face Your Prejudices” relata que la artista, tras memorizar frases de su diario de adolescente, se colocó una peluca a lo afro, un bigote y unas gafas de sol con espejo y se lanzó a la calle en Nueva York recitando las frases del diario, la intervención se llamó *Ser Mítico* (1973-75).

En lo que se refiere a la documentación de la acción, se tomaron fotografías, dibujos, carteles se montaron en una nueva retrospectiva del Museo de Arte Moderno de Nueva York⁵⁹⁹.

Siguiendo a Ayerbe (2017), el movimiento Fluxus, desde el principio de su creación, promovió acciones para la documentación y grabación de sus

⁵⁹⁷ Gerardo Ayala, “Chris Burden, el performance comienza con uno mismo”, *Cultura Colectiva*, (agosto 2013): <https://culturacolectiva.com/arte/chris-burden-el-performance-comienza-con-uno-mismo/>

⁵⁹⁸ Daniel Marzona, *Arte Conceptual* (Madrid: Ediciones Taschen El País: 2008) p.86.

⁵⁹⁹ Antwaun Sargent “Adrian Piper’s Massive MoMA Survey Will Force You to Face Your Prejudices (abril 2018): <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-adrian-pipers-massive-moma-survey-will-force-face-prejudices>

performance, al igual que en el movimiento vienés o en el Arte Povera ya visto en apartados anteriores. *Se hace fundamental, en esa lucha a través de lo artístico, por los derechos humanos y la reivindicación política y social recurrir a medios de comunicación con la finalidad de llegar al mayor público posible*⁶⁰⁰.

Así, artistas como Laurie Anderson, Joan Jonas o Yvonne Rainer exploraron la dimensión social de los medios tecnológicos.

*Empezaron a utilizar tecnologías como el Super-8, el vídeo Portapak o la cinta magnética de grabación de audio para registrar sus acciones y poder darles así una mayor difusión. La obra de Rainer, por ejemplo, analiza de manera muy acertada esta relación entre la performance y la mediación tecnológica cuestionando temas como la autoría, mediación, temporalidad y el deseo de compartir experiencia perceptual propia de aquella época, bien mediante su acto en vivo como mediante su documentación.*⁶⁰¹

[...] *la posibilidad de documentar digitalmente da significado al término ‘live performance’. Hoy en día todo tipo de acontecimientos puede simplemente ser difundido por los medios haciéndolos accesibles a millones de personas mediante su mediatización –sea teatro o performance art, conciertos de rock, representaciones políticas como un funeral o la bendición del papa urbi et orbi, o un evento deportivo como los Juegos Olímpicos*⁶⁰².

11.5.2. La conservación de la obra y los límites de los formatos digitales

Parece lógico afirmar que la obra conservada en formatos digitales, puede permanecer documentada un tiempo, nada más lejos de la realidad. Al ritmo que avanza la tecnología, los nuevos soportes en computadoras, formatos y software se quedarán obsoletos en algún momento por incompatibilidad, por mal funcionamiento o por no haberse conservado en condiciones óptimas.

Tomemos como ejemplo la obra *Echange Fields*, de Bill Seaman, obra que sirvió como estudio en el documental “*Instalation art Who Care*”. Cuando se

⁶⁰⁰ *Ibid.*584.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Philip Auslander, *Liveness - Performance in a Mediatized Culture*. (London; New York: Routledge, 1999), p.32.

planteó instalarla por segunda vez en el edificio *U de Dortmund*, sólo teniendo 10 años, como dependía de aparatos técnicos, los equipos estaban anticuados y estropeados, lo que hizo necesario digitalizar la obra. Constaba de 13 esculturas muebles que mostraban todas las posibilidades de posicionar tu cuerpo en ellas, completadas con la imagen de bailarines delante de cada una.

El artista informa que originariamente se usó el disco laser año 2000 y el museo no contaba con documentación de la obra. El verdadero problema es que el artista no especula cómo se montarán las instalaciones cuando él no esté. Uno de los recursos más usados es la entrevista con el artista, por la información que se puede registrar para futuras reexposiciones de sus trabajos.

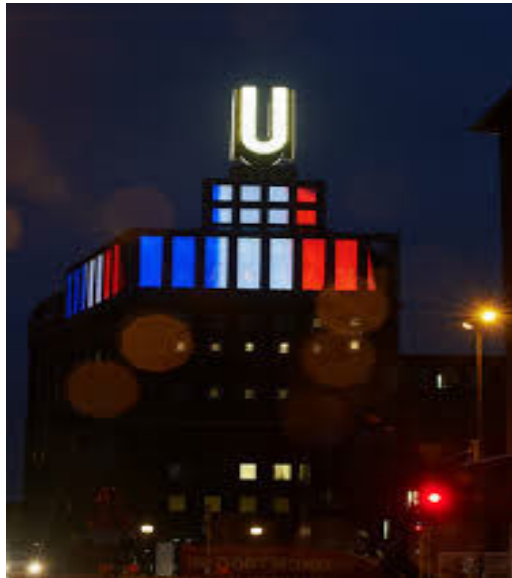


Figura 410. Dortmund, Alemania: la 'U' en el último edificio de la ex Cervecería Unión en Dortmund.



Figura 411: Bill Seaman: Exchange Fields, (2000). © <http://www.artribune.com/>
Fuente: <https://www.researchgate.net/>

El restaurador Jorge García Gómez Tejedor⁶⁰³, ofrece una conferencia en el ciclo El arte contemporáneo en sala de Guardia titulada "Estrategias aplicadas en el Museo Reina Sofía para la conservación y restauración de obras tecnológicas y basadas en el tiempo".⁶⁰⁴ A continuación, exponemos algunas ideas de su conferencia:

García- Gómez forma parte del equipo del departamento de investigación, conservación y divulgación del museo madrileño desde su constitución y todo su discurso está contextualizado en las metodologías de conservación de este museo.

Nos interesa especialmente el equipo del área de conservación preventiva formado por un grupo interdisciplinar compuesto por restauradores de diferentes especialidades, contando con perfiles específicos en arte contemporáneo. Difícil, teniendo en cuenta que España en este momento no cuenta con especialidades específicas en video, fotografía y arte tecnológico, perfiles que no son fáciles de encontrar en un principio.

Define su trabajo y a su equipo como los encargados de una conservación no pensando en el público de hoy sino en el de mañana para que también puedan ver ese arte. Interviene en su discurso hablando sobre el nuevo concepto de arte. *El arte tecnológico, definiendo que aparecen nuevas formas entre realidad y representación, como son los objetos industriales y tecnológicos como nuevas prácticas no objetuales (contexto, espacio, tiempo, concepto y percepción). La obra tecnológica y audiovisual que posee el museo, va en aumento rápidamente. En cuanto a la intervención*

⁶⁰³ Diplomado por la Escuela Superior de Restauración y Conservación de Madrid (1987) es desde el año 2013 Jefe del Departamento de Conservación-Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y codirector del Magíster en Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo que se imparte en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid.

Ha sido restaurador de Pintura de obras de Arte contemporáneas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1992-2003). Pruebas de acceso público, 1ª calificación. Trabajó para el Instituto del Patrimonio Histórico Español -actual Instituto del Patrimonio Cultural de España- (1990-1991). Destacando la participación en la restauración del legado Dalí y la preparación del traslado de los fondos del antiguo Museo de Arte Contemporáneo a su nueva sede en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dirección y coordinación del proyecto de actuación para las pinturas murales y de caballete en el real Palacio de la Almudaina de Palma de Mallorca (Patrimonio Nacional). Ha realizado trabajos de Restauración de pintura de caballete para Patrimonio Nacional. http://www.mastergestioncultural.eu/profesores_ficha.php?idp=289

⁶⁰⁴ Conferencia completa disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=U6l_hRwQGrY

Jorge García, habla de la necesidad de un tratamiento para devolver la autenticidad a un objeto y perpetuar su eficacia, estética y simbólica.

El objeto susceptible de ser restaurado, pasa de la materia artesanal y de la estética aceptada a material tecnológico producido de una forma industrial que ha de repararse, y donde tenemos que aplicar unos criterios específicos en función de sus connotaciones conceptuales y culturales. Ante la obra tecnológica, el artista realiza una sustitución en la obra y aplica una nueva tecnología, se sustituyen los elementos de la tecnología anterior, por un planteamiento o requerimiento del artista ante la evolución tecnológica.

Jorge García denuncia que en estas jornadas nadie ha hablado de almacenar y documentar toda esa evolución tecnológica, preservar la evolución de la pieza, guardarlos en el estado y en el tiempo en el que estuvieron. La falta de información provoca distorsión en la interpretación de la obra, representaciones inanimadas, falsas expectativas, daños en la conservación del objeto, pérdida de elementos. Pone como ejemplo una pieza de Francesc Torres de la exposición antológica “La cabeza del dragón”, actualmente sin resolver por no tener ningún tipo de documentación actual ni del momento en el que se adquirió en 1989 por el Museo Reina Sofía⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ La exposición antológica Francesc Torres. “La cabeza del dragón” ofrece un recorrido por los veinte años que conforman la trayectoria de Francesc Torres (Barcelona, 1948). La muestra reúne un conjunto de obra que en su mayoría no ha sido expuesto en España, compuesto por trabajos realizados fundamentalmente en Estados Unidos, salvo el proyecto *Cincuenta lluvias* (1990-1991), creado ex profeso para esta ocasión. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francesc-torres-cabeza-dragon>

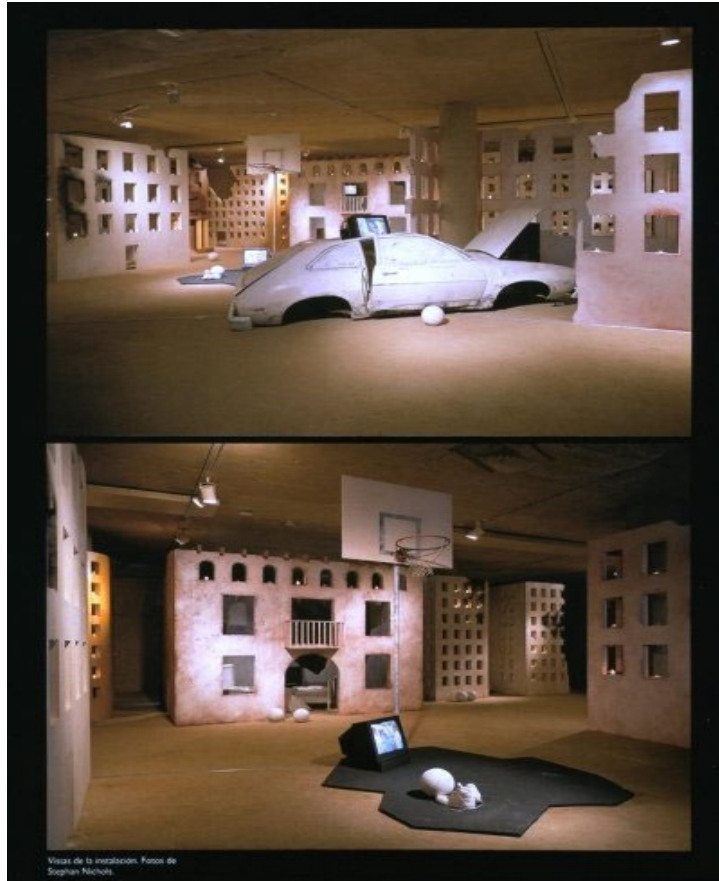


Figura 412. Francesc Torres. 1987-88 Obra formada por seis modelos de edificios, canasta de baloncesto, carrocería de Ford Pinto de 1969, piezas de mobiliario y pelotas de baloncesto cubiertas de pintura, un rifle Remington de 1917 y monitores de video. 1987-88

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/>

Para la conclusión de la ponencia, Jorge García presenta el proyecto europeo (2000) *Inside Installation*, equipo interdisciplinar para el estudio, comprensión y conservación de instalaciones artísticas. Está compuesto por más de 30 instituciones y unos 50 profesionales aproximadamente. El Museo Reina Sofía, formó parte como coordinador junto con ICM, TATE, SMAK, *Restauierungszentrum* y SBMK.

La evolución actual se muestra en *Practisc (Practice, Research, Collaboration, Teaching in corsevation)*, proyecto integrado por 34 museos entre los que destaca fijar el curso de futuras claves en la conservación, prevención y educación artística.

Con respecto a *Inside Intallation*, se incorpora el acceso del público a la conservación como nueva estrategia haciéndolo participe dentro de las políticas de conservación. Todos estos asuntos desembocan en unas jornadas anuales sobre conservación que se realizan anualmente en el Museo Reina Sofía.

11.6. LA ADQUISICIÓN DEL CONCEPTO, COMO OBRA DE ARTE

El Museo Reina Sofía y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo participaron en el Día Internacional de los Museos el 18 de Mayo 2011 con el estreno del documental *Installation Art: Who Cares?*,⁶⁰⁶ en V.O.S. Simultáneamente se visualizaba en otros centros como (Tate Modern, S.M.A.K, Kröller-Müller...). Dicho documental forma parte de los proyectos europeos *Inside Installations* (PRACTICs).

Escrito y dirigido por Maarten Tromp y producido por la Fundación para la Conservación de Arte Contemporáneo de Holanda, SBMK, el documental muestra concretamente casos prácticos respondiendo e ilustrando una de las preguntas que se planteaban al comenzar esta investigación: ¿puede un museo, galería, espacio cultural, volver a mostrar el trabajo de un artista que no permite ninguna forma de documentación? Analizando los casos de tres artistas: Olafur Eliasson, Tino Seghal y Bill Seaman

El documental introduce una idea generalizada sobre la conservación del arte que para las futuras generaciones se conserva en perfectas condiciones de temperatura y luz, está sujeto a procesos de restauración de expertos y curadores para que el disfrute y la contemplación estén siempre aseguradas. Pero el arte contemporáneo, abandona los instrumentos y el material de trabajo que por antonomasia ha dominado a lo largo de la historia y los artistas comienzan a introducir en sus obras materiales efímeros y de difícil conservación. Tracy Metz, informa cómo el *Museo de Rotterdam Boijmans Van Beuningen* expuso la obra de Eliasson, *Notion Motion* en 2005. *Apuntamos la necesidad de realizar el visionado de la obra mediante reproductor de video ya que una sola imagen no mostraría la totalidad de la intervención*⁶⁰⁷. Este artista trabaja con materiales tales como el agua, la luz, niebla

⁶⁰⁶ Video completo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=viwshM95Kaw>

⁶⁰⁷ *Ibid.*

o el movimiento. El museo, adquiere la obra y Jaap Guldemon, curador del museo, muestra los planos que le envía la fundación del artista para su reexposición, mediante fax.

Las indicaciones informaban que la obra debía ser instalada conforme a las instrucciones del documento adjunto al plano y que toda reinstalación debía realizarse en colaboración con *Neugerriemschneider*, que es la galería de Eliasson en Berlín, la *Olafur n Eliasson Werkstatt* o la herencia del artista.

Jaap Guldemon responde que *la obra no se documentó en su primera instalación en el 2005 porque no sabían si podrían comprarla, a lo que añade que sí se realizó esa tarea cuando se desinstaló. El material, por supuesto no se conservó*⁶⁰⁸. Termina explicando, que cuando se adquieren obras tan grandes como es esta instalación que ocupa 1.500 m² lo que se compra es el concepto, haciendo de la conservación de éste, un desafío para los conservadores.

Pierre-Antoine Héritier, restaurador de arte de Ginebra revela que *para estas obras una de las ventajas del arte contemporáneo es que, con frecuencia, los artistas aún están vivos y esto nos permite dialogar con ellos durante los trabajos de restauración, instalación, es el caso de Olafur Eliasson*⁶⁰⁹.



Figura 413. Olafur Eliasson: Notion Motion, (2005). Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2005 Photo: Jens Ziehe.
Fuente:<http://olafureliasson.net/>

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ El Cultural, ¿Cómo se conserva el arte contemporáneo?, (18 mayo 2011) https://www.elcultural.com/videos/video/721/ARTE/Como_se_conserva_y_restaura_e_l_arte_moderno_y_contemporaneo

11.7. LA PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR EN LA OBRA CONTEMPORÁNEA

Para ilustrar este apartado nos interesan las obras de Tino Sehgal: *Situaciones Construidas* y de Leandro Erlich: *El que escondió la punta del Obelisco*.

En la recepción de la obra de arte, la participación del espectador se ha convertido en pieza y acción fundamental para la realización o complementación de la obra, dentro de las propuestas artísticas contemporáneas. El público ha pasado a ser otro elemento fundamental desertando la mera recepción y contemplación pasiva y adoptando un papel de intervención activa. Hasta el siglo XIX, el papel del *público* estuvo limitado a la contemplación, juicio y disfrute estético visual.

Tino Sehgal (1976) es un artista londinense que nos afecta por el hecho de tener documentada su obra sólo en la memoria del espectador. Sus intervenciones existen de manera efímera, para un tiempo determinado y para un público concreto. No le gusta la denominación de performance para sus acciones artísticas, prefiere *situaciones construidas*, siendo los visitantes los intérpretes de la acción a la que asisten.

*Lo que me disgusta de la palabra performance es que implica un antagonismo implícito entre el intérprete y su público, en el que el primero es activo y el segundo, pasivo. La noción de interpretar algo ante alguien supone que el espectador quede marginado del proceso cuando, para mí, tiene que estar siempre en el centro*⁶¹⁰.



Figura 414: Tino Sehgal: No soy Tino Sehgal(2016), Nahmad Projects, (Londres),

⁶¹⁰ Álex Vicente, Tino Sehgal: “La reacción común a mi obra es dar marcha atrás”, Babelia El País (20 agosto 2015): https://elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html

Fuente:<http://nahmadprojects.com/>

El término alude al Manifiesto Situacionista que Guy Debord publicó en 1957, incitando a los artistas del mundo entero a *construir momentos que provoquen que el espectador abandone su pasividad, iniciando así su camino "hacia una vida menos mediocre"*⁶¹¹.

Para Sehgal, el arte tampoco puede ser solo una actividad contemplativa. En cuanto a la documentación de sus acciones, el artista no autoriza ningún dispositivo de registro.

*Se declara contrario, es más prohíbe cualquier forma de documentar su trabajo, ya que sostiene que las obras son repetibles, pero que la experiencia del visitante, no lo es, por lo tanto, no tiene sentido ya que la experiencia, se perdería. Sus obras no pueden ir acompañadas de paneles, catálogos. En cierta manera, se queja de la gran cantidad de cosas que se distribuyen en masa*⁶¹².

En una entrevista telefónica concedida a Tracy Metz, con motivo del Simposio *Contemporary Art: Who Care?* celebrado en el *Instituto Real del Tropic Amsterdam*, (2010) ante la pregunta de cómo vende las obras, el artista responde que con un contrato verbal mediante su galerista Jan Mot. La venta de las obras se

⁶¹¹ Antonio Ontañón, "La vanguardia no se rinde", *Revista de historia y crítica de las artes Situaciones*, (2 marzo 2012) <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/> El situacionismo fue el grupo de vanguardia más politizado de la posguerra. Se fundó en 1957 con el nombre de *Internacional Situacionista* y se disolvió en 1972. Debord provenía de otro pequeño grupo denominado "Internacional Letrista" y Jorn del "Movimiento Internacional para una Bauhaus imaginista". Ambos grupos convergen en la *Internacional Situacionista*. El situacionismo fue un movimiento de vanguardia europeo que a partir de 1957 generó no sólo una estética, sino una de las bases teóricas más sólidas de la crítica de la sociedad y la cultura contemporáneas. El situacionismo supuso una aportación fundamental del vanguardismo europeo en el intento de fusión de arte y vida. Su crítica a la *Sociedad del espectáculo* es ahora quizá más vigente que en el momento en el que fue escrita, justo antes de los acontecimientos de la revolución de París en mayo de 1968. Las bases estéticas e ideológicas del Situacionismo son el surrealismo y el marxismo, pero con una clara voluntad crítica hacia ambos. Había muchos elementos de relación con el surrealismo tanto estéticos como organizativos: la indisolubilidad de la relación entre el arte y la vida, la base literaria de muchos de sus trabajos, el inicial espíritu revolucionario, la necesidad de superación del arte, la organización basada en un líder. Los situacionistas querían renovar las estrategias estéticas surrealistas con nuevas aportaciones como las denominadas "deriva" y "détournement" (traducido por "desvío") Por otro lado, la base ideológica fundamental era el marxismo, pero un marxismo renovado con las aportaciones modernas del sociólogo Henri Lefebvre (1901- 1991) sobre la "crítica de la vida cotidiana" y del filósofo existencialista Jean Paul Sartre (1905 – 1980) sobre la construcción de "situaciones" subversivas.

⁶¹²Ibid.600

realiza mediante ensayos que dirige la arista y que pueden durar días, incluso semanas.

La situación construida, *Kiss* (2007), es una obra donde dos bailarines se besan y tocan, para, finalmente, formar una pareja a modo de las grandes obras históricas como en *El Beso* de Brancusi o el de Gustav Klimt. En la pieza *This Success / This Failure* (2007), un grupo de escolares juega, grita, corre y deambula por el espacio expositivo. En un determinado momento uno de los niños se acerca al espectador y explica cómo Tino Sehgal le ha pedido que permanezca ahí durante cuatro horas sin juguetes.

Como elementos o materiales usados para su obra coreografía, voz, movimiento, interacción danza, acciones y palabras, elementos que no dejan rastros materiales de su trabajo.



Figura 415. Una foto tomada en un iPhone muestra El beso, parte de la muestra de arte efímero de Tino Sehgal en el Museo Guggenheim Nueva York.

Fuente: <https://www.nytimes.com/>

Siguiendo con la interacción del público en las obras, Leandro Erlich, artista conceptual argentino (1973), exige la participación de los espectadores en su trabajo. Este artista se caracteriza por la infinita creatividad de sus instalaciones que suponen todo un desafío óptico, haciendo parte del juego artístico que plantea en sus intervenciones al visitante.

En marzo de 2017, en la Fundación Telefónica de Madrid, presentó la exposición "Certezas Efímera" en donde destacaron dos obras, *Nido de las Nubes* y *Changing Rooms*. El estudio de su trabajo queda definido según la Fundación

Telefónica por procesos ligados al campo de la arquitectura, el componente ilusorio, que se presenta como una constante en sus instalaciones, un juego óptico preparado para ser descubierto por el espectador, lo que le ha llevado a ser conocido como "El arquitecto de lo incierto". El artista argentino juega con la percepción y crea paradojas visuales. Sus trabajos poseen influencia del cine y la literatura, por la atracción que siente por figuras como Hitchcock o Polanski o el escritor argentino Jorge Luis Borges, del que toma la forma en la que multitud de escenas coexisten. Erlich incorpora elementos de la vida cotidiana a los que les otorga una nueva realidad.

Este espacio-instalación, *Changing Rooms*, es un juego de espejos compuesto por 30 cubículos, dos pasillos y tres bloques de probadores. El visitante se sumerge en un "laberinto mágico", en el que falsos espejos hacen que se encuentre con otros visitantes donde se supone que tiene que verse reflejado. Invita a que nos cuestionemos la realidad de un espejo, originando un desencuentro entre lo que la mente espera y lo que el ojo ve.



Figura 416. *Changing Rooms*, Shanghai Art Festival © Justin Jin, courtesy Leo Xu Projects.

Fuente:<http://culturainquieta.com/>

En la instalación *Nido de Nubes*, el artista presenta nubes enjauladas en vitrinas con formas de países flotando en el reducido espacio, presentando la idea

de frontera y permanencia, al igual que la forma de la nube es efímera, las fronteras entre los territorios también lo son.



Figura 417. The Single Cloud Collection ©Ignacio Iasparra, cortesía Galería Ruth Benzacar

Fuente: <http://culturainquieta.com/>

Con el respaldo de colaboradores que vuelcan bocetos en computadoras y técnicos que ultiman detalles en diversos materiales, Erlich da luz a sus creaciones.

Soy un artista conceptual. Lo que va llevando mis ideas tiene que ver más con las ideas, justamente, que con el material de las obras”, dijo. “Me interesa construir proyectos, obras en las cuales la gente participa, interactúa y están, en lo general, sujetas al orden cotidiano, a espacios y situaciones que la gente reconoce como familiares y donde se desata una experiencia distinta⁶¹³.

En una entrevista concedida a Conversaciones en *La Nación* para Mariana Arias el artista declara:

⁶¹³ Información extraída de http://spanish.xinhuanet.com/2018-04/21/c_137125880.htm

El público, en muchas de sus obras termina siendo parte de la obra, el público, no solamente es público, sino que también es actor, es intérprete de una situación, de una experiencia y no solamente es público de la obra sino público del propio público, la gente está mirando al otro dentro de la obra...

En mis obras pasan dos cosas, hay una parte vinculada a la percepción, una parte que se articula en la retina que tiene que ver con crear una especie de duda en lo que vemos y por otro lado, dentro de esa misma acción perceptiva o experiencia se articulan elementos que terminan siendo metafóricos o simbólicos, el hecho de encontrarse con otro en lugar del reflejo de uno creo que es una idea en sí misma, muy poética⁶¹⁴.

Retornamos a la figura de Emilia Kabakov, en lo referente a la experiencia del espectador. La revista *Código* entrevista a Emilia Kabakov en 2014 a propósito de la exhibición que, junto a su esposo, presentó en Moscú y de las muestras que tendría lugar en Monumenta, en la ciudad de México.

Daniel Montero *¿Cómo concibes la transformación a partir de la experiencia y la memoria?*

E.K Es complejo porque podría hablar de memoria individual o de memoria colectiva. Creo que hay varios tipos de personalidades que se pueden clasificar con base en esta diferencia. Existen personas con memorias individuales, que no desean tener memoria colectiva y construyen su vida dentro de una pequeña unidad privada. Pero también las hay interesadas en la relación con los otros. La memoria colectiva está construida a partir de la memoria histórica y los recuerdos personales.

A pesar de ello, no se puede decir que la memoria histórica diga la verdad, porque depende de quién la escribió y en qué momento. La memoria histórica cambia constantemente. Y la interpretación puede ser modificada de acuerdo al conocimiento contemporáneo. Ésa es la historia de la humanidad⁶¹⁵.

⁶¹⁴ Entrevista completa disponible en: <https://lnmas.lanacion.com.ar/program/video/4b7bbe51-99ae-449f-8fe4-46a405acd0ac>

⁶¹⁵ Daniel Montero. "La experiencia del espectador, entrevista a Emilia Kabakov" *Revista Código* (18 junio 2014): <https://revistacodigo.com/arte/la-experiencia-del-espectador-entrevista-con-emilia-kabakov/>

11.8. OBRAS PARA LLEVAR Y SER CONSUMIDAS POR EL ESPECTADOR

Durante esta investigación hemos venido anunciando la imposibilidad de encasillar a los y las artistas en un sólo movimiento o tendencia, pudiendo ser vinculados/as en simultáneo a varios según el trabajo desarrollado y el momento en el que trabajan. Acudimos al cubano Félix González Torres, artista visual (1957-1996) que trabajó gran parte de su corta vida en Estados Unidos. Su condición homosexual, así como el fallecimiento de su pareja sentimental a causa del sida, enfermedad de la que también murió el artista unos años más tarde, estuvo presente en gran parte su obra. Vive y trabaja bajo la amenaza del deterioro físico y la muerte. Instalaciones de carácter sensible, parecen inocentes, pero en realidad conllevan, implícitas, una fuerte carga emocional, que hace reflexionar sobre aspectos sociales y políticos de profundo calado, como son el amor, la sociedad, la sexualidad, la enfermedad, las relaciones humanas, el luto, la desaparición y la muerte. Su trabajo podría ajustarse a un estilo minimal, conceptual, podemos hablar de integración e interdependencia de obra y espacio, diálogo con la arquitectura, fragilidad, caducidad o materiales pobres.

La obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* presenta una montaña de caramelos apilados en la esquina de una galería, se disponen envueltos en papel de colores, con un peso de 175 libras, que equivalían al peso de su compañero sentimental, fallecido por enfermedad de transmisión sexual. El artista invitaba al espectador a coger un caramelo y guardarlo, llevárselo a casa o consumirlo, lo que establecía la lectura de la fragilidad de la vida y de cómo la enfermedad, haciendo alusión al acto de comer, devoraba la vida de Ross. González- Torres deja establecida la reposición de la obra cada día para que el peso se mantenga en 175 libras, como una manera de mantener a Ross vivo, simbolizando la vida eterna de su amante o, por el contrario, tras la reposición y el acto de llevarse un caramelo, algunos leen la condena de morir una y otra vez.

Según Mejía (2016) *...cuando se trata de instalaciones, lo que queda es el registro de ellas en el espacio, una imagen que sirve como testigo de algo que el artista dispuso*⁶¹⁶.

En conversaciones en Espuma 9, Maurizio Cattelan entrevista a Gonzalez-Torres.

⁶¹⁶ Información extraída de: <http://elpulphoto.com/felix/>

C: *¿Cuál fue tu primera reacción ante la invitación de representar a Estados Unidos en la Bienal de Venecia?*

FGT: *Bueno, mi primera reacción fue una reacción izquierdista muy predecible, que cada vez más estoy cuestionando y encuentro muy estática y autodestructiva. En este punto, no quiero estar fuera de la estructura de poder, no quiero ser la oposición, la alternativa. ¿Alternativa a qué, al poder? No, quiero tener poder. Es efectivo en términos de cambio. Quiero ser como un virus que pertenece a la institución. Si funciono como un virus, un impostor, un infiltrado, siempre me replicaré junto con esas instituciones. El dinero, el capitalismo y los poderes están aquí para quedarse, al menos por el momento. Es dentro de esas estructuras que el cambio puede y tendrá lugar. Mi abrazo es una estrategia relacionada con mi rechazo inicial.*

MC: *Entonces no te preocupa que puedan destruir tu trabajo.*

FGT: *No. Ya lo he destruido, desde el primer día.*

MC: *Sé a qué te refieres. Incluso dentro de mi trabajo, siempre traté de destruirme a mí mismo, no solo a los demás.*

.C: *¿No esperas que esta exposición provoque muchos recuerdos en la mente de las personas?*

FGT: *No. La gente simplemente no recuerda. Es como Casablanca, donde Humphrey Bogart dijo "Hace mucho tiempo, anoche". La gente no recuerda anoche.*

MC: *Entonces, ¿por qué hacerlo? ¿Para qué?*

FGT: *(pausa) Honestamente, sin perder el ritmo: Ross.*

González-Torres dice que sus obras no pueden ser destruidas porque desde su nacimiento se encarga de hacerlo él mismo, entonces así nadie podrá violentarlas, él las hace pasar por varios procesos, suelen ser adaptaciones o reproducciones, como la valla o sus 'bloodworks', todo esto para poder reclamarlas y protegerlas del deterioro, porque todas ellas guardan un vínculo emocional intenso con el artista,

*entonces proteger una obra que habla de sus emociones será como protegerse a sí mismo*⁶¹⁷.



Figura 418: Felix Gonzalez Torres "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)
Fuente:<http://elpulphoto.com/felix>

11.9. NUEVOS ESPACIOS PARA EL ARTE, DESCOLGANDO EL CARTEL DE "PROHIBIDO TOCAR"

Del templo, al espacio activo y multifuncional

Los centros de arte se están convirtiendo en nuevos espacios interdisciplinarios adaptados y abiertos a un público diverso, que ya no sólo funciona como espectador. Nos dirigimos hacia centros activos, para un público activo. Siguiendo a Bellido con respecto al museo del siglo XX expone.

El museo es una institución cambiante que, como ente cultural, ha estado dominado por los cambios sociales, económicos, políticos e ideológicos que se han producido a lo largo de la historia. En la actualidad, los museos de arte contemporáneo, sin duda la tipología que más ha evolucionado, alberga objetos artísticos de nuestra realidad presente que los legitima como configuradores de

⁶¹⁷ Ibid.

*nuestra identidad más próxima. A pesar de las distintas mutaciones, que el museo ha sufrido, no cabe duda de que es el siglo XX cuando éstas han ocurrido de una forma más rápida e intensa*⁶¹⁸.

Pongamos como ejemplo, el Centro Pompidou, que comúnmente se emplea para designar al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París, diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers (1977).

Accediendo a la página web /www.centrepompidou.fr/es y seleccionando la pestaña programa, se despliega un menú en el que el centro oferta, exposiciones, conciertos y espectáculos, pensamiento y debate, cine y video, actividades para público más joven, etc. El museo, indiscutiblemente, continúa desarrollando tareas destinadas a la conservación, divulgación e incluso restauración del patrimonio cultural, pero al mismo tiempo ha introducido nuevas funciones como son las de entretenimiento, ocio y consumo. Las actividades que proponen tienen un marcado carácter didáctico en las que, a través del juego, se va introduciendo al público infantil en el mundo artístico. El arte y los espacios directamente relacionados ofrecen hoy infinitas posibilidades para hacer de sus colecciones piezas vivas y entornos activos polifuncionales donde el visitante pueda expresarse, comunicarse y consumir producto artístico.

Es necesario que los museos sepan ser buenos transmisores de las obras del pasado, pero también y de la misma manera, tienen que reconvertirse en espacios en continuo reciclaje para ofrecer actividades innovadoras que atiendan a un público diverso e inquieto, un espectador que ha cambiado su percepción en función del arte de nuestros días. El arte presenta unas características nuevas y es evidente que los espacios expositivos tienen que cambiar y adaptarse a las nuevas condiciones del arte. Los espacios entonces tienen que adecuarse dependiendo de la función que se les destine, que ya no es sólo la de exhibición, hay que albergar entornos para la interacción o para la creación, para público infantil y para espectadores de edades más avanzadas. Pongamos un ejemplo, el Museo de Bellas Artes de Murcia, ha sido un centro muy estático durante mucho tiempo, alberga de manera permanente una colección regional de corte retratístico y paisajístico. Desde hace unos años se ha reciclado y ofrece un material educativo

⁶¹⁸ Maria Luisa Bellido Gant, *Arte, museos y nuevas tecnologías* (Gijón: Trea, 2001), pp.180-182.

enfocado a visitas de colectivos escolares de infantil y primaria. Han conseguido, de esta forma aumentar considerablemente las visitas. Así mismo, El Museo Salzillo dedicado a la obra del escultor Francisco Salzillo cuenta con un entorno privilegiado para recepcionar visitas de grupos escolares. Actualmente cuenta con una web muy completa y atractiva que atrae a docentes a realizar una visita. Este museo, espacio sacro por antonomasia, también oferta talleres, material didáctico, cursos y espacios de feedback entre el museo y el visitante. En colaboración con La Dirección General de Bienes Culturales de la Región de Murcia, los espacios museísticos han incorporado programaciones elaboradas conjuntamente con el profesorado de estas etapas que hacen más atrayentes las visitas de los más pequeños. Además de atender al público mayor, los espacios expositivos murcianos destinados por excelencia a la exposición estática de obras, también han dado un giro y albergan, por ejemplo, obra y artistas en material adaptado, concienciados también con la discapacidad y la arteterapia, entre otras actividades, un espacio totalmente innovador en el que cualquier actividad tiene cabida⁶¹⁹.

En este sentido, la Galería murciana *Léucade* acogía de manera itinerante, la obra de Alfredo Guillamón, “Vértices: El arte del tacto”. La particularidad y el atractivo residían en adivinar la materialidad, composición y forma de las obras expuestas, mediante el sentido del tacto y el olfato. Para ello, el visitante tenía que vendarse los ojos antes de acceder al espacio, poniéndonos en el lugar de una persona con discapacidad visual. La galería tenía preparados unos antifaces y una cuerda hacía de guía en el recorrido y que, a la vez, conectaba cada una de las piezas. Conforme avanzaba el visitante, en el punto marcado, podía pararse, coger la obra, olerla y poner el sentido del tacto y la imaginación a trabajar. Al final, cada visitante contraía un trocito de hilo en la obra central.

Sofía Martínez, directora y propietaria ofrece una visión renovada del espacio expositivo dando cobertura a un público muy heterogéneo. Así se puede comprobar en una entrevista para Marina Alcolea (2014):

M.A. *¿Por qué decidió abrir una galería de arte en Murcia?*

⁶¹⁹ Página oficial: <https://www.museosregiondemurcia.es/museo-de-bellas-artes-de-murcia>

S.M. *Estuve trabajando varios años en otra galería de arte que acabé dirigiendo. Decidí abrir una propia para intentar cambiar desde aquí un poco el mundo del arte en Murcia. Intento mejorar y ofrecer más cosas. Desde Léucade se apoya a los artistas y se aúnan todos los tipos de arte. Organizo muchas actividades culturales de todo tipo; además de poder disfrutar de actos muy diversos relacionados con cualquier tipo de arte, las personas que acuden a cada evento son testigos de la exposición actual. Se trata de un apoyo para artistas de todos los ámbitos al tener un espacio donde poder mostrar su talento o enseñárselo a otras personas, y de paso, es una gran promoción para los artistas que están exponiendo en ese momento.*

M.A. *¿Cómo surgió la idea de hacer una exposición para personas con discapacidad visual y cuál fue el proceso para hacer esa idea realidad?*

S.M. *Tenía planeada una exposición individual con Alfredo Guillamón, y le propuse enfocarla para personas con discapacidad visual. (...). Y ha sido genial que Alfredo Guillamón aceptara, es un gran artista y una gran persona, y yo le doy mucha importancia a esa combinación, para mí es un todo (...) Además, es la primera vez que se hace una exposición destinada a personas con discapacidad visual en una galería de arte de Murcia. Hay un sistema para poder guiarte por la galería sin poder ver, y las cartelas están en braille, algo inusual también en una galería⁶²⁰.*



Figura 419: Alfredo Guillamón, Cartel Presentación Vértices (2014)

Fuente: <https://www.verkami.com/>

⁶²⁰ Marina Alcolea, "Hablamos con Galería Léucade: Cómo ver una exposición sin verla" (19 noviembre 2014) <http://cmonmurcia.com/111-hablamos-con-galeria-leucade-como-ver-una-exposicion-sin-verla/>



Figura 420. Alfredo Guillamón. Galería Léucade. (2016)
Fuente: <http://cmonmurcia.com/>



Figura 421. Alfredo Guillamón. Galería Léucade. (2016).
Fuente. <http://cmonmurcia.com/>

Otro interesante ejemplo de cómo los espacios se han adaptado al arte y de cómo el arte ha salido de ellos haciéndose extensible a otros espacios, y otros espectadores, ha sido el proyecto Didú. Comenzó en el año 2009 como un simple experimento para interpretar fotografías en relieve. En 2012 se convierte en un proyecto para atender un público con la discapacidad visual bajo el nombre de *Didú*.

El proyecto *Unseen Art*, encabezado por el diseñador finlandés Marc Dillón ha acercado el arte a las personas invidentes a través de la tecnología de impresión en tres dimensiones, tocar el arte, ver a través del tacto.

Para lograr estas obras, es fundamental trabajar el relieve, se realiza un escaneado de alta resolución y se interpreta la obra mediante herramientas 3D, después se trabaja la profundidad. La persona ciega, palpando las obras, va reproduciendo mentalmente las formas y características de la imagen a través del sentido del tacto. La tecnología Didú cuenta con el aval de la ONCE, que ha participado en su desarrollo desde sus comienzos.

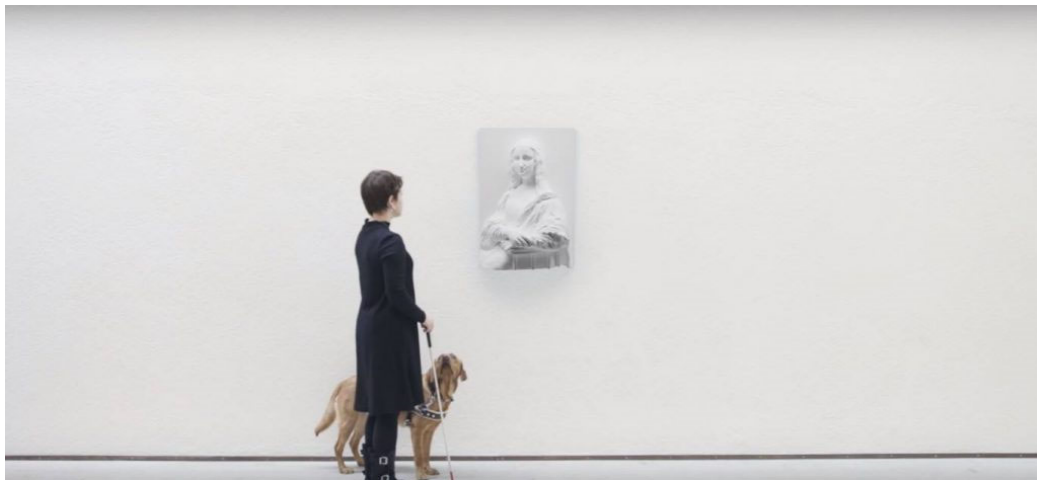


Figura 422. Persona invidente frente a la "Mona Lisa" en 3D. |

Fuente: Unseen Art, Youtube.

Fuente: <https://www.lemiaunoir.com/arte-para-invidentes/>



Figura 423. El Museo Pushkin de Moscú expone seis obras adaptadas para invidentes mediante la tecnología Didú. (2017).

Fuente: <https://graffica.info/museo-pushkin-tecnologia-didu-invidentes/>

Con los ejemplos anteriores, hemos mostrado cómo los espacios se acomodan a las particularidades y condiciones del trabajo que muestran. El proyecto Didú transforma grandes piezas en relieves para facilitar la identificación a colectivos con discapacidad visual.

Las vanguardias habían venerado la figura del genio creador, el individualismo del artista, a partir de 1950 los artistas, además de querer un arte más comprensible, quieren romper con el culto al individualismo y comienzan a crear obras de arte en equipo, ya hemos trabajado el ejemplo de ART +COM. Mostramos a continuación dónde nos encontramos ahora, avanzamos un poco más hasta hacer del espacio artístico un lugar de inmersión e interacción, que cautiva y sumerge al espectador en una experiencia única y fantástica, entre el sueño, el color, el movimiento y la fantasía.

Nos referimos al trabajo del colectivo artístico *teamLab*, fundado por Toshiyuki Inoko y el promotor urbano MORI Building. El *Borderless Art*, es el primer museo de arte digital a escala real en Tokio⁶²¹.

El grupo compuesto por 400 personas trabaja desde la interdisciplinariedad, no sólo del ámbito de la tecnología o el arte, sino que cuenta en plantilla con especialistas de áreas como las ciencias o el diseño.

Una exposición abarca un total de 520 ordenadores y 470 proyectores repartidos en 10.000 metros cuadrados que abrió sus puertas el 7 de julio de 2018 a las 18:00 Toyosu, (Tokio). Un espacio digital compuesto por cinco plantas que sumerge al espectador en una experiencia totalmente fantástica de tridimensionalidad, efectos ópticos, luces, colores, sensaciones e ilusiones que hacen de esta exposición una ocasión única de inmersión en el espacio, con el arte y con el propio cuerpo del espectador. Un lugar innovador que nos hace sentirnos como niños en un mundo totalmente de ensueño haciendo protagonista y partícipe al espectador con juegos de impresiones, alucinaciones, emociones y sobresaltos.

⁶²¹ La página web de la empresa señala que el origen de la idea detrás de este proyecto se encuentra en el hecho de que actualmente “la frontera entre la ciencia, la tecnología y el arte es cada vez más difusa”.

Buena parte de las exposiciones de “*TeamLab*” consisten en convertir una gran habitación, galería o incluso un espacio abierto, en un lugar completamente distinto gracias a juegos de luces de gran complejidad. Estos últimos se ven complementados por toda clase de elementos, que van desde árboles, esculturas, cables invisibles e incluso una sala completamente inundada. Según contó a la agencia Bloomberg el fundador de la compañía, Toshiyoki Inoko, cada una de las muestras puede tardar años en realizarse y supone un desafío distinto para los casi 400 trabajadores que laboran en *Team Lab*. <https://www.teamlab.art/e/?type=pickup>

Quien esté interesado en observar con detalle la naturaleza de las proyecciones de *TeamLab*, puede encontrar en el canal de YouTube de la compañía un interesante catálogo de videos en calidad 4K para apreciar con gran nivel de detalle los bellos trabajos de iluminación del colectivo. <https://elcomercio.pe/tecnologia/actualidad/team-lab-espectacular-proyecto-artistico-empresarial-402358>



Figura 424. La colaboración del equipoLab-Mori Building presenta 50 obras de arte interactivas en un espacio de 10.000 metros cuadrados
Fuente: <https://www.teamlab.art/>



Figura 425. La colaboración del equipoLab-Mori Building presenta 50 obras de arte interactivas en un espacio de 10.000 metros cuadrados.
(Foto por Tokuyuki Matsubuchi). Fuente: <https://asia.nikkei.com/>

A continuación, mostramos el proyecto de Filip Sterckx y Antoon Verbeeck. El primero de ellos pertenece al mundo del cine, es director y artista visual especializado en cine de animación, destaca en al ámbito internacional por la creación de videos musicales, para bandas como Bodyspasm, Eat Lions (Tim Vanhamel), hace unos 10 años que comenzó a experimentar con la técnica del *mapping*.

Verbeeck es un pintor y director de su propia galería en Leuven, Bélgica. Durante los últimos 25 años ha experimentado y trabajado con las imágenes con una fuerte ilusión 3D. Ambos artistas se unieron dando como resultado la creación de *Skullmapping*, empresa con vistas a la innovación creativa en el terreno de las artes plásticas. Como ejemplo mostramos el trabajo realizado en el aeropuerto de Bruselas en el que Cupido, se escapa de un cuadro de Rubens.⁶²²El travieso amorcillo atrapado en el cuadro, atraviesa el aburrido lienzo, acto interpretado como la ruptura de los límites del arte, no se conforma con ser una imagen estática, quiere jugar y hacer travesuras que atrapen al viajero que desespera para embarcar en su vuelo.

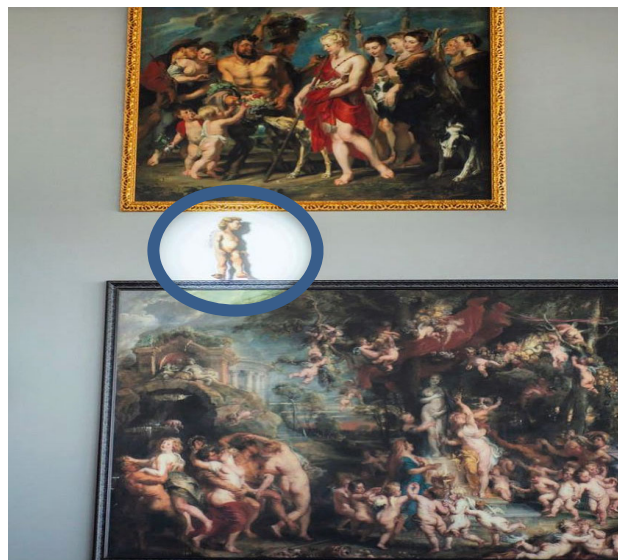


Figura 426. El aeropuerto de Bruselas en el que Cupido, se escapa de un cuadro de Rubens. (2018).

Fuente: <https://deskgram.org/>

⁶²² El video está disponible en:
https://deskgram.org/p/1816004744888841768_3605671825

Además, las obras salen totalmente del espacio, extramuros, cuando el continente de la obra es el espacio urbano- espacio público, otra de las grandes particularidades del arte contemporáneo. Tenemos que matizar en este punto, que no nos referimos a una obra matérica ubicada en el espacio, sino a intervenciones puntuales de carácter efímero sujetas a condiciones climáticas o que se degradan con el paso del tiempo.

Hemos visto y presentado artistas que intervienen en entornos naturales con las particularidades que esto supone. Por lo general, han sido piezas tipológicamente de carácter escultórico, cercanas a la instalación, incluso intervenciones en arquitecturas ya existentes, que vienen a completar o intervenirlas. Fue en los 60 cuando este estilo de arte estaba en pleno apogeo. A principios de los años 90 aparece un movimiento denominado arte urbano, *Street art* en el que las intervenciones artísticas se realizan en la calle, tomada como gran escaparate. Tachado generalmente como ilegal y vandálico, aunque lógicamente no todo lo es. De la mano del norteamericano Sheppard Fairey y por la representación de su campaña *Obey Giant* (obedece al gigante) alcanza su esplendor. Durante muchos años ha estado marginada, hoy en día nos hemos acostumbrado a vivir con ella.

Estas obras presentan los mismos problemas de conservación que los anteriormente citados, están expuestas en espacios sin ningún tipo de acondicionamiento, con lo cual, su perdurabilidad está condicionada por la durabilidad del material utilizado, los factores climatológicos y la voluntad del espectador. Esta modalidad, trabajando los exteriores, tiene un marcado carácter social. El artista mediante su obra busca expresar sus inquietudes en lugares muy transitados, nos atrevemos a decir, que la obra apenas tiene importancia en cuanto a lo que a perdurabilidad se refiere, lo que realmente se quiere destacar es el mensaje que ésta contiene. Un artista callejero lo único que pretende con sus obras es asombrar al caminante, la finalidad de su trabajo es impactar con el mensaje, que suele estar relacionado con lo que pasa en su época en la esfera la política o la vida social. El grafiti ha conseguido introducirse en el mundo de las galerías y la moda, pero aún hay artistas que continúan trabajando en la calle y que lo único que buscan es el reconocimiento de sus colegas. Jon One, Nasty o Kenny Scharf, trabajan actualmente con grandes diseñadores, con lo cual, la

moda, tanto en su versión textil como en bolsos o cualquier otro tipo de complemento, se convierte en vehículo de transmisión del arte, conteniéndolo, conservándolo y difundiéndolo, eso sí, también por tiempo limitado.

El artista Eduardo Kobra, por ejemplo, tomó la foto Michael Halsband de Jean-Michel Basquiat y Andy Warhol y las reinterpretó a su manera en un muro de Williamsburg en Brooklyn.



Figura 427. Andy Warhol y Jean Michel Basquiat de Eduardo Kobra (Nueva York, 10 de julio de 1985) Fotografiado por Michael Halsband / Landov
Fuente: <http://www.streetmuseumofart.org/kobra/>

Estas intervenciones llegan incluso a involucrar barrios y familias enteras, como presenta el caso del Barrio de Las Palmeritas en Pachuca, lugar habitado por familias con alto índice de delincuencia y en clara exclusión social. Gracias a un proyecto del colectivo de artistas Germen Nuevo Muralismo y al director Enrique Gómez, se consiguió la participación de todas las familias en esta intervención, con la pretensión de exterminar la imagen negativa del barrio.



Figura 428. Barrio de Las Palmeritas en Pachuca. Colectivo de artistas Germen Nuevo Muralismo y al director Enrique Gómez (2018).
Fuente:<http://eldemocrata.com/>

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Cuando pensamos en la conservación del arte, de manera casi involuntaria, nuestra mente nos refiere a procesos que, casi visualizamos protagonizados por grandes profesionales dedicados a la gestión, cuidado y restauración de monumentos y piezas artísticas. El arte queda entonces bajo amparo de mecanismos y espacios que albergan condiciones óptimas para su mantenimiento y protección. Esta habitabilidad en circuitos culturales permite amparar las obras, preservarlas y asegurar su perdurabilidad frente al amenazante transcurrir del tiempo, así fue y así ha sido.

Ahora bien, esta formalidad puede aplicarse y casi generalizarse a la gran herencia que el arte nos ha dejado hasta las primeras décadas del siglo XX, en lo que entendemos por “la historia del arte”, ya que las obras artísticas se consumaron y plasmaron esencialmente en obra matérica. El objeto artístico se juzgaba, únicamente, atendiendo a criterios formales de corte academicista. En lo referente a las funciones, éstas quedaron circunscritas a lo meramente religioso, funerario, conmemorativo, civil o político. Lo artístico se sometía y calificaba bajo el criterio visual y era dependiente del gusto estético, de lo agradable o lo displacentero, lo similar o lo parecido. En lo relativo a la implicación sensorial, la vista ha sido la gran y única protagonista, vetando la participación al resto de sentidos.

Salvo por terrorismo o causas de fuerza mayor que escapan al control humano, pongamos como ejemplo, las catástrofes naturales, accidentes en transportes, intereses políticos, expolios o descuidos en los mecanismos de conservación, la humanidad ha preservado un incalculable patrimonio artístico que ha llegado hasta la actualidad, a veces en adecuadas, otras en no tan adecuadas condiciones. Esta herencia patrimonial y cultural ha servido para testimoniar el pasado, nuestro pasado. La protección de la obra artística ha sido posible por el establecimiento de unas leyes de patrimonio histórico, mecanismos de restauración y protocolos de conservación que han intervenido sobre las piezas máticas y han garantizado y velado por su integridad, actuaciones que han logrado que el arte alcance nuestros días.

El que actualmente exista patrimonio cultural también es debido a un sentimiento común y unánime de protección hacia un legado artístico de todos y para todos.

Estas generalidades establecidas por consenso, que parecían lógicas, carecieron de sentido tras la finalización de la segunda Guerra Mundial. El arte cambia, se desmorona, se desmaterializa, se desvincula de lo académico, rompe con lo establecido saliendo de los circuitos artísticos oficiales. Ni la estética, ni la materialidad, ni la conservación incluso, eran condiciones para limitar el nuevo panorama artístico que se avecinaba.

Hasta los años 50 se podía hablar en sentido literal de pintura o escultura, pero a finales del siglo, el arte entra en contacto con el cine, el teatro, la danza y comienza a gestarse en el artista un desinterés generalizado hacia el arte figurativo, propiciado por el nacimiento de estos medios y los recursos que los artistas ven extensibles y aplicables a sus nuevas obras.

La pintura desertará entonces de su misión imitadora y pasará a representar y expresar un plano más interior del artista, una dimensión más emocional que refleja el malestar tras la guerra, cuestión en la que ya había avanzado la primera vanguardia. El artista abandona sus pautas de establecido y anticuado comportamiento, ya que su labor y misión durante siglos de documentar y plasmar, pasa a la fotografía que lo hace de manera más veloz. El artista debe entonces aportar en su obra algo más que el fiel reflejo de la realidad.

El expresionismo abstracto se alzó como corriente dominante, como estilo hegemónico de los años 50. Duchamp y Cage serán los primeros en dirigirse en contra de esta corriente. El primero por considerarla meramente retiniana y excesivamente preocupada por la percepción óptica y, el segundo, cuestionando el concepto de artista y reclamando que este tenía que entrar en contacto con otros artistas y otros medios para terminar así con la unicidad del arte.

Las primeras vanguardias idolatraban el genio creador, pensamiento heredado del Romanticismo, ahora el artista quiere crear un arte más cercano, en su afán de acabar con un público elitista, escogido, místico y limitado. Quiere un arte más comprensible y a la vez más próximo al espectador, un arte adyacente a la naturalidad y a la cotidianidad del individuo que pertenece a una sociedad normalizada, ideal que se materializó en el pop art. Ese deseo de descomponer el

endiosamiento del artista, también se vio reflejado en la corriente informalista como respuesta europea a la *action painting* americana, que comenzará a interesarse por el arte que recogiese el alma del artista. Este aspecto se cristaliza en la visibilidad que le dio Jean Dubuffet a un arte generado sin aprendizaje reglado ni previo entrenamiento, realizado por los colectivos de enfermos mentales y marginales en riesgo de exclusión social, lo que se ha denominado Art Brut. El citado movimiento bruto, al introducir materiales pobres en sus obras, anunciará la posterior corriente italiana denominada Arte Povera. El arte pobre supone de nuevo otro ataque a la materialidad noble del arte y, en su despreocupación por la desaparición de la obra, aboga por las raíces de ésta, más perdurables que la obra física, y reclamando un arte que se adhiere a lo emocional entendido como lo eterno.

Sin embargo, la abstracción como movimiento de vanguardia fue aceptada a partir de la Segunda Guerra Mundial, sin olvidar que Vasili Kandinsky en 1912, con la publicación *De lo espiritual en el arte* ya presagiaba una fusión de todas las artes y un continuo enriquecimiento y traspaso de unas a otras. Considerado el primer pintor abstracto, creía en el poder que el color ejercía en el espectador, eliminando el objeto para que no interfiriese en la reciprocidad del acto, ya que el que contempla necesita un mayor esfuerzo de concentración al no encontrar en el cuadro nada visual ni iconográficamente reconocible.

A principios del siglo XX, las vanguardias históricas buscaron otras modalidades de interacción con el espectador con el deseo de superar los coartados ámbitos comunicativos que la mera presencia física de la obra propiciaba.

Avanzando en nuestro discurso, llegamos a los años 60 y al nacimiento de un arte que dominará hasta final de siglo, en distintas vertientes, nos referimos al arte conceptual, que negará el objeto artístico como objeto matérico dando paso al concepto o la palabra como tema capital. Un movimiento donde el lenguaje se convierte en el material para el arte. Además, entran en la ecuación artística los componentes espacio y cuerpo, que se convierten en los elementos integrantes y condicionantes de la obra, el espacio como parte y el cuerpo del espectador como soporte. El público es invitado a sumergirse en las piezas eliminando todo objeto que distraiga la experiencia y ejerza distracción. Pero estas experimentaciones,

esas búsquedas de nuevos lenguajes individuales, la negación del arte, el cuestionamiento del mercado artístico o la devaluación del arte mediante el uso de materiales pobres, ponen en riesgo su preservación y, por lo tanto, la oportunidad de ser mostrado al mundo del futuro.

Uno de los vestigios de la escultura clásica es excluido de las obras de los años 60: el eterno pedestal. Las obras se sitúan ahora a la misma altura que el espectador, sin basas que enaltezcan y exalten su valor. La desmaterialización del objeto, el abandono de los lugares históricos y el uso de materiales innobles, se plasmó en el arte generado en los espacios naturales en torno a 1970. Un arte que se hace dependiente, tanto en la acción como en la conservación, de las condiciones medioambientales y que, en muchas ocasiones, escapa al control del artista. A la práctica contemplativa de la obra se le van sumando elementos que la determinan, ya no solo en la experiencia, sino en la concepción de la obra total. En lo referente al cuerpo representado y plasmado en las obras, ahora se alza como lienzo y soporte de lo artístico, bien cuando es intervenido pictóricamente como es el caso de la Body Painting o de una marera activa, en los movimientos que hemos planteado como arte procesual y de acción, los cuales no presentan posibilidad de repetición, ya que se realizan sujetos y dependientes del lugar y del momento, llegando a realizarse obras con amputaciones y agresiones corporales, para incidir emocionalmente en la sociedad anestesiada y aletargada ante el arte y ante la vida, aspecto que se reflejó en el movimiento más brutal y radical de los años 60, el Accionismo Vienés.

Todo este misceláneo de acciones, ambientes, materiales, acontecimientos, danza, música, teatro, etc, viene a materializarse en los años 80 en lo que se designó instalación artística, ante la necesidad de agrupar un amplio número de obras que ya no podían ser anexadas a ningún género en particular, un arte multicultural. Camnitzer lo definió, recordemos: *un híbrido que acoge y ampara todas las artes que no encuentran su lugar en las denominaciones establecidas por el arte, designando como arte todo lo que se quiera liberándolo de ataduras y estéticas establecidas por el tradicionalismo artístico.*⁶²³

⁶²³ Véase nota 436.

Recordando la corriente del Optical art, que basaba la estética del movimiento como parte esencial de las piezas, trasladamos sus efectos a la obra tridimensional, ya no solo avanzando en la sensación de movilidad sino consiguiendo que parte de ese movimiento sea condición para la activación de las obras artística en su totalidad. Si a todo este entramado añadimos en nacimiento del videoarte y de la tecnología, no como soporte, sino como arte a través de internet, poco parecido alberga ya con cualquier definición de historia del arte emitida antes del siglo XX. Las fronteras y los límites entre la ciencia, el arte y la tecnología, son cada vez más confusas.

Este panorama reta al mundo de la conservación, los artistas han puesto en jaque al mundo del arte. La perdurabilidad limitada, las técnicas aplicadas, los materiales utilizados, los espacios, el tiempo y la implicación sensorial, han condicionado desde los comienzos de esta investigación, ante el claro convencimiento y la aceptación de que es un arte, que no puede ser fielmente documentado por nacer con fecha de caducidad.

Marty declaraba cuando se le preguntaba por la repetición de sus proyectos; *Yo creo que un proyecto ocurre en ese momento, aquí y ahora. Y aunque pueda llevarme piezas de un proyecto a otro, nunca son las mismas*⁶²⁴.

Cierto es que todo artista ha deseado y desea que su obra se reconozca. Como afirmaba Richard Long, *si no pudiese compartir mi experiencia, no tendría sentido ser un artista*⁶²⁵, tanto es así, que gran parte de las actuaciones artísticas nos han llegado en formato video o soporte fotográfico. *Si yo no tuviese una cámara no podría mostrarle a nadie lo que había hecho. Por lo tanto, tomar una fotografía es una de las maneras como puedo compartir mi experiencia*⁶²⁶. La opinión de Long también es compartida por Simon Beck's, al que no le molesta que su arte fuese efímero siempre que obtuviese buenas fotos. La tarea de Pollock y su manera de trabajar se difundió en todo el mundo gracias a las fotografías y films realizados por Hans Namuth, que permitieron apreciar la creatividad de la frenética acción pollockiana en toda su potencia.

⁶²⁴ Véase nota 19

⁶²⁵ Véase nota 219

⁶²⁶ Véase nota 219

En el caso español⁶²⁷, recordemos que en la Exposición Bienal De Venecia 1976, aparecen por primera vez alusiones a soportes gráficos de las obras expuestas, así se pudo leer en *El País Cultural* en su edición del 8 de Mayo de 1976, en un artículo de Santiago Amon titulado “La representación no oficial de España en la Bienal de Venecia”. A la vez Bethsabé Olguín (2016), declaraba refiriéndose al Land Art que las piezas de arte resultante estaban sujetas a los cambios y fluctuaciones que provocaba el medio en que fueron creadas. *Las obras van cambiando con el paso del tiempo e incluso llegan a desaparecer. Fotografías y vídeos han permitido que se conozcan estos trabajos cuya esencia es lo efímero*⁶²⁸. En la misma línea, Daniel Silvo exclama *¡no hay vuelta atrás! Cuando desaparezcan los referentes de esas piezas llevadas al abandono, no podrá reconstruirse la cultura que sostiene a esos objetos, y su interpretación fiel será imposible o improbable*⁶²⁹.

Añadimos la información que nos ofrecía al abordar el capítulo destinado al arte de acción Rodrigo Alonso, quien comunicaba que *Durante muchos años el registro fotográfico fue utilizado por los artistas conceptuales para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter efímero. La fotografía era la evidencia de una realización artística, su corroboración y verificación –en la medida en que postulaba su valor de verdad– para la posteridad, transformándose en prueba fehaciente de la intervención de su autor en la ejecución*⁶³⁰.

También era el caso de Joseph Beuys, quien declaraba que las obras de arte eran tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión. Sin embargo, en *Cómo explicar obras de arte a una liebre muerta*, fue registrada por el fotógrafo alemán Ute Klophaus (1949-2010) y grabada para la televisión⁶³¹. Los diferentes archivos de Maciunas en especial el *Sohm Archive de la Staatsgalerie* reflejan su querencia por el medio fotográfico, al que recurrió para documentar sus muchos viajes, sus investigaciones en historia del arte e incluso las performances a las que asistía.

⁶²⁷ Véase nota 95

⁶²⁸ Véase nota 197

⁶²⁹ Véase nota 198

⁶³⁰ Véase nota 282

⁶³¹ Véase nota 312

La serbia Marina Abramovic dirige el Centro para la Conservación del Arte de la Performance y, el artista chino Zhang Huan, declara abiertamente que la fotografía y el video son los soportes para el registro de su obra. Ai Weiwei, a su vez, está convencido de que por la función que posee su arte, necesita difundirlo para que impacte socialmente. Afirma que lo documenta todo para que futuras generaciones puedan utilizar estas grabaciones. Veíamos también como Vito Acconci en *Trademarks* se colocaba la cámara al comenzar la acción para registrar sus marcas. Llegado el movimiento del accionismo vienés, la documentación cinematográfica y fotográfica, que formaban parte del proyecto de la acción, fue fundamental como registro de lo que se puede calificar como el inicio del arte corporal o body art, así lo indica Faber, (2005). Tan importante fue la utilización del video en el registro de performances en los setentas, que la crítica norteamericana Rosalind Krauss caracterizó al medio como la estética del narcisismo, aduciendo que *en la mirada dirigida a si mismo del performer se configura un narcisismo tan endémico a las obras en video que me veo tentada a generalizarlo como la condición del género en su totalidad*⁶³².

Recordemos que, ante la adquisición de la performance, de un arte basado en la acción del momento *Times*, Lamelas realiza las siguientes declaraciones con respecto a la adquisición de una fotografía de su obra por la Galería TATE:

*Me alegro de que la compraran, porque no compraron un objeto, ni una escultura ni una película, significa que conseguí lo que pretendía: ser capaz de producir una obra que existe como concepto más que como objeto. Creo que una de las cualidades del arte es que atraviesa el tiempo y permanece vivo durante años. Especialmente esta pieza que se podrá reactivar en 3010. Trata sobre la inmortalidad de los conceptos o la inmortalidad del arte*⁶³³.

Estas cuestiones relacionadas con las nuevas tipologías del arte, presentan un inconveniente fundamental y es que no es posible registrar su naturaleza ni su integridad, parece que lo artístico se ha hecho dependiente del espacio y del tiempo, albergando ya en su origen, la imposibilidad de registrarse de una manera total. Tracy Metz, informaba cómo el Museo de Rotterdam Boijmans Van Beuningen expuso la obra de Eliasson, "Notion Motion" en 2005 y apuntó *la*

⁶³² Véase nota 399

⁶³³ Véase nota 593

*necesidad de realizar el visionado de la obra mediante reproductor de video ya que una sola imagen no mostraría la totalidad de la intervención*⁶³⁴.

A esta condición, como anunciábamos al comienzo, se suma la implicación sensorial como expone Aznar Almazan: *En realidad, una acción es un pastiche en el que se combina un ambiente como encuadre artístico y una representación teatral, pero lo cierto es que en ella el estatuto tradicional de la obra de arte se desmarca absolutamente y el artista asume nuevas funciones mucho más próximas al papel de mediador que al de creador. De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas y ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias sensoriales. En ellas no solo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra*⁶³⁵.

Complementando el comentario de Aznar, Hermann Nitsch declaraba que *todos los elementos de nuestro entorno, olores, sabores, ruidos, forman parte de nuestra vida: por tanto, deben ser introducidos en la creación*⁶³⁶. Así mismo, Encina (2015) afirma que las acciones de Hermann Nitsch incluyen procesiones, cadáveres de animales, vísceras y sangre, elementos que evocan los antiguos rituales de fertilidad. Sangre que luego es untada en cuerpos desnudos atados a cruces con bueyes desollados de fondo, que recuerdan una famosa pintura de Rembrandt. A decir del autor, lo que busca es generar en el espectador una experiencia mística total, que involucre todos los sentidos. Además, las acciones realizadas por sus integrantes fueron registradas y documentadas por medio de fotografías y cámaras de video, para difundirlas una vez terminadas⁶³⁷. Pero Masuda *cree que la inaccesibilidad es una limitación y permite que el espectador acaricie la rugosidad o la lisura de la madera y que experimente con los sonidos. Hay que tocar la madera, su suavidad, su sentimiento, recomienda. Niños autistas y ciegos manipularán pronto sus esculturas sonoras*⁶³⁸.

Recordemos también la información que ofrecíamos al abordar la figura de Joges entre 1959 y 1962, Robert R. McElroy registró con su cámara gran cantidad

⁶³⁴ Véase nota 605

⁶³⁵ Véase nota 286

⁶³⁶ Véase nota 387

⁶³⁷ Véase nota 391

⁶³⁸ Véase nota 485

de fotos en la *Iglesia Memorial Judson*, la *Galería Reuben* y la *Galería Verde*, de las acciones de estos primeros artistas de vanguardia.

McElroy fue el fotógrafo favorito de Oldenburg y el artista lo escogió para tomar fotos de sus piezas y actuaciones durante diciembre de 1961. Fotografió las esculturas de Oldenburg en *The Store en East 2nd Street* y, después de convertir el espacio en *The Ray Gun Theatre*, filmó todas las actuaciones se llevan a cabo allí cada fin de semana, de febrero a mayo de 1962. La fotografía de Robert McElroy, es algo completamente único en la historia de esa época. Capturó eventos en toda su multiplicidad y continuó dando nueva vida a los happenings y actuaciones que grabó. Como recordaría más tarde Oldenburg: *Reconocí, y creo que todos lo hicieron, que aunque se suponía que los happenings debían hacerse una vez y luego nunca se recordaban; era parte de la teoría de que se suponía que debíamos hacer arte y luego desecharlo. Sin embargo, era muy importante fotografiarlo porque era muy visual y recordaba que era mejor hacerlo a través de fotografías. "Las fotografías de McElroy nos permiten 'recordar' experiencias de interpretación que, de no ser por él, se perderían para siempre"*⁶³⁹.

No existe un museo para este arte, llega a declarar el curador, artista e historiador del arte suizo Szeemann sobre la obra conceptual-procesal-performática en 1969.

Dubuffet decía que *el verdadero arte está en el lugar más inesperado*, nosotros cambiamos el estar por el haber y el lugar por el momento. Parece que la profecía de Hegel de que el arte ha muerto se ha cumplido en lo que se refiere a obra material. Lo que parece incuestionable es el hecho de que todo artista y su obra han llegado hasta la actualidad, de una manera física, en formato fotografía o mediante grabación. El carácter reivindicativo y el componente comunicativo que pretende el artista del siglo XX y XXI, carecería de sentido si no contemplara mecanismos para su transmisión, difusión y expansión. Pero apuntamos que el arte contemporáneo lleva implícito en materia o por postulados un deterioro que compromete a la conservación y, al mismo tiempo, a su disfrute en un futuro. Se ha generado el debate de si las obras de arte contemporáneo deben ser conservadas o no, cuestión todavía vigente en nuestros días. Parece que la

⁶³⁹ Véase nota 304

tecnología tiene un gran reto por delante. En estos nuevos mecanismos de última generación, que quedan obsoletos a ritmos vertiginosos, está recayendo la enorme responsabilidad de testimoniar tanto el pasado, como la más inmediata actualidad artística o convertirse en sí mismos, en obra artística matérica e inmortal.

Concluimos defendiendo que estamos ante un arte efímero, que nace y muere, como nosotros, y parece que los dispositivos móviles tienen la misión de registrar, conservar y afirmar lo que fue y no volverá a ser.

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdallah, Ricardo. «La amputación como una de las bellas artes.» *Soho*, 2002: <http://www.soho.co/historias/articulo/la-amputacion-como-una-de-las-bellas-artes-por-ricardo-abdallah/33255>.
- Achiaga, Paula. «Pasión por Bill Viola.» *El Cultural*, 16 de junio de 2011: <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Pasion-por-Bill-Viola/1770>.
- Agencia, EFE. «"Mártires" de Bill Viola, primera obra de videoarte en la catedral San Pablo.» *Arte*, 2017: www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/artes-general/martires-de-bill-viola-primera-obra-de-videoarte-en-la-catedral-san-pablo_SYB4dARAc0RZZgIVG2OZ14/.
- Agencias, El Mundo. «Radicales atacan el «Bosque de Oma» y dejan pintadas amenazantes contra Ibarrola.» *La Vanguardia*, 20 de mayo de 2000: <https://www.elmundo.es/elmundo/2000/05/19/espana/958729225.html>.
- Aguirre, Mariana. «El minimalismo a través de sus textos. La mitología del artista como genio creador.» *Revista Replicarte*, 2011: <https://revistareplicante.com/el-minimalismo-a-traves-de-sus-textos/>.
- Alcolea, Marina. «Hablamos con Galería Léucade: Cómo ver una exposición sin verla.» *murciacom*, 19 de noviembre de 2014: <http://cmonmurcia.com/111-hablamos-con-galeria-leucade-como-ver-una-exposicion-sin-verla/>.
- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2008.
- Alonso, Rodrigo. «Roalsonso.es.» *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*. 1997. Publicado en: CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1997. (último acceso: 22 de febrero de 2018).
- Amón, Rubén. «La espiral según Mario Merz.» *El Cultural*, 27 de enero de 2005: <https://elcultural.com/revista/arte/La-espiral-segun-Mario-Merz/11247>.
- Amón, Santiago. «La representación "no oficial" de España en la Bienal de Venecia.» *El País Cultural*, 8 de mayo de 1976: https://elpais.com/diario/1976/05/08/cultura/200354405_850215.html.

- Amy, Michael. «Midiendo las nubes: Una conversación con Jan Fabre.» *Sculpture*, 2004:
<https://www.sculpture.org/documents/scmag04/march04/fabre/fabre.shtml>.
- Angoso de Guzman, Diana, Carmen Bernandez Sanchis, Beatriz Fernandez Ruiz y Ángel Lorente HERNANDEZ. *Las técnicas artísticas 4*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza-Akal, 2005.
- Arco, Antonio. «Una cascada en el altar mayor.» *La Verdad digital*, 30 de abril de 2009: <https://www.laverdad.es/murcia/20090430/cultura/cascada-altar-mayor-20090430.html>.
- Artishockrevista. «Retrospectiva de László Moholy Nagy en el Guggenheim.» *Artishockrevista*, 2016: <http://artishockrevista.com/2016/07/01/retrospectiva-laszlo-moholy-nagy-guggenheim/>.
- Artium. *Dokuart biblioteca y centro de documentación Art-ium*. s.f. <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/eduardo-chillida/obra/claves-de-su-obra/materiales/1971-hormigon> (último acceso: 3 de enero de 2018).
- Auld, Tim. «No estoy tratando de ser un monstuo.» *The Guardian*, 25 de noviembre de 2015: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/25/christine-sun-kim-sound-artist-deaf-london-exhibition>.
- Auslander, Philip. *Performance in a Mediatized Culture*. London, New York: Routledge, 1999.
- Aznar Almazan, Sagrario. *El Arte de Acción*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2000.
- Ávila, Sonia y Mario Palomeras. «La fuente de Marcel Duchamp, historia de una burla.» *Excelsior*, 10 de abril de 2017: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/04/10/1156956>.
- Axen. *Colectivo epistemológico. Un acercamiento a la cultura*. 16 de abril de 2013. <http://colectivoepistemico.blogspot.com/2013/04/de-la-tela-al-cuerporetazos-de-una.html> (último acceso: 20 de abril de 2018).
- Ayala, Gerardo. *Cultura Colectiva*. 29 de mayo de 2013. <https://culturacolectiva.com/disenio/walter-de-maria-del-minimalismo-al-land-art/> (último acceso: 6 de noviembre de 2018).

- . *Cultura Colectiva*. 29 de mayo de 2013. <https://culturacolectiva.com/disenow/walter-de-maria-del-minimalismo-al-land-art/> (último acceso: 18 de enero de 2018).
- . *Cultura Colectiva*. 6 de agosto de 2013. <https://culturacolectiva.com/arte/chris-burden-el-performance-comienza-con-uno-mismo/> (último acceso: 2 de octubre de 2018).
- Ayerbe, Nerea. «Documentando lo Efímero:reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance.» *Revista brasileira de estudos da Presenca*, 2017: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n3/2237-2660-rbep-7-03-00551.pdf>.
- Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de acción*. San Sebastián: Nerea, 2000.
- Baaiji, Door Jeroen de. *Vensters*. 15 de agosto de 2015. <https://kunstvensters.com/2015/08/19/canon-van-de-moderne-kunst-laszlo-moholy-nagy/> (último acceso: 3 de julio de 2018).
- Baal Teshuva, Jacob. *Rothko*. Alemania: Taschen, 2006.
- Balbona, Guillermo. «"Las voces de los otros" de Lidó Rico se suma a la temporada de Robayera.» *Diario El Montañes*, 9 de junio de 2006: <https://www.eldiariomontanes.es/pg060609/prensa/noticias/Cultura/200606/09/DMO-CUL-068.html>.
- Baldini, Umberto. *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. San Sebastián: Nerea, 1998.
- Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Barros, Claudio M. «John Cages la filosofía oriental y su obra.» *Adversus, revista de semiótica*, 2006: http://www.adversus.org/indice/nro6-7/notas/nota_cbarros.htm.
- Bashirron Mendolicchio, Herman. *Arte, Ética y Transformación Social*. abril de 2009. <http://ciudadaniasx.org/arte-etica-y-transformacion-social/> (último acceso: 8 de abril de 2018).
- Basterra, Terry. «Los Ibarrola aseguran que Llanes incumple el protocolo para repintar 'Los cubos'.» *El Comercio*, 20 de febrero de 2016: <https://www.elcomercio.es/asturias/oriente/201602/20/ibarrola-aseguran-llanes-incumple-20160220002405-v.html>.

- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Baumgärtl, Tilman. "No creo en la autoexpresión". s.f. en:<http://www.kunstradio.at/FUTURE/RTF/INSTALLATIONS/SHULGIN/interview.html> (último acceso: 8 de Diciembre de 2018).
- Bellido Gant, Maria Luisa. *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001.
- Benavente Morales, Carolina. «Harold Rosenberg. Los pintores de acción americanos.» *Revista cultural de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 2009: 3-4.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductividad mecánica*. Madrid: Casimiro, 2017.
- Bernández Sanchis, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea, 1999.
- Blabet, Denis. *Tadeusz Kantor: El teatro imposible en el teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- Borañano, Kosme de. *Elogio del hierro*. Valencia: IVAM, 1998.
- Borañano, Kosme de. «Kobie, serie bellas artes Bilbao.Bizkaieus.» *Kobie Bellas Artes*, 1988: http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_5BA_EL%20MONOLOGO%20PLASTICO%20DE%20AGUSTIN%20IBARROLA%20CONTRA%20EL.pdf?hash=7c7deaff05b7b5b36352f6b2646b7812.
- Bordignon, Elena. *La africanidad en el lenguaje de Pascali*. 22 de Marzo de 2017. <http://atpdiary.com/pascali-sciamano-fondazione-carriero-milano/> (último acceso: 2018 de abril de 27).
- Borja-Villel, Manuel. *Fundación Príncipe de Asturias*. 12 de mayo de 2010. <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2010-richard-serra.html?texto=declaracion&especifica=0> (último acceso: 9 de octubre de 2018).
- Botero, Juan Carlos. «El arte de antes y el arte de ahora.» *El Espectador*, 23 de octubre de 2014: <https://www.elespectador.com/opinion/el-arte-de-antes-y-el-de-ahora-columna-523857>.
- Bozal, Valeriano. *Arte del SXX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Madrid: Summa artis-Espasa Calpe, 2000.

- Bravo, Jorge. «Nam June Paik. Rostros y efectos.» *Revista Electrónica Imágenes, Instituto de investigaciones estéticas*, 2006: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/rastros/ras_june12.html.
- Bruguera, Tania, entrevista de Joselyne Contreras. *Tania Bruguera: Debemos plantearnos para qué sirve el arte hoy* (<http://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replantearnos-sirve-arte-hoy/> de abril de 2013).
- Busch, Ina. «Eduardo Chillida, arquitecto del vacío. Sobre la síntesis entre arquitectura y escultura.» *Revista Carta, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 2000: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista>.
- Cabré Segura, Victor. «Temas de Psicoanálisis.» *Temas de Psicoanálisis*. enero de 2013. <http://www.temasdepsicoanalisis.org/wp-content/uploads/2017/05/PDF-VICTOR-CABRE.pdf> (último acceso: 9 de junio de 2014).
- Cabrera, Costanza. *Proyecto Idis*. 14 de octubre de 1963. <http://proyectoidis.org/wolf-vostell/> (último acceso: 8 de julio de 2018).
- Cage, John. *Silencio, conferencias y escritos*. Madrid: Ardora, 2002.
- Calvo Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma, 1988.
- Calvo, Carmen. «Entrevista a Hermann Nitsch.» *Lápiz*, 1997: <http://www.revistalapiz.com/?s=herman+Nitsch>.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación*. Murcia: Ad Hoc Cendeac, 2009.
- Campos Montañes, Joan y Anna González Rueda. «Del Informalismo al arte conceptual.» *Universidad Oberta de Catalunya*. s.f. penaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/79725/7/Arte%20del%20siglo%20XX_M%C3%B3dulo%205_Del%20informalismo%20al%20arte%20conceptual.pdf (último acceso: 12 de marzo de 2019).
- Capardi, Daniel. «Acerca del arte conceptual.» *Revista de Filosofía Córdoba*, 2012: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2078>.
- Carrero, Marisa. *Blog Elena Cué*. 22 de noviembre de 2006. www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/367-dan-

- flavin-biografia-obras-exposiciones (último acceso: 12 de diciembre de 2018).
- . *El Blog de Elena Cué*. 5 de noviembre de 2014. <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/358-richard-serra> (último acceso: 7 de octubre de 2018).
- Casellas, Joan. «Archivo y fondos para la documentación del arte contemporáneo. Archivo Aire.» *accionmad*. 2009. <http://www.accionmad.org/archivo/textos/texto16.pdf> (último acceso: 14 de marzo de 2018).
- Castellanos, Rubén. *Acordes de mi blog. La Body Painting, el arte del ser*. 5 de octubre de 2015. <https://rubencastellanosblog.wordpress.com/2015/10/05/164/> (último acceso: 7 de mayo de 2018).
- Castilla, Américo. *Aportes conceptuales al problema. Fundación Typa*. 15 de agosto de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=-oKj37_XoXY (último acceso: 28 de octubre de 2017).
- Castro Fernández, Xosé Antón. «Robert Morris y el presente continuo en la imagen del laberinto de pontevedra.» *Quintana, revista de estudios del departamento de historia del arte*, 2013: www.redalyc.org/articulo.oa?id=65332666008.
- Castro Jorquera, Carolina. «Entrevista a Richard Long: Mi trabajo es sobre las ideas de libertad.» *Artishock*, octubre 2014: Entrevista a Richard Long: Mi trabajo es sobre las ideas de libertad.
- Castro, Laura. «El tiempo machaca Los Cubos de la Memoria de LLanes.» *El Comercio*, 14 de septiembre de 2015: <http://www.elcomercio.es/asturias/oriente/tiempo-machacando-20170814003005-ntvo.html>.
- . «Los 'Cubos de la memoria' de la capital llanisca no serán restaurados «por el momento.» *El Comercio*, 15 de agosto de 2017: <https://www.elcomercio.es/asturias/oriente/cubos-memoria-capital-20170815011653-ntvo.html>.

- Cátedra de Cultura Científica de la UPV/EHU. *Cuadernos de cultura científica*. 28 de octubre de 2016. <https://culturacientifica.com/2016/10/28/peine-del-viento-chillida-materia-forma-lugar/> (último acceso: 18 de febrero de 2018).
- Cauquelin, Anne. *El Arte Contemporáneo. ¿Qué sé?* México: Publicaciones Cruz O, 2002.
- Celant, Germano. «El lenguaje físico de Vito Aconci.» *Domus*, 2012: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/10/27/the-physical-language-of-vito-acconci.html>.
- Cherubini, Laura. «Gino de Dominicis, objeto vivo perfecto.» *Revista Flsah art*, 2008: <https://www.flashartonline.com/article/gino-de-dominicis/>.
- Chico Picaza, Maria Victoria. *Colegio oficial de Doctores y Licenciados*. 11 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=HQecr2ICO4Q> (último acceso: 30 de octubre de 2018).
- Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon Press, 2014.
- Cilleruelo, Lourdes. «Arte de Internet: Génesis y definición de un nuevo soporte artístico.» *Tesis Doctoral*. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2000.
- Cilleruelo, Lourdes y Juan Grego. «pent.org.» *Algunas cuestiones sobre arte y tecnología*. 2002. <http://www.pent.org.ar/debates/especial/arte.pdf> (último acceso: 17 de julio de 2018).
- Cirlot Valenzuela, Lourdes. *Kan Masuda. Esculturas sonoras*. Barcelona: Kai, 1989.
- Cirlot Valenzuela, Lourdes. *Arte, Arquitectura y sociedad digital*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, 2007.
- Colomé, Silvia. *La Vanguardia cultural*. 2 de Febrero de 2014. www.lavanguardia.com/cultura/20140206/54400875066/entrevista-avelina-lesper-arte-contemporaneo.html (último acceso: 4 de Octubre de 2018).
- Combaila, Victoria. «Allan Kaprow, el creador del happening.» *El País*, 12 de octubre de 2006: https://elpais.com/diario/2006/04/12/agenda/1144792807_850215.html.
- Condon Alarcón, Edmundo. «El tacto del texto: La escritura como experiencia sensorial.» *Revista Universidad complutense de Madrid.*, 2007:

<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330112A/9694>.

- Contemporáneo, Centro de Arte. «Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.» Richard Long de 2016. http://www.cacmalaga.eu/images_wordpress/pdf/HojadesalaRL.pdf (último acceso: 10 de noviembre de 2018).
- Corredor Matheos, José. *Web Oficial Agustín Ibarrola*. noviembre de 1986. <http://www.agustinibarrola.com/prensa/jose-corredor-matheos/> (último acceso: enero de 2018).
- Cosic, Vuk, entrevista de Josephine Bosma. *Entrevista a Vuk Cosic: Art Net per se* (27. Disponible en: <https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9709/msg00053.html> de septiembre de 1997).
- Costa, José Manuel. «García Andujar, arte y política sin sermones.» *El Cultural*, 20 de enero de 2015: https://www.eldiario.es/cultura/arte/Garcia-Andujar-arte-politica-sermones_0_347866149.html.
- Cuarteras, Javier. «Agustín Ibarrola concibe sus cubos de la memoria como una creación total.» *El País*, 2 de noviembre de 2001: https://elpais.com/diario/2001/11/02/cultura/1004655604_850215.html.
- Danto, Arthur. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Paidós Estética, 2016.
- de Azúa Comella, Félix. *El arte después de la muerte del arte*. 19 de enero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=AO1WSoyV4g> (último acceso: 30 de octubre de 2018).
- de Azúa Comella, Félix *Volver la mirada. Ensayos sobre arte*. Barcelona: Debate, 2019.
- De Jongh, Karlyn ,Sarah Gold, Carol Rolla y Valeria Romagnini, entrevista de Sarah Gold, Carol Rolla y Valeria Romagnini Karlyn De Jongh. *Marina Abramovic, el mito que no quiere serlo* (<http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-marina-abramovic-octubre-2014/> de octubre de 2014).
- Deriva, A la. *A la deriva*. s.f. <http://www.dw.com/es/actualidad/ai-weiwei/s-38770417> (último acceso: 23 de marzo de 2018).

- Díaz de Quijano, Fernando. «La revolución amable de los Kabakov.» *El Cultural*, 8 de junio de 2013: https://www.elcultural.com/videos/video/1038/ARTE/La_revolucion_amable_de_los_Kabakov.
- Díaz-Oregón Cruzado, Raúl. «De la crisis de la representación en la pintura a la instalación artística.» *CES Felipe II*, 2012: 1-1.
- Digital, Milenio. «Para su siguiente acto, Marina Abramović se electrocutará con un millón de voltios.» *Milenio*, 2018: <https://www.milenio.com/cultura/acto-marina-abramovic-electrocutara-millon-voltios>.
- Dorfles, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1986.
- Dubuffet, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral, 1975.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du Signe*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gilli, 1978.
- Duchamp, Marcel. *Cartas a su hermana Suzanne Duchamp*. Colonia: Taschen, 2002.
- Duchamp, Marcel. *Cartas sobre el arte(1916-1956)*. Barcelona: Ediciones Elba, 2002.
- Duchamp, Marcel. *Ingeniero del tiempo perdido. Conversación con Pierre Cabanne*. Milán: Edizioni Multhipla, 2010.
- Ebola, Joseba. «Warhol hasta en la sopa: El poliedrico artista que redefinió del devenir del artecontemporáneo con un bote de sopa Campbell siempre vuelve, nunca se va.» *El País semanal*, 16 de marzo de 2016: https://elpais.com/elpais/2016/03/10/eps/1457620368_207345.html.
- Educació, AI Catalunya Group De'. *Amnistiacatalunya.org*. s.f. <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/3/dudh/dh16.html> (último acceso: 4 de 2018 de noviembre).
- EFE. «La instalación como concepto creativo llega al Guggenheim.» *El País*, 29 de julio de 2008: https://elpais.com/cultura/2008/04/29/actualidad/1209420006_850215.html.
- EFE, Agencia. «Un ejército de 350 esculturas humanas de basura toman la plaza Real de Barcelona.» *El Mundo*, 7 de junio de 2017: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/06/05/cultura/1181044746.html>.

- Elvira, González. «Busco que el espectador se convierta en artista.» *hoyesarte*, 2012: https://www.hoyesarte.com/entrevistas/c32-artistas/entrevista-michelangelo-pistoletto-pintor-y-escultor_99347/.
- Esparza, Ramón. «Zhang Huan, solo yo puedo comprender mis obras.» *El Cultural*, 7 de junio de 2007: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Zhang-Huan/20714>.
- Espejo, Beatriz. «Claes Oldenburg.» *El Cultural*, 26 de octubre de 2012: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Claes-Oldenburg/31712>.
- Espejo, Beatriz. «Richard Hamilton: cuando haces Pop.» *El País Cultural*, 25 de junio de 2014: <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Richard-Hamilton-cuando-haces-Pop/6422>.
- Espinoza, Denisse. *La Tercera*. mayo de 2017. <http://culto.latercera.com/2017/05/08/cecilia-vicuna-artista-visual-mi-obra-completa-acto-solitario-a-la-vez-esta-en-continua-interaccion/> (último acceso: 22 de mayo de 2018).
- Estella-Noriega, Ignacio. «negociando la colestividad, negando la subjetividad: George maciunas, el travestismo y los debates fluxus sobre el cuerpo.» *Arte, Individuo y Sociedad*, 2016: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/53073/50989>.
- Estella-Noriega, Iñaki. «El rendimiento imposible de los bienes en masa. George Maciunas, Herman Fine y Robert Watts.» *Revista digital de cultura e historia*, 2016: <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/106/360>.
- Evans, Marion Boddy. *Thoughtco*. 5 de diciembre de 2018. septiembre (último acceso: 23 de marzo de 2019).
- Evers, Bernad. *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus From Art History to a Chronology of Fluxus*. Berlin: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2005.
- Faber, Monika. *Günter Brus: Quietud nerviosa en el horizonte. Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA*. Barcelona: Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA., 2005.

- Fabre Jaume, y Josep M^a Huertas. *Art Públic. Elogio al agua*. s.f.
http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=ES&codiMonumIntern=846 (último acceso: 18 de diciembre de 2018).
- Fernandez Aparicio, Carmen. *Museo Reina Sofía*. s.f.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas> (último acceso: 28 de 2019 de Abril).
- Fernández Consuegra, Celia Balbina. «Arte conceptual en movimiento:" Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behavior Art.» *Revista Universidad Complutense de Madrid*, 2014:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/47184>.
- Fernandez Consuegra, Celia Balbina. «VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social.» *Arte Corporal y Tecnología*. La Laguna (Tenerife): Revista Social latina de Comunicación, 2014. 1-41.
- Ferrer, Esther. «Orgías y misterios de Hermann Nitsch. La sangre como color y como tema.» *El País*, 30 de diciembre de 1976:
https://elpais.com/diario/1976/12/30/cultura/220748401_850215.html.
- Figuerola, Verónica y Bono Ferran «"¡Mis obras no significan nada!"» *El País Cultural*, 2015:
https://elpais.com/cultura/2015/05/04/actualidad/1430764769_652597.html.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Gutenberg, 2016.
- Forn, Juan. *Página 12*. 1998. /www.pagina12.com.ar/1998/suple/radar/octubre/98-10-11/nota3.htm (último acceso: 19 de mayo de 2018).
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- Friederich, Hegel. *Introductory lectures on Aesthetics*. Londres: Penguin Classics, 1994.
- Fuentes, Domingo. «Zimoun , un artista sonoro: El silencio es el sonido más interesante de todos.» *Artishock*, 2016:
<http://artishockrevista.com/2016/11/21/zimoun-artista-sonoro-silencio-sonido-mas-interesante-todos/>.
- Galván, Luis Fernando. *Enfilme.com*. 18 de noviembre de 18.
[://www.enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-the-responsive-eye-](http://www.enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-the-responsive-eye-)

documental-sobre-op-art-dirigido-por-brian-de-palma (último acceso: 14 de junio de 2018).

- García García, Oscar. *Dios salve el arte Contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 2019.
- García Morales, Alicia. «Reflexiones sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte.» *Revista.ge-iic*, 2009: <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/30/25>.
- García Morales, Lino. «Dé- Coll/age de Wolf Vostell. Un caso de estudio.» En *El arte contemporáneo en sala de guardia*, de Americo Castilla, 258-278. Madrid: Typa, 2015.
- García Moreno, Beatriz. «Entrevista a Bill Viola, pionero del videoarte.» *Revista de Arte*, *Logopress*, julio 2009: <https://www.revistadearte.com/2009/07/12/entrevista-a-bill-viola-pionero-del-videoarte/>.
- García Quiñones Marta y David Ranz. «Definitivamente, creo que estamos en el principio.» *Manía. Facultad de filosofía de la Universidad de Barcelona*, 2003: <https://artnodes.uoc.edu/author/register/reviewer/>.
- García, Angeles. «Richard Hamilton, profeta de la postmodernidad, toma el Museo Reina Sofía.» *El País Cultural*, 26 de Junio de 2014:): https://elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403720691_374909.html.
- García, Ángeles. «Retirada de Arco la obra de Santiago Sierra que define como “presos políticos” a Junqueras y los Jordis.» *El País*, 22 de Febrero de 2018: https://elpais.com/cultura/2018/02/21/actualidad/1519205672_521958.html.
- Ghelman, David. « Rothko.» *Revista de artes Buenos Aires.*, 2009: www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html.
- Gilman, Julie. «La toma de decisiones en la conservación de obras de arte efímeras con alimentos.» En *El arte contemporáneo en sala de Guardia*, de Américo Castilla, 242-258. Madrid: Teseo, 2011.
- Gnyp, Marta. *El Blog de Elena Cué*. 17 de septiembre de 2014. <https://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/otros-temas/entrevista-a-subodh-gupta.html> (último acceso: 3 de julio de 2018).
- González Encina, Jesús. «Hermann Nitsch: Recobrando antiguos ritos.» *El Siglo del Torreón*, 2015:

- <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1093652.hermann-nitsch.html>.
- González Linares, Mario. «Yo soy el objeto artístico.» *Amberes*, 2017: <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/>.
- González Orbegozo, Marta. *Entrevista a Equipo 57*. 1992. <http://www.agustinibarrola.com/equipo-57/> (último acceso: 28 de Febrero de 2018).
- González, Gloria. *artecasellas*. 22 de abril de 2013. <http://www.artecasellas.es/bridget-riley-la-artista-del-op-art-por-gloria-gonzalez/> (último acceso: 15 de junio de 2018).
- Gonzálvez, Paula. «Adiós al profeta de la montaña azul.» *La Opinión*, 7 de mayo de 2017: <https://www.laopiniondemurcia.es/comunidad/2017/05/07/adios-profeta-montana-azul/827084.html>.
- Goodman, Jonathan. *Fronterad revista digital*. 9 de septiembre de 2016. <http://www.fronterad.com/index.php?q=14513&page=&pagina=2> (último acceso: 25 de septiembre de 2018).
- Gorostiza, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Cilleruelo Lourdes y Juan Grego, «virose pt. .» *Algunas cuestiones sobre arte y tecnología*. 2002. <http://www.pent.org.ar/debates/especial/arte.pdf> (último acceso: 17 de julio de 2018). (último acceso: 30 de junio de 2018).
- Greenaway, Peter *The Pillow Book*. Interpretado por Ken Ogata, Ewan McGregor y Yoshi Oida, Vivian Wu. 1996. Disponible en: <https://vimeo.com/ondemand/thepillowbook>.
- Günter Brus: *El corte del lenguaje*. León: Veda, 2001
- Guardiola, Ana. «Pablo Genovás:Hemos avanzado de manera contradictoria.» *La Opinión*, 12 de Marzo de 2016: <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/02/12/hemos-avanzado-manera-contradictoria-imposible/713276.html>.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid: Alianza Forma, 2000.

- Guasch, Anna Maria. «La dinámica internacional del grupo El Paso: entre París y Nueva York.» En *El paso a la moderna intensidad*, de Fundación Antonio Saura, 80-96. Cuenca: Fundación Antonio Saura, 2008.
- Guash, Ana M^a. *Universidad de Navarra. Arte, acción, desplazamiento*. 19 de noviembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=y pbuADinfdc> (último acceso: 27 de febrero de 2018).
- Guggenheim, Museo. *Museo Guggenheim*. s.f. noviembre (último acceso: 6 de noviembre de 2018).
- Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia. «La instalación en el arte contemporáneo Colombino.» *repositorio institucional Universidad de Antioquia*, 2009: 129-153.
- Guy Brett, Teresa Grandas y Mark Nash. *Campos de Fuerza, un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA, 2000.
- Hegel, George W. *Introducción a la estética*. Buenos Aires: Leviatan, 2002.
- Hegyí, Lórand. *La visión austríaca: posiciones del arte contemporáneo*. Viena: Catálogo de exposición. Viena: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wie,, 1996.
- Heidegger, Martín. *El origen de la obra de arte*. Madrid: La Oficina, 2016.
- Herzogenrath, Wulf. «Nam June Paik, cuando el futuro es ahora.» *TATE*, 2011: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/when-future-was-now>.
- Hess, Bárbara. *Expresionismo Abstracto*. Madrid: Taschen El País, 2008.
- Hontoria, Javier. «Sol Le Witt.» *El Cultural*, 2000: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Sol-Lewitt/2004>.
- Ieraldo, Esteban. *'I Like America and America Likes Me' by Joseph Beuys* *Performancelogia*. s.f. <https://infomag.es/2016/07/12/i-like-america-and-america-likes-me-by-joseph-beuys/> (último acceso: 3 de marzo de 2018).
- Instituto de industria, cultura y artes. *Sala Verónicas*. s.f. [www. salaveronicas.es](http://www.salaveronicas.es) (último acceso: 6 de octubre de 2018).
- Iregui, Jaime. «Dentro y fuera del cubo blanco.» *Esfera Pública*, 2006: <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/>.
- J.J.S. «Los proetarras atacan el Bosque de Oma y amenazan de muerte a Ibarrola.» *Diario ABC*, 21 de marzo de 2003: <https://www.abc.es/hemeroteca/historico->

- 21-03-2003/abc/Nacional/los-proetarras-atacan-el-bosque-de-oma-y-amenazan-de-muerte-a-ibarrola_169379.html.
- Jackson, Shelly. «A Conversation with Vito Acconci.» *Believer*, enero 2007: <https://believermag.com/an-interview-with-vito-acconci/>.
- Jana, Reena y Tribe Mark. *New Media Art*. Barcelona: Jana, Reena; Tribe, Mark/Taschen, 2009.
- Jarque, Fietta. «Claes Oldenburg coloca en el Retiro una navaja de 12 metros que es también un barco.» *El País*, 19 de junio de 1986: https://elpais.com/diario/1986/06/19/cultura/519516008_850215.html.
- Jeanne-Claude, Christo. *The Gates: Central Park, Ciudad de Nueva York, 1979-2005*. Nueva York: Taschen Basic art Series, 2005.
- Jiménez Blanco, M^a Dolores. *Fundación Juan March. Ciclo medio siglo de arte. Informalismo y Expresionismo Abstracto*. 11 de mayo de 2008. <https://www.march.es/bibliotecas/archivo-fotografico/ficha.aspx?p0=fjm-foto:4659&l=2> (último acceso: 17 de Septiembre de 2018).
- Jiménez, José. «Dan Flavin, la luz, el pensamiento, el espacio.» *El Cultural*, 20 de julio de 2006: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Dan-Flavin-la-luz-el-pensamiento-el-espacio/18474>.
- JODI, entrevista de Nick Brize. *Nick Briz explica los métodos de Glitch-Art de JODI* (8 de septiembre de 2011).
- Jones, Jonathan. «Michelangelo Pistoletto: el artista con una forma aplastante de salvar el mundo.» *The Guardian*, 28 de mayo de 2014: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/28/pistoletto-arte-povera-mirror-smasher-eco-houses-interview>.
- Jongh de Karlyn, Sarah Gold, Carol Rolla y Valeria Romagnini. «Marina Abramovic, el mito que no quiere serlo.» *Tendencias del mercado de arte*, s.f.: <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-marina-abramovic-octubre-2014/>.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Estética, 2017.
- Kaprow, Allan. «ubuclasic.» *Some recent happenig*. enero de 1964. http://www.ubu.com/historical/gb/kaprow_recent.pdf (último acceso: 18 de marzo de 2018).

- Klocker, Hubert. *Rite of Passage: The Early Years of Vienna Actionism 1960-1966*. Alemania: Snoeck, 2014.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2002.
- Kristler, Ralph Josep. «La modernidad y los territorios del ocio: el caso del cabrito en la Gomera.» *Tesis Doctoral*. Tenerife: Universidad de La Laguna San Cristobal, 2013.
- Kummetz, Pablo. «Joseph Beuys: todo ser humano es un artista.» *Deutsche Welle*, 2006: <https://www.dw.com/es/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805-0>.
- Kuspid, Donald. *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005.
- Lafont, Carmen. «La obra que perdió el Reina Sofía puede ser parte de una autopista.» *El País*, 27 de abril de 2009: https://elpais.com/diario/2009/04/27/cultura/1240783201_850215.html.
- Lafort, Isabel. «Óleo..... sangre, plumas y caramelo.» *El País*, 17 de febrero de 2009: https://elpais.com/diario/2009/02/17/cultura/1234825203_850215.html.
- Lailach, Michel. *Land Art*. Madrid: Taschen El País, 2008.
- Laird, Michele. «Para salvar el arte contemporáneo de su autodestrucción.» *Swssinfo.ch*, 2012: http://www.swissinfo.ch/spa/en-busca-de-eternidad_para_salvar-el-arte-contempor%C3%A1neo-de-la-autodestrucci%C3%B3n/34574360.
- Lapidario, Josep. «Pintura, sexo, sangre y muerte: en las tripas del Accionismo Vienés.» *Contemporary culture mag*, 2016: <https://www.jotdown.es/2016/01/pintura-sangre-sexo-y-muerte-en-las-tripas-del-accionismo-vienes/>.
- Larrañaga Altuna, Josu. *Instalaciones*. Guipuzcua: Nerea, 2009.
- Ledo, Agar. «Chamale webs universidad de Vigo.» *Chamale webs universidad de Vigo*. s.f. http://chamalle.webs.uvigo.es/documentos/5_ANL_Conferencia_Agar_ESP.doc.pdf (último acceso: 2018 de agosto de 5).

- Lésper, Avelina. « Reflexiones sobre el arte contemporáneo.» *Revista Replicarte*, 2011: 11.
- Lippard, Lucy. *seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Lloret, Javier. «Experiencias del cuerpo, más allá de la piel.» En *Cuerpos sobre blanco*, de José Antonio Sánchez y Jaime Conde Salazar, 159-168. Castilla La Mancha: Editorial UCLM, 2003.
- Logopress. « Agustín Ibarrola repinta sus piedras en Garoza.» *Revista de arte Logopress*, 30 de septiembre de 2015: <https://www.revistadearte.com/2015/09/30/agustin-ibarrola-repinta-sus-piedras-en-garoz-a-avila/>.
- Londres, Agencias. «El urinal de Marcel Duchamp, la obra de arte más influyente del siglo XX.» *ABC*, 2 de diciembre de 2004: www.abc.es/hemeroteca/historico-02-12-2004/abc/Ultima/el-orinal-de-marcel-duchamp-la-obra-de-arte-mas-influyente-del-siglo-xx_963750809674.html.
- López Anaya, Jorge. «La luz como fuente de revelaciones.» *Diario La Nación*, 1998: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/flavin/critica.html>.
- López Martín, Elena. «Taxonomías del arte de Internet, ¿ esclarecen o entorpecen?» *Fedro*, 2013: 80-94.
- Lucas, Antonio. «Muere Dennis Oppenheim, escultor de grandisimas escalas.» *El Mundo*, 24 de enero de 2011: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/24/cultura/1295874445.html>.
- Maderuelo, Javier. «Dos aproximaciones a Sol Le Witt.» *Babelia, El País*, octubre 2015: https://elpais.com/cultura/2015/09/24/babelia/1443104843_532191.html.
- Maderuelo, Javier. *Fundación Juan March*. 20 de octubre de 2010. www.march.es/musica/detalle.aspx?p6=100578&l=1&utm_medium=buscador&utm_campaign=tematicos&utm_source=fjm_escuchar%20con%20los%20 0. (último acceso: 24 de junio de 2018).
- Maderuelo, Javier. *La idea del espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo(1960-1989)*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

- Maderuelo, Javier *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondanori, 1990.
- Manovich, Lev. *Artnode, Univerdidad Oberta de Catalunya.* "La vanguardia como software". 2002. <https://artnodes.uoc.edu/art/manovich1002/manovich1002.html> (último acceso: 4 de abril de 2018).
- . «[s3.amazonaws.com/academia.edu.document.](https://s3.amazonaws.com/academia.edu/document/s3.amazonaws.com/academia.edu/document/disposition=inline%3B%20filename%3DCinema_by_Numbers_ASCII_films_by_Vuk_Cos.pdf)» 2008. [s3.amazonaws.com/academia.edu.document.](https://s3.amazonaws.com/academia.edu/document/disposition=inline%3B%20filename%3DCinema_by_Numbers_ASCII_films_by_Vuk_Cos.pdf) (último acceso: 28 de abril de 2018).
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte del objeto al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1994.
- Martín, Francisco Javier San. *Piero Manzoni*. Donostia San Sebastián: Nerea, 1998.
- Martín, Sylvia. *Futurismo*. Madrid: Taschen El País, 2008.
- Martínez Meseguer, José Luis. *Entrevista a Lidó Rico*. 23 de enero de 2017. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-lido-rico/> (último acceso: 16 de noviembre de 2018).
- Martínez, Lourdes. *Cultura Colectiva. La locura que se convirtió en mierda de artista*. 26 de enero de 2017. <https://culturacolectiva.com/arte/mierda-de-artista-de-piero-manzoni> (último acceso: 17 de diciembre de 2018).
- Martínez, Sofía, entrevista de Marina Alcolea. *Hablamos con la Galería Leúcade: Cómo ver una exposición sin verla* (19 de noviembre de 2014).
- Marzona, Daniel. *Arte Conceptual*. Madrid: Taschen El País, 2008.
- Marzona, Danie. *Arte Minimalista*. Madrid: Taschen El País, 2008.
- Merino, Alfredo. «László y el arte de la luz.» *El Mundo*, 1 de junio de 2010: <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/01/cultura/1275415070.html>.
- Merz, Pace Gallery y Foundation. *Pace Gallery*. 26 de septiembre de 2014. <https://www.pacegallery.com/exhibitions/12688/mario-merz> (último acceso: 19 de enero de 2018).
- Metropoli. *Enrique Marty*. 14 de diciembre de 2014. https://www.enriquemarty.com/TEXTOS._ENTREVISTAS._RTVE._La_2._M

- etropolis._Enrique_Marty_%282014%29.html (último acceso: 24 de octubre de 2018).
- Meyers, Victoria. *victoriameyer.com*. 26 de mayo de 2015. <http://www.victoriameyers.com/2015/05/max-neuhaus-elevators-time-pieces-and-sound-art-victoria-meyers-architect-and-sound-urbanism-sound-e.html> (último acceso: 21 de junio de 2018).
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Mira, Mara. *Cabrera Pepe Web*. s.f. <https://www.pepecabrera.com/showroom/i/255/105/lido-rico#.XLDfl4kzZdi> (último acceso: 2 de noviembre de 2018).
- . *Geifco.org. Tu cuerpo, es un cuerpo de batalla*. septiembre de 1998. <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/artistas/materiaCuerpo/lido/cuerpo/cuerpo-texto.htm> (último acceso: 6 de noviembre de 2018).
- Miranda, Rodrigo. «Ai Weiwei exhibe ropa de miles de inmigrantes en Nueva York.» *La Tercera*, 2016: <http://www2.latercera.com/noticia/ai-weiwei-exhibe-ropa-miles-inmigrantes-nueva-york/>.
- Molina, Ángela. «Günter Brus: salvaje amor vienés.» *Babelia El País*, 29 de octubre de 2005: https://elpais.com/diario/2005/10/29/babelia/1130540768_850215.html.
- Molina, Daniel. «Vuelta al mundo en 80 Iglús.» *Diario Clarín*, 19 de octubre de 2002: <http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/merz/reviews.html>.
- Montero, Daniel. «La experiencia del espectador:Entrevista a Emilia Kabakov.» *Código*, 2014: <https://revistacodigo.com/arte/la-experiencia-del-espectador-entrevista-con-emilia-kabakov/>.
- Moro, Silvia. «Una artista asesinada durante una performance.» *El País*, 14 de abril de 2008: https://elpais.com/diario/2008/04/14/cultura/1208124001_850215.html.
- Morse, Steve. *SciELO.Proyecto Marfa*. diciembre de 2008. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-

69962008000300006&lng=en&nrm=iso&tlng=es (último acceso: 17 de junio de 2018).

Muehl, Otto. *Weg aus dem Sumpf*. Núremberg: Verlag, 1977.

Murg, Stephanie. *The Line*. 13 de marzo de 1976. <https://theline.com/blogs/stories/land-art-on-film-a-conversation-with-james-crump> (último acceso: 2 de julio de 2018).

O'Connor, Anne Marie. *La dama de oro*. Madrid: Ediciones Vaso Roto, 2015.

Ontañón, Antonio. «La Vanguardia no se rinde.» *Revista Situaciones*, 2012: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>.

Ortiz, Bernardo. «Lugar dudosas.» *De las instalaciones, un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*. 1990. <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf> (último acceso: 10 de mayo de 2018).

Padre, Erik La. «Disparando una revolución: Robert RMcElroy.» *Artcritical*, 2012: <http://www.artcritical.com/2012/03/11/robert-r-mcelroy/>.

País, El. «El escultor Pistoletto, vinculado al 'arte povera', expone sus obras en el madrileño Palacio de Cristal.» *El País*, 28 de octubre de 1983: https://elpais.com/diario/1983/10/28/cultura/436143605_850215.html.

Parcerisas, Pilar. *Duchamp en España*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

Parera, Josep. «Levita en el LACMA Levitated Mass, la nueva e inmensa escultura de LACMA, define el paisaje urbano.» *La Opinión*, 26 de junio de 2012: <https://laopinion.com/2012/06/26/levita-en-el-lacma-levitated-mass-la-nueva-e-inmensa-escultura-de-lacma-define-el-paisaje-urbano-de-la/>.

Pastor, Rocio. *Culturamas*. 11 de marzo de 2012. <https://www.culturamas.es/blog/2011/01/18/el-arte-del-performance/> (último acceso: 26 de febrero de 2018).

Peers, Alexandra. «Yves Klein y los desnudos azules.» *Artnews*, 2014: <https://news.artnet.com/art-world/art-world-report-card-yves-klein-and-the-blue-nudes-34479>.

- Peirano, Marta. «Marina Abramovic en tres actos demenciales.» *El Diario.es*, 18 de noviembre de 2014: https://www.eldiario.es/cultura/arte/Marina-Abramovic-actos-sobrehumanos_0_325818209.html.
- Pensum. *artiststatements*. 20 de octubre de 2012. <https://artiststatements.wordpress.com/tag/christine-sun-kim/> (último acceso: 29 de junio de 2018).
- Pérez Carreño, Francisca. *Fundación Juan March. Medio siglo de arte. Espacio y cuerpo en el arte minimal*. 2005 de mayo de 2005. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/?p2=3&p3=7375> (último acceso: 7 de noviembre de 2018).
- Pérez Ocaña, Oscar L. *40 años de Land Art en España*. Málaga : Rubeo, 2011.
- Pérez Ornia, José Ramón. *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: Ediciones Serbal, 1993.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London y New York: Copyrighted material, 1993.
- Pianowski, Fabiane. «El cuerpo como arte: el accionismo de Günter Brus.» *Revista educación física Universidad de Barcelona*, 2011: https://www.dropbox.com/s/em5ifdsxl3aendp/Pianowski_Fabiane_el%20cuerpo%20como%20arte_revista%20REF.pdf.
- Pöltner, Günther. «La idea de Richard Wagner de la obra de arte total. Comentarios sobre el programa de una superación de la religión de la obra de arte.» *Themata, revista de filosofía*, 2003: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/27628>.
- Pontoni, Leticia Teresa. *leticiateresapontoni.blogspot*. 5 de abril de 2017. <http://leticiateresapontoni.blogspot.com/2017/04/mirjana-kika-miloseviccon-la-magia-en.html> (último acceso: 31 de octubre de 2018).
- Popper, Frank. *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 1989.
- Primo, Carlos. «Richard Long, el último artista romantico.» *El País*, 30 de marzo de 2016: https://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092_537417.html.
- Puleo, Matilde. *neleazevedo.com*. 28 de agosto de 2008. <https://www.neleazevedo.com.br/entrevista-matilde-puleo> (último acceso: 23 de junio de 2018).

- Pulido, Natividad. «Basura, excrementos, carne cruda, café... Así son las obras de Artur Barrio.» *ABC Cultural*, 23 de mayo de 2018: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-basura-excrementos-carne-cruda-cafe-obras-artur-barrio-201805230027_noticia.html.
- Rafael, García. *Museo Reina Sofía*. 25 de junio de 2014. <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/richard-hamilton-0> (último acceso: 28 de enero de 2018).
- Rafols, Josep Francesc. *Historia del Arte*. Catalunya: Optima, 2000.
- Ramírez, Juan Antonio. «Art Corporel o el mordisqueo hecho arte.» *El Cultural*, 18 de diciembre de 2009: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Art-corporel-o-el-mordisco-hecho-arte/26345>.
- Rasquejo, Tania. «El Land Art con la visibilidad de los procesos dinámicos que son visibles.» *EL Cultural*, 10 de mayo de 2013: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-land-art-trabaja-visibilidad-procesos-dinamicos-no-son-visibles-20130510170322.html>.
- Rios, Mónica Ramos. 3 de junio de 2018. <https://www.eldesconcierto.cl/2018/06/03/cecilia-vicuna-poeta-y-artista-visual-una-obra-que-encuentra-su-contexto/> (último acceso: 26 de octubre de 2018).
- Robles Madrid, José María. «40 años de Land Art en España.» *El Mundo cultural*, 7 de julio de 2012: <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/04/cultura/1341412051.html>.
- Roca, Adolfo Vazquez. «La crisis de la vanguardia y el debate modernidad, postmodernidad.» *Arte, Individuo y Sociedad*, 2005: 135-145.
- Rodríguez Marcos, Javier. «El objetivo afilado de Joan Fontcuberta.» *El País Semanal*, 27 de abril de 2016: https://elpais.com/elpais/2016/04/27/eps/1461708037_146170.html.
- Rodríguez Prieto, Zara. «El arte de acción¿Documentar para construir la historia?» *Artesescenicas*, 2011: http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/subcontextos/113/El_arte_de_accion_Zara-Rguez-Prieto.pdf.

- Rojas Rojas, Jairo. *Blog El balbuceo de las constelaciones*. 14 de febrero de 2015. <http://unardoble.blogspot.com/2015/02/la-accion-de-rudolf-schwarzkogler.html> (último acceso: 3 de octubre de 2018).
- Rojo Payo, Jone. *Plataforma de arte contemporáneo*. 25 de noviembre de 2014. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/los-plasticos-y-sus-problemas-de-conservacion/> (último acceso: 2 de julio de 2018).
- RTVE, A la Carta. «El Documental, Huellas terrestres vistas desde el cielo:Land Art, arte misterioso y efímero.» *El Documental, Huellas terrestres vistas desde el cielo:Land Art, arte misterioso y efímero*. 19 de agosto de 2018. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-huellas-terrestres-vistas-desde-cielo-land-art-arte-misterioso-efimero/4322318/> (último acceso: 25 de agosto de 2018).
- Salabert, Pere. *Pintura anémica cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes, 2003.
- Saldaña Paris, David. *Letras Libres*. 30 de junio de 2016. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/jeanne-claude-y-christo> (último acceso: 2018 de enero de 15).
- Samaniego, Fernando. «El sentido poético de Pino Pascali se traslada al Retiro madrileño.» *El País*, 20 de octubre de 2001: https://elpais.com/diario/2001/10/20/cultura/1003528807_850215.html.
- Sandler, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- Sanguino, Julieta. *Cultura Colectiva*. 13 de octubre de 2016. <https://culturacolectiva.com/adulto/10-artistas-que-flagelaron-su-cuerpo-para-hacer-arte> (último acceso: 16 de marzo de 2018).
- Sargent, Antwaun. «Adrian Piper's Massive MoMA Survey Will Force You to Face Your Prejudices.» *Art sy*, 2018: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-adrian-pipers-massive-moma-survey-will-force-face-prejudices>.
- Schechner, Richard. *Fundamentos de los estudios de performance. Prólogo*. Illinois: Nathan Wimmer Cynthia, 2002.
- Scicolone, Giovanna. *Restauración de la pintura contemporánea*. Barcelona: Nerea, 2002.

- Segura, Antonio. «Breve comentario fenomenológico del Elogio al Horizonte.» *Revista de cultura e investigación vasca Sancho el Grande*, 1999: 11-12.
- Seisdedos, Iker. «El mejor arte, es el intrínsecamente inútil.» *Babelia, El País*, 27 de Julio de 2017: https://elpais.com/cultura/2017/07/24/babelia/1500913660_823639.html.
- Smithson, Robert. *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM, 1993.
- Soláns Blanco, Piedad. *Accionismo Vienes*. Guipúzcoa: Nerea, 2000.
- Spanish Xinhuanet. s.f. http://spanish.xinhuanet.com/2018-04/21/c_137125880.htm (último acceso: 22 de diciembre de 2018).
- Sustaita, Antonio. *SciELO.Robar el cuerpo sería recuperarlo: la destrucción de un proceso de alteridad corporal tradicional en Paseo vienes y Locura total de Günter Brus*. 14 de septiembre de 2011. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2012000200004&lng=es&tlng=pt (último acceso: 18 de febrero de 2018).
- Tamara, Mercedes. *Mercedes Tamara Blog*. 5 de diciembre de 2012. <https://mercedestamara.blogspot.com/2012/09/excavation-de-williem-de-kooning.html> (último acceso: 10 de enero de 2019).
- Tarpinian, Katherine. «Hablamos con el artista que crea nubes dentro de catedrales.» *vice*, 2015: <https://creators.vice.com/es/article/jpbmxk/hablamos-con-el-artista-que-crea-nubes-dentro-de-catedrales>.
- Tejeda Marín, Isabel. *Conversation with Isabel Tejeda*. 6 de junio de 2006. http://www.enriquemarty.com/TEXTS._INTERVIEW._Conversation_with_Isabel_Tejeda.html (último acceso: 2018 de noviembre de 14).
- Tejeda Marín, Isabel. *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, tradiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama Editorial, 2006.
- Tolstói, León. *¿Qué es el arte?* Navarra: Eunsa, 2007.
- Torre, Rodrigo de la. «Create.» *Fluxus*. 31 de enero de 2014. <http://www.creativoshooy.com/fluxus> (último acceso: 23 de marzo de 2018).

- Torrent, Rambla Wenceslao y Rosalia. «Las claves de la vanguardia: desde sus predicados históricos a ciertos presupuestos actuales.» *Revista de pensamiento y análisis de la Universidad Jaime I*, 1992: 37-47.
- Trilnick, Carlos. *Proyecto Idis*. 25 de marzo de 2013. <http://proyectoidis.org/luigi-russolo-el-arte-de-los-ruidos/> (último acceso: 28 de junio de 2018).
- . *Proyecto Idis. Orígenes del arte cinético*. s.f. <http://proyectoidis.org/191/> (último acceso: 22 de junio de 2018).
- Turrell, James, entrevista de Art 21. *Roder Crater* (2000).
- Uwe, Schneede. *Joseph Beuys*. Frankfurt: Aktionen, 1969.
- Vásquez Rocca, Adolfo. «La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad postmodernidad.» *Arte, Individuo y Sociedad*, 2005: 135-145.
- Vásquez Rocca, Adolfo. «Arte Conceptual y Postconceptual.» *Escaner Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 2007: <http://revista.escaner.cl/node/42>.
- Vásquez Rocca, Adolfo. *Homines, portal de arte y cultura*. 25 de junio de 2008. https://www.homines.com/arte_xx/ilya_kabakov_arte_instalacion/ (último acceso: 18 de mayo de 2018)
- Vásquez Rocca, Adolfo. «La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cages, y fluxus.» *Revista Nómadas*, 2013: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567>.
- Véjar, María Dolores. *Carpetas docentes. Facultad de humanidades y ciencias de la educación. UNLP*. s.f. <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/creditos> (último acceso: 6 de noviembre de 2018).
- Vela del Campo, Juan Ángel. *Web oficial de Agustín Ibarrola*. Noviembre de 1986. <http://www.agustinibarrola.com/bosque-de-oma/>. (último acceso: enero de 2018).
- Velinger, Jan. *Radio Praha*. 19 de diciembre de 2014. : <http://www.radio.cz/en/section/arts/ghostly-sculptures-draw-attention-to-dilapidated-st-georges-church> (último acceso: 23 de mayo de 2018).
- Vergine, Lea. *Body Art and Performance*. Milán: Skira, 2000.

- Viana, Israel. «John Cage, el artista que compuso el silencio.» *Diario ABC*, 11 de noviembre de 2015: <https://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html>.
- Vicente, Álex. «Tino Sehgal:La reacción común en mi obra, es dar marcha atrás.» *Babelia El País*, 20 de agosto de 2015: https://elpais.com/cultura/2015/08/12/babelia/1439394547_960405.html.
- Vidal, Marcial. «Elogio a mi jefe.» *El Mundo*, 25 de agosto de 2002: <https://www.elmundo.es/cronica/2002/358/1030350998.html>.
- Villagran, Olympia. *Cultura Colectiva*. 26 de junio de 2016. <https://culturacolectiva.com/arte/performance-en-los-que-los-artistas-casi-pierden-la-vida/> (último acceso: 30 de abril de 2018).
- Viñuales, Jesús. *Arte español del siglo XX*. Madrid: Encuentro, 1998.
- Vivo, Paco. *Espacio Vivo Blog*. 19 de marzo de 2016. <http://pacovivo.blogspot.com/2016/03/pablo-genoves-sala-veronicas-de-murcia.html> (último acceso: 9 de noviembre de 2018).
- Warhol, Andy. *Mi filosofía de la A a la b y de la B a la A*. México: Tusquets, 2006.
- Weitemeier, Hannah. *Yves Klein 1928-1962*. París: Taschen, 2001.
- Ybarra, Txema. «Azuma Makoto, el genio de las flores.» *Arte y Arquitectura*, 2016: https://www.arquitecturaydiseno.es/creadores/azuma-makoto_158/1.
- Zeller, U. *Museo de arte contemporáneo Facultad de artes universidad de Chile*. 2005. <http://www.mac.uchile.cl/colecciones> (último acceso: 23 de junio de 2019).

La nana ya está cantá

Camarón de la Isla

