



**ABRIR CAPÍTULO 2**

## **OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO**

Relación entre *naturaleza muerta* e *instalación* en Richard Artschwager

---

- 3 -

**PRESENCIA Y PRESENTACIÓN**

### 3.1: EL CONCEPTO DE PRESENCIA EN EL ARTE

#### 3.1.1: La presencia como cualidad.

A lo largo de este siglo y en la huida de la representación naturalista, los artistas han ido utilizando diferentes términos que hicieran patente la superación de la etapa imitativa en el arte, y que a la vez mostraran su búsqueda de un arte puro, que hiciera hincapié en su autonomía con respecto a una sociedad *ocupada* por todo tipo de imágenes.

En la medida en que va siendo más evidente la necesidad y la vocación del arte por encontrar sus referencias y su propia sustentación no en una exterioridad *natural* o *ideal* de la que sería más o menos reflejo sino en su propia tradición y en sus propios fenómenos, éste se verá necesitado de adoptar y reelaborar paralelamente conceptos que le sustenten y que a la vez le distingan claramente de los que funcionaban hasta entonces. En este sentido se pueden entender algunas de las interpretaciones de las que ha sido objeto el concepto de **presencia**.

Procedente en un principio del campo de la arquitectura, y acompañado generalmente del de estructura, éste término ha ido trasformando su sentido espacial y ocupacional inicial, que hacían que se entendiera como una *cualidad* determinada de la obra, para ir arropándose de reflexiones y prácticas hasta constituirse casi como un nuevo concepto aplicado a la forma de representar-se de la obra de arte. Como expresión de esta configuración de la presencia como auténtica esencia de la obra, podemos recordar a Andy Warhol, quien relacionaba ambas de la siguiente manera: "las pinturas están cargadas con su propia presencia. Pienso que la situación, las ideas físicas, la presencia física, son el contenido". Pero antes de llegar a esta apropiación de una cualidad como significado de la obra, veamos en primer lugar cuales son las características de aquélla.

La **presencia** como **cualidad** de la obra de arte se basa en primer lugar en su estructura- en su *gestalt*, y sus características formales, sus dimensiones, proporciones, escalas, colores, valores, formas, referencias , en busca de un diálogo con el espacio que le envuelve, que haga de la obra el centro articulador de éste.

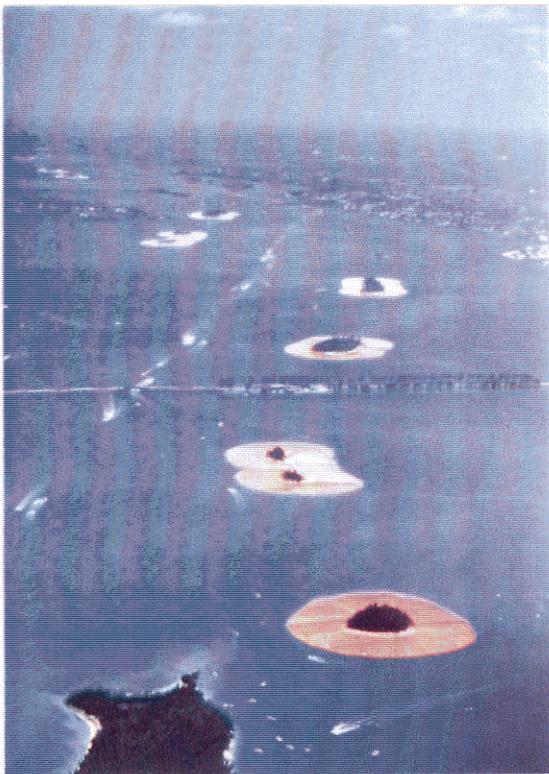
Desde el punto de vista formal, en ocasiones ha sido relacionado con la monumentalidad y espectacularidad del objeto, pero más bien tiene que ver con el grado de equivalencia con el espacio, los objetos y medios circundantes o el contraste de las características plásticas, estructurales de la construcción que se trate en cada caso, con su entorno.

Está relacionado con la idea de *evidencia*, que en algunos casos puede tener que ver con su relación volumétrica y dimensional con el espectador- obras que lo desbordan ocupando el espacio y arrollando literalmente cuantos objetos elementos y condiciones lo rodean, pero que en otras depende de sus características, condiciones y valoraciones para la percepción del espectador que le pueden conferir una presencia descomunal o por el contrario focal. Y también con las características de la *muestra* a través de la cual se pretende transmitir una determinada idea artística.

Por tanto la cualidad de presencia se deriva de consideraciones perceptivas de diversa índole, que pueden ir desde sus características puramente estructurales o gestálticas, o salir de dentro de ella vinculada a la idea que la sustenta, y que no tiene por que ser meramente formal, sino que constituye un elemento articulador de la obra, que pertenece al *juego* propuesto por el artista y que interesa a la atención, y el medio en el que se desarrolla esta.

En muchos casos ésta presencia conlleva la voluntad de intervención en el espacio circundante, que puede realizarse de forma directa o a través de los elementos propios de la obra, pero cuyo fin es el de conseguir un espacio, si no inserto como parte integrante, al menos afectado por ésta. En el arte reciente existen numerosos ejemplos de obras con una evidente *presencia entendida como cualidad*. Tan solo referiremos tres ejemplos que pueden ser significativos de otras tantas maneras de *hacer presente* la obra.

1- Las envolturas gigantes de Christo *Surrounded island* realizadas entre 1980 y 1983 en Bahía Bizcaína, Miami-Florida (fig.64) y consistentes en bordear varias islas con lonas flotantes de polypropileno de color rosa, consigue su *presencia* en base a la monumentalidad de su actuación y la dificultad que conlleva, pero también se debe a un acoplamiento con la naturaleza que mantiene las grandes coordenadas de ésta y articula "naturalmente" los sucesivos envoltorios , o en la elección de un color magenta, que en contraste con el verde de la naturaleza -cercano a su complementario, y en compañía del ocre de la tierra y el azul del agua y el cielo, hace que las formas adquieran un carácter expansivo que define de por sí la obra.



64- IZDA.; Christo & Jeanne-Claude: *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Creater*. 603,850 metros cuadrados de tela alrededor de 11 islas. Miami, Florida, 1983.

65-DCHA.; Marcel Broodthaers: *Ardoises magiques*. Pizarras con insbripciones, 21 x 14,3- 13,3 x 8,5- 11,6 x 8,1 cm., 1972.

El espectador se encuentra en la necesidad de inventar maneras de mirarla, diferentes puntos de vista y diversos medios para alcanzarla. Debe construir distintos itinerarios acoplados a las características y necesidades de cada uno, con lo que las escalas, las dimensiones, los recorridos e incluso los colores y las formas son variables, lo que hacen de esta cualidad el elemento fundamental para su comprensión. Como se ve, aun siendo un ejemplo típico de presencia basada en la monumentalidad, ésta se articula de tal forma con la instalación que pasa a formar parte intrínseca de ella, así que lo que aparentemente se circunscribía a una característica formal, en la práctica se muestra como uno de sus contenidos, sin embargo en este caso la presencia se sustenta fundamentalmente en las cualidades gestálticas de la obra.

2- Desde otro punto de vista *Ardoises magiques*, obra realizada por Marcel Broodthaers en 1972 (fig.65), mediante la inscripción sucesiva de varias firmas suyas en tres *pizarras mágicas* de las que utilizan los niños en sus juegos y aprendizajes elementales, cuya característica fundamental es la fragilidad del mecanismo y por tanto de lo escrito que puede ser borrado en cualquier descuido, puede considerarse un buen ejemplo de aquéllas obras cuya cualidad de presencia no está basada en la escala, sino en otros factores manipulables por el artista.

Con unas dimensiones mínimas- la mayor de las pizarras mide 21 x 14,5 cm.- con características formales de absoluta sencillez, un marco azul celeste y una superficie uniformemente gris, y cuya utilización banal le haría pasar

desapercibida en cualquiera otras condiciones, utiliza sin embargo la ostentación de ésta fragilidad, remarcada por su calificativo *mágico*, para realzar su presencia, de forma que hasta el mismo objeto/pizarra que lo sustenta se encuentra absolutamente dependiente de la existencia de los trazos realizados sobre ella; si estos desapareciesen, la obra pasaría a ser otra cosa completamente diferente.

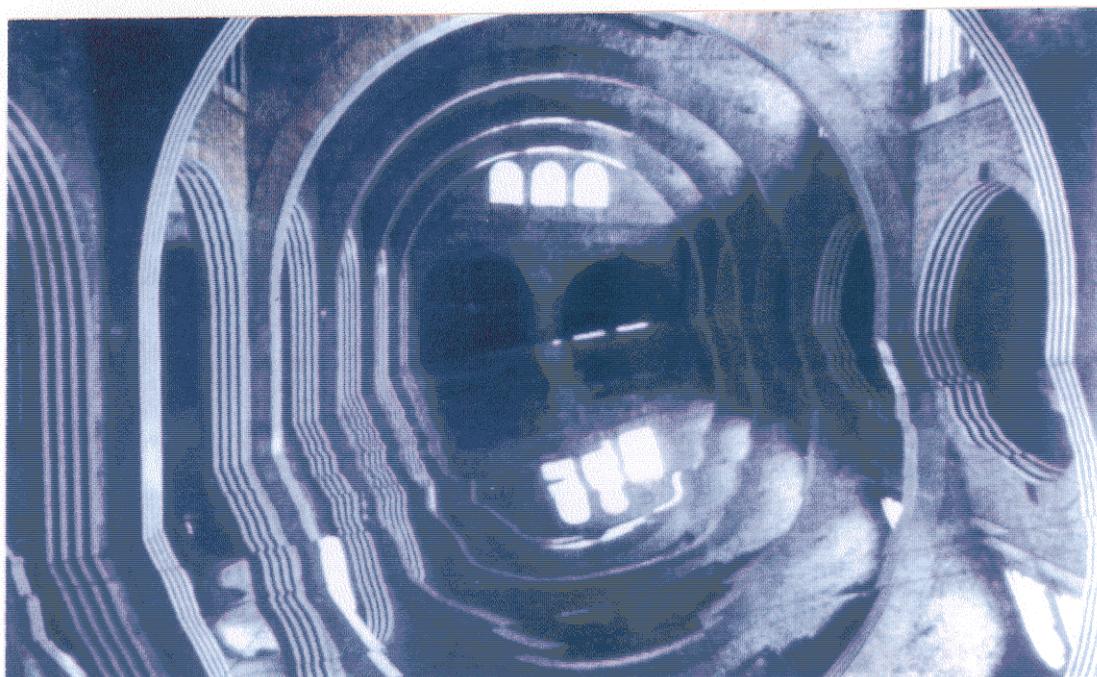
Precisamente este anuncio implícito, esta predicción -¡Cuidado!, se destruye casi con la mirada- es la base y el eje, el *foco* de la obra, no solamente de su contenido, sino también de su *presencia*, que se manifiesta aquí a través de la idea de fragilidad y cotidianidad que genera la obra más que por sus dimensiones o su monumentalidad.

3- En 1991 Daniel Buren realiza en el Museo de Arte contemporáneo de Bordeaux, su obra *Dominante- dominado* (fig.66) consistente en la instalación sobre el suelo de un monumental espejo realizado en varias piezas que cubren la totalidad de la nave, colocado con una inclinación que hace que las bandas de colores impresas en los imponentes arcos de fábrica de ladrillo del capcMusée, se reflejen en el suelo que una pequeñísima distorsión, suficiente sin embargo para descomponer completamente el espacio arquitectónico, y resituar cada uno de los elementos y espacios monumentales en un plano inquietante.

Las columnas se disuelven como envueltas por agua, los arcos desaparecen y se encuentran sustituidos por círculos, elipses o parábolas, las paredes se derrumban o

sencillamente desaparecen, todo el espacio, lejos de duplicarse en su rotundidad y geometría, se allana abriéndose hacia los lados, las líneas de fuga desaparecen convirtiéndose en masas amorfas que parecen flotar.

Un edificio robusto y sobrio, que muestra su estructura de columnas de sección cuadrada rematadas con arcos de medio punto perfectamente alineadas y acompasadas y que en condiciones normales impone su presencia brutal al espectador, se encuentra de pronto descompuesto por una pequeña actuación; no la del espejo, sino la de la inclinación. Los ojos y la imaginación del espectador vagan por el deforme espacio y pasan por los reflejos del suelo hasta pararse ante esta sencilla alteración de la horizontal tan mínima que casi se basa exclusivamente en su concepto.



66- Daniel Buren: *Dominant-Dominée*.; Acrílico y espejos, Instalación en el capcMusée de Bordeaux, 1991.

En este caso la presencia de la intervención es una cualidad *esencial*; el concepto de presencia es la propia razón de la obra, la pequeña presencia producto de la razón y la habilidad doblada la gran presencia material y formal. La sólida presencia *dominante* ha sido *dominada*, o incluso la presencia no es más que una ilusión que con un pequeño ardid puede cambiar de sentido. En este caso la presencia es por tanto el centro de la obra y se manifiesta tanto en su concepción como en su articulación concreta.

### 3.1.2: Presencia y presentación.

Con el término de presencia se suele hacer referencia indistintamente a dos fenómenos que como primer paso en la clarificación de su aplicación conviene distinguir. Como ya hemos referido al hablar de la representación (ver Introducción), las cosas que nos rodean poseen una determinada *presencia* que se nos revela a las personas a través de nuestro cuerpo y nuestro pensamiento. Por tanto desde un punto de vista riguroso en el campo de la presencia todo es anterior, todo está dado, nada es conocido "nosotros estamos en el mundo formando una totalidad objeto/ sujeto en la que objeto y sujeto son todavía indiscernibles", será por lo tanto necesario que esa presencia se convierta en idea, lo que permite al objeto "aparecer, es decir, estar presente en cuanto que representado" <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> . M.Dufrenne, op.cit., Volumen II, ps. 14 y 23.

La presencia del objeto es aquella anterior a su aparición mientras que el *estar presente* de la cosa sólo puede serlo en cuanto que ésta ha sido *representada*. Dado que la presencia no se disuelve en el aparecer sino que lo alimenta, en la *presentación* o *representación* hay siempre una presencia que a través de la imaginación y en su relación con ella se hace visible. El **presentar** es pues una **acción**, es un hacer que la cosa se nos aparezca, similar en este sentido al representar.

La **presencia** tiene que ver con la inmediatez de los elementos en relación al sujeto, es un **estar ante**, es por tanto algo dado, no conocido, mientras que la **presentación** o la **representación** son la mediación necesaria, es un **acontecer**, un hacer patente la cosa que está en nuestra presencia, un movilizar los saberes para convertir lo adquirido en visible.

Cuando hablamos de *representación* o *presentación* no nos referimos pues a la presencia salvo en la medida en que el conocimiento todavía inconsciente y la experiencia elemental se mantengan nutriendo a éstos.

*Presentar* proviene del latín *praesentāre*, lo que en alemán se manifiesta también con la palabra *vorstellen*. En español equivale a "hacer manifestación de una cosa" o *mostrar*<sup>2</sup>, es decir colocar algo para una determinada percepción- ver, oler, oír, tocar, de ese algo. *Presentación* o *representación* son mediación necesaria para nuestro

---

<sup>2</sup>. Julio Casares; *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, G.Gili, 1959.

reconocimiento de las cosas y por tanto ambas son equivalentes. La afirmación de V.Bozal de que "todo conocimiento es un reconocimiento en el mismo sentido que toda presentación es una representación" <sup>3</sup>, podría completarse aquí con la de H.G.Gadamer en el sentido de que "reconocer no es volver a ver una cosa..sino..reconocer algo como lo que ya se conoce .. Todo re-conocimiento se ha desprendido de la contingencia de la primera presencia y se ha elevado al ideal. En el reconocimiento ocurre siempre que se conoce mas propiamente" <sup>4</sup>.

Una obra de arte es una *representación* que se presenta a la mirada y la experiencia de los otros, pero también puede ser una *presentación* que se representa para los espectadores. En ambos casos los términos adquieren diversos significados en función del fenómeno que definan. Incluso la misma obra puede representar y presentar en el mismo momento. Con lo que será fundamental seguir el sentido del término *presentación* cuando no se refiere a una cualidad de la obra ni a una anterioridad imposible a la *representación*, sino que se entiende como **mediación** y por tanto como similar a *representación*, o incluso como la única forma en la que ésta puede entenderse en el arte<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> . *Mimesis*, op.cit., p.28.

<sup>4</sup> . *La actualidad de lo bello*, op.cit., p.113.

<sup>5</sup> . "La *idealidad* de la obra de arte no puede determinarse por referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir; debe determinarse por el contrario como el *aparecer* de la idea misma, como ocurre en Hegel": Gadamer, *Verdad y Método*, op.cit., p.193.

### 3.2: PRESENTAR Y/O REPRESENTAR

#### 3.2.1: **Introducción.**

"Nuestra palabra representación es una palabra equívoca que, de acuerdo con su etimología, debería no designar nunca un objeto intelectual que se presente al espíritu por primera vez. Habría que reservarla para las ideas o las imágenes que llevan consigo la marca de un *trabajo* llevado a cabo con anterioridad por el espíritu. Eso permitiría entonces introducir la palabra presentación (empleada igualmente por la psicología inglesa) para designar de una manera general todo aquello que se le presenta pura y simplemente a la inteligencia". Son palabras de Henry Bergson en la Sociedad francesa de Filosofía, en el curso de la Convención acerca de la Representación el 29 de mayo de 1901 <sup>6</sup>.

Su intervención supuso una gran discusión a propósito del significado del prefijo *re*, centrado en su carácter duplicativo. El propio acontecimiento filosófico y el tipo de intervenciones que tienen lugar muestran por un lado la crisis del concepto y el término "representación", que se manifiesta en la convocatoria de la Convención filosófica y en la propuesta de su sustitución en algunos supuestos, y por otro cierta necesidad en el ámbito de las ideas de distinguir en lo que llamamos representación al menos dos grandes grupos;

---

<sup>6</sup> . Tomado de *Envío*, op.cit., p.105.

los que han supuesto un cierto trabajo del espíritu y los que no<sup>7</sup>.

Aunque finalmente en el curso de la Convención las ideas de Bergson por diversos motivos no tuvieron éxito y la palabra presentación no sustituyó parcialmente a representación, la verdad es que la idea de volver a pensar la representación y sus significados y de distinguir entre diferentes formas de representación no ha dejado de estar latente a lo largo de todo el siglo.

Las razones de esta vigencia que se encuentran sin duda en la crisis general que afecta al arte desde el advenimiento de la época moderna y que afectará en primerísimo lugar a la pintura, se ven agravadas por la aparición de máquinas y aparatos que en un principio son capaces de reproducir la imagen para luego llegar a lograr su captación automática y cierta suplantación de sus movimientos. La combinación de poderosos avances tecnológicos y nuevas reflexiones plásticas hacen que se entre en un proceso

---

<sup>7</sup> . En *Los placeres del parecido*, op.cit., p.75, Francisca Pérez Carreño distingue entre "las imágenes mentales que *presentan* las cosas a nuestra conciencia, mientras que las materiales las *representan*", partiendo de que " desde un punto de vista semiótico las imágenes mentales no son signos, las imágenes creadas sí", lo que de alguna manera enlaza con el pensamiento de Bergson, que en una lectura formal haría equivaler la "marca del trabajo" con el signo. En el mismo sentido se manifiesta Goodman en *Los lenguajes del arte* (op.cit., p.58), cuando afirma que "Las esculturas con una denotación dependiente de propiedades escultóricas tales como la forma, representan; pero las palabras, con una denotación dependiente de propiedades verbales tales como el deletreo, no. Todavía no hemos captado la diferencia crucial entre propiedades pictóricas y verbales, entre símbolos o sistemas lingüísticos y no lingüísticos, que es lo que establece la diferencia entre representación en general y descripción". Según esto, *presentación* y *descripción* serían equivalentes.

vertiginoso de transformaciones que se agudizarán mas si cabe por el propio desarrollo social y económico.

Si en un principio el campo de reflexión se encuentra fundamentalmente centrado en la relación con la naturaleza, pronto surgen nuevos elementos que irán ampliando éste y que adoptaran la apariencia de cuestiones presuntamente formales como la reflexión sobre el carácter del espacio propio del arte, la yuxtaposición de materiales y propuestas diversas, su relación con los objetos procedentes de la reproducción mecánica, las diferentes formas de apropiación que van desde los materiales y objetos hasta las imágenes sociales urbanas o industriales, o los textos, la adopción de los nuevos mecanismos y medios procedentes del desarrollo de las fuerzas productivas.

Así al término presentación se le confieren significados diversos que ponen de manifiesto la necesidad del arte de replantearse su sentido en las nuevas y cambiantes situaciones y que suponen diversas respuestas a los problemas que van apareciendo.

Uno de los aspectos mas interesantes del debate alrededor de ambos conceptos está relacionado con la reflexión sobre el carácter lingüístico del arte, que se manifiesta en primer lugar con una discusión acerca de si el arte es o no un lenguaje, para posteriormente desplazarse hacia qué tipo de lenguaje es y su relación con el literario. En la medida en que el arte se apropia de signos y símbolos discursivos incluyéndolos en la práctica artística, cuando no

presentándolos como tal arte prescindiendo a la vez de sus características de "obra", la necesidad de distinguir entre una y otra práctica conlleva la de utilizar uno u otro término como se verá mas adelante.

### 3.2.2: Un nuevo equilibrio entre la *comunicación* y la *producción*.

Tras las propuestas transformadoras de Cézanne ya se hace patente una cierta escisión en la práctica artística, que se hará evidente mas tarde a partir de la experiencia cubista y de la vanguardia, cuando la necesidad de distanciarse de un concepto vinculado excesivamente a una determinada forma de entender su relación con la naturaleza y el lenguaje discursivo y cargado a su vez de reminiscencias formales y prácticas que estaban siendo desterradas a gran velocidad, hacen replantearse en una confrontación constante entre la práctica de la creación y la reflexión, el propio proceso referencial de la pintura.

En 1919 P.Reverdy declaraba que "una obra de arte no puede contentarse con ser una representación; ha de ser una presentación. Una obra de arte que representa siempre es falsa. No puede hacer otra cosa que representar y de una manera convencional, lo que proclama que representa....la obra presentativa escapa obviamente a este principio" <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> . P.Reverdy, *Certains avantages d'etre seul*, en la Revista *SIC*, París, octubre 1918.

Naturalmente aquí se está hablando de representación como referencia imitativa de la realidad, a lo que se contraponen una construcción plástica realizada esencialmente a partir de concepciones, más que de sensaciones visuales, pero como hemos visto anteriormente, el desplazamiento del motivo no supone la sustitución de la representación sino la modificación de su carácter, y por tanto lo que se llama presentación aquí, sigue siendo en la práctica otra representación. Una representación en la que queda patente su falta de apoyatura exterior, caracterizada "por la inexistencia tanto de pautas como de naturaleza"<sup>9</sup>

Sin embargo este concepto de presentación posee ciertas características de interés que lo desvinculan del anterior. A partir de Cézanne ésta representación (p) pone su acento en la **muestra** en la presencia del cuadro- tanto en el sentido de estar ante el espectador como en su materialidad, que llama la atención del observador como objeto artístico y no en la *de-mostración*, en la referencia de algo exterior a él. Y en este sentido, aunque cargado de referencias su voluntad es la de deshacerse de ellas, de disolverlas, bien es cierto que mediante mecanismos realmente contradictorios como hemos visto, para resaltar aquello que es propio del arte, sin interferencias.

Incluso en una segunda fase, para los artistas no se tratará ya de *comunicar* una idea o de transmitir unos conocimientos, sino de "**producir un estado**, una disposición",

---

<sup>9</sup>.- V.Bozal; *Notas para una teoría del gusto*, op.cit., p.42.

tal y como lo define Paul Valéry <sup>10</sup>, quien atribuye al lenguaje poético un carácter *presentativo* y no-transitivo, "donde la palabra nos intima a *llegar a ser*", a diferencia del lenguaje prosaico *representativo* y transitivo, en donde la palabra nos ayuda a *comprender*.

Es decir que mediante el cambio terminológico aparece una voluntad de destacar determinados aspectos de la obra de arte -lo productivo y creativo que en la tradición artística han aparecido siempre como elementos constitutivos fundamentales, en detrimento de otros -lo imitativo y demostrativo: "Conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio la vuelta fenomenológica a la experiencia estética, enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta"<sup>11</sup>.

Pero cuando hablamos de imitativo o demostrativo quizás convenga recordar que no hay una única dirección en estos dos términos, la semejanza no solamente se alcanza en la tradición pictórica por medio de la reproducción de determinadas *cualidades*, sino también por ciertas **relaciones**, por medio de esquemas múltiples; es lo que Gombrich ha distinguido mediante los paradigmas del espejo (cualidades) y el mapa (relaciones)<sup>12</sup>, que como él mismo aclara nunca actúan

---

<sup>10</sup>. P.Valéry; *Commentaire de Charmes*, Préface de *Variété III*, París, 1934.

<sup>11</sup>. Hans-Georg Gadamer; *Verdad y Método*, op.cit., p.123.

<sup>12</sup>. E.H.Gombrich; *Map and mirror: Theories of Pictorial Representation*. Artículo publicado en 1974, citado por Omar Calabrese en *Semiotica della pittura*, Milán, Il Saggiatore, 1980.

por separado sino interrelacionados .Y que por tanto lo que en realidad se pretende no es tanto la sustitución de ambas como una nueva relación entre ellas que *revalorice el aspecto mapa en detrimento del espejo.*

Y esto se realiza según una práctica también consustancial al arte en todas sus manifestaciones históricas; la necesidad de ocultar algo precisamente para desvelar, para descubrir lo que generalmente, socialmente, se encuentra oculto. Lo característico en uno u otro caso es *qué es lo que se oculta, o qué es lo que se pretende descubrir.* En este sentido es revelador el que en la medida en que la sociedad capitalista se tecnocratiza y se vuelca en la apariencia, el arte desarrolla un proceso contrario de desprestigio generalizado de la *semejanza* y de voluntad de profundización en su "esencia", en ocasiones a través precisamente de la evidencia de los procesos acumulativos de imágenes, y en otras por el medio contrario.

El interés por desplazar los aspectos referenciales, destacando su presencia, no puede sin embargo ocultar su necesidad de referirse en primer lugar a si mismo, a sus huellas, a su práctica y a su propia tradición, lo que no debe confundirse con el concepto de obra como alegoría o ilustración, que ya había sido convenientemente desplazada por el propio arte que ha puesto en primer lugar su carácter constitutivo, creativo y no imitativo. Pero recordemos que Malraux había dicho con cierta ingenuidad que " un arte auténtico es aquél que ya no tiene que decir otra cosa que él mismo", como si ésta autorreferencia no fuese precisamente

"decir otra cosa", como el propio arte se ha encargado de mostrar posteriormente mediante sus serializaciones y repeticiones.

El ocultar su referencialidad no debe confundirse pues con su supresión ni siquiera en el extremo más radical de esta propuesta, cuando menos en las obras de la vanguardia, sino que debe interpretarse como la voluntad por encontrar un equilibrio en la necesidad de desvelar, producir y desarrollar sus aspectos creativos mas esenciales. Deshacerse de lo demostrativo por tanto, pero manteniendo códigos de reconocimiento. Códigos que irán desde su mínima expresión conseguida mediante la eliminación paulatina de todo elemento físico, icónico o simbólico hasta la succión y acumulación de todo tipo de lenguajes, tradiciones, signos, materiales .. en una apropiación indiscriminada que conduce precisamente a su disolución y supeditación a la obra.

### 3.3: UN NUEVO PUNTO DE VISTA

#### 3.3.1: **Proposición, denominación y desplazamiento.**

El 9 de abril de 1917, Duchamp se presenta en la exposición de la Society of Independent Artist, con un urinario masculino firmado por R.Mutt al que había puesto el nombre de *Fuente* (fig.67). Como es bien sabido los organizadores se negaron a que fuese expuesta la obra, lo que

al parecer ya había previsto el autor, que contaba con esta negativa y con el espectáculo de su retirada de la muestra en el momento de la inauguración, para iniciar la presentación de su obra con un pequeño escándalo que favoreciera toda una "reflexión" a la que completaría posteriormente con su venta inmediata a Walter Arensberg que llevaba aparejada su ocultación, y el editorial de la revista *The Blind Man*, además de las subsiguientes filtraciones a la prensa, confeccionando así toda una estrategia de "puesta en escena", no tanto de la obra en si, como de las representaciones fotográficas, documentales, textuales o propagandísticas que ésta desarrolla, consustancial por otra parte con el concepto de obra de arte de Duchamp <sup>13</sup>.

En el editorial citado, titulado *El asunto Richard Mutt* y con toda probabilidad escrito por el propio Duchamp, se describen con toda sencillez, pero con enorme claridad, las claves de ésta obra: "Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto" <sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> . En relación al valor del objeto y de los diferentes elementos y acciones que componene la obra de arte de Duchamp, puede verse la opinión del autor de esta tesis en *Constructores de grietas, creadores de contextos*, Conferencia pronunciada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y publicada en el libro *Entorno 2- Contextos*. Madrid, 1996.

<sup>14</sup> . Tomado de: Juan Antonio Ramírez, *Duchamp; El amor y la muerte incluso*, Madrid, E.Siruela, 1993, p.54.



67- Alfred Stieglitz; *R.Mutt, Fountain*, Fotografía publicada en *The Blind Man*, nº2, mayo 1917.

De las cuatro actuaciones del "señor Mutt" que se resaltan en el texto -elegir, coger, colocar y crear un pensamiento nuevo- las dos primeras pertenecen a un proceso obvio de realización de la obra, porque efectivamente es necesario escoger entre varios objetos y tomar aquél que ha sido seleccionado<sup>15</sup>. Lo que cabe preguntarse es porqué se señala ese tipo de objeto, resultado de un proceso industrial de producción en serie, realizado con materiales fríos y de una utilidad bien definida, un objeto de uso común que puede

---

<sup>15</sup> . Ver a este respecto el Capítulo 1/ Apartado 1, sobre las fases de retención del objeto en la obra de arte.

fácilmente prestarse a cierto simbolismo de carácter erótico o burlesco, y porqué se toma una muestra de la serie de objetos fabricados industrialmente, en lugar de realizar un sucedáneo, una reproducción o una copia, una representación pictórica, escultórica, fotográfica o mecánica de cualquier tipo.

En cuanto a la cuarta, es el resultado lógico de la actuación del artista, que consiste en hacer que el objeto se piense de una forma diferente al del material con que está realizado, y entra dentro de lo que cualquier pintor o escultor pretende realizar que es el que un conjunto de cosas, maderas, tela y pinturas, organizado de una determinada forma, no se piensen ya como materiales acumulados sino que parezcan unas manzanas sobre un plato en una habitación confortable o un rostro, y que un trozo de piedra pueda entenderse como la cabeza o el cuerpo de un determinado personaje, aunque naturalmente también aquí cabría encontrar un sentido diferente a lo que Duchamp llama "pensamiento nuevo para el objeto".

Sin embargo, la tercera de las actuaciones es seguramente la clave de la obra porque en ella nos explica en qué consiste la nueva actuación del artista, y naturalmente a ella se dedica una atención especial en el texto del editorial; cuando explica que el señor Mutt ha colocado el artefacto de una determinada manera, aquella que hace que desaparezca su significado habitual que es el de urinario, y que esto se ha realizado mediante dos asignaciones realizadas fuera del objeto al que se refieren; un **nuevo título** y un **nuevo punto de vista**.

Hemos dejado pasar hasta ahora algunas características de ésta obra que sin embargo conviene destacar. En primer lugar su carácter propagandístico y espectacular, que al parecer Duchamp organizó detalladamente, y que hace que por un lado el objeto pueda ser considerado como obra de arte al ser presentado o dado a conocer públicamente como tal, y por otra como una obra de arte que plantea nuevas cosas, que dice algo nuevo hasta el punto de que no ha sido digerido por los organizadores de la muestra, haciendo ostentación de que por esa razón no ha sido aceptada como las demás en la sala de exposiciones. Y además hace de la obra el referente de sí misma y el centro de su propia discusión porque se organizan a su alrededor una serie de expectativas que surgen de ella y que solamente en su contemplación y experimentación pueden constatarse.

Sin embargo toda esta publicidad llama la atención sobre algo que no va a poder verse en su versión tridimensional como bien sabe el propio Duchamp, que al parecer ha previsto su ausencia de la exposición dentro de su campaña propagandística, sino a través de una fotografía que ha encargado realizar a A. Stieglitz (fig. 67). Es decir, lo que el público va a conocer en un principio -en el momento de darse a conocer, del objeto *Fuente*, es su representación fotográfica. Va a conocer solamente una imagen del objeto artístico. Sin embargo el objeto/obra de arte no es en principio ésta fotografía sino el objeto al que hace referencia, la foto es un documento que nos proporciona una determinada lectura, que nos da algunos datos de la obra y en

primer lugar uno fundamental; nos indica el **punto de vista** necesario para verla según el nuevo *pensamiento*.

Un nuevo punto de vista, tanto en el sentido literal del término- aquél que se deriva del objetivo de la cámara- como en el metafórico. Efectivamente, de la práctica de Duchamp no parece que se pueda deducir que esta presentación de la fotografía en lugar de la obra sea una casualidad, todavía menos si tenemos en cuenta que *oculta* la obra mediante el procedimiento de venderla inmediatamente a Walter Arensberg, por el contrario todo indica que se trata de una estrategia perfectamente prevista, según la cual lo que el espectador debe ver en primer lugar es la *reproducción* de la obra. Con ello logra por un lado desviar la atención hacia los aspectos mas lingüísticos de ella porque se le conoce a través de lo que nos cuentan que es -el nuevo título y la propaganda, y no de lo que percibimos o experimentamos en el contacto con ella y con su aura, en todo caso solamente de lo que vemos en la representación mecánica sobre una superficie bidimensional, y a través de los comentarios controlados por el propio artista.

Pero, el cambio de punto de vista abarca todo el proceso de presentación o publicación de la obra, afecta al carácter de la misma y supone además una modificación fundamental del valor del objeto en el acontecimiento artístico.

La obra de arte, desde un principio, está condicionada por la actuación de un tal señor Mutt (o *mudo*) y

el comentario de *The Blind Man* (*el hombre ciego*), dos creaciones del propio Duchamp, y es en este intervalo entre la realización del mudo y la palabra del ciego donde se desarrollan las representaciones industriales, teatrales, fotográficas o literarias, que partiendo de un determinado objeto (el urinario), se presentan ante el espectador como una *nueva obra de arte*.

Se ha hablado mucho del gesto de Duchamp, que toma un objeto "como está" y le atribuye la condición de arte. Sin embargo no parece que esto coincida totalmente con el planteamiento de los *ready-made* y en concreto de *Fuente*. En primer lugar el artista ELIGE (en el original de la revista *The Blind Man* la palabra está escrita en mayúsculas, señalando sin duda la importancia que se da a éste hecho ), es decir selecciona entre varios e *indica* uno de ellos, y lo hace porque le interesan para su propósito/*Fuente* tanto sus cualidades formales como simbólicas <sup>16</sup>.

No es solamente la indicación de un objeto, sino la elección de un *motivo*, lo que falta por ver es el carácter de éste, que no es ni el título que el artista ha puesto- *Fuente*, ni el "artículo de la vida ordinaria" que ha elegido-urinario, sino que deberemos encontrarlo quizás en la cuarta actuación del "señor Mutt", en la creación de un **pensamiento nuevo** para el objeto. Este es el motivo por el que ha elegido, ha tomado

---

<sup>16</sup> . William A. Camfield, en *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston-Texas, Fine Art Press, 1989, recoge varias de las connotaciones del objeto/urinario y del desarrollo de las mismas en el objeto/*Fuente*. Ver especialmente ps. 91 y sig.

y colocado el objeto, y es sin duda la clave de la nueva forma de arte propuesta.

Duchamp plantea de nuevo el problema entre el objeto y su *presentación* como obra de arte. En este caso no hay representación (p) del objeto, sino **muestra**, pero "de tal manera que su significado habitual desapareció" y se "creó un pensamiento nuevo para ese objeto". Es decir que lo que se busca es que modifique su significado, que el mismo objeto pueda decir otra cosa. El motivo es una reflexión lingüística sobre el propio arte, a saber; de qué forma un objeto/icono puede significar cosas diferentes e incluso ser tomado como obra de arte. La respuesta no es solamente "mediante la designación", sino que Duchamp/señor Mutt plantea además de un *nuevo título* -lo que él llama "el movimiento de la palabra", un *nuevo punto de vista* mediante el movimiento del objeto.

Duchamp muestra el objeto/urinario como obra de arte/*Fuente* colocándolo de una determinada manera que constate su cambio de uso. En primer lugar a una altura diferente que impide su utilización como urinario, y sobre una peana que advierte de su condición de obra de arte para ser vista de otra forma, elementos que tanto en la fotografía de Alfred Stieglitz de mayo de 1917, como en las posteriores exposiciones quedan claramente de manifiesto.

Pero sobre todo lo gira noventa grados, volviendo su fondo hacia el espectador y colocando una posible salida de los líquidos que se precipiten sobre la obra hacia el propio espectador. Esta modificación del punto de vista, esta

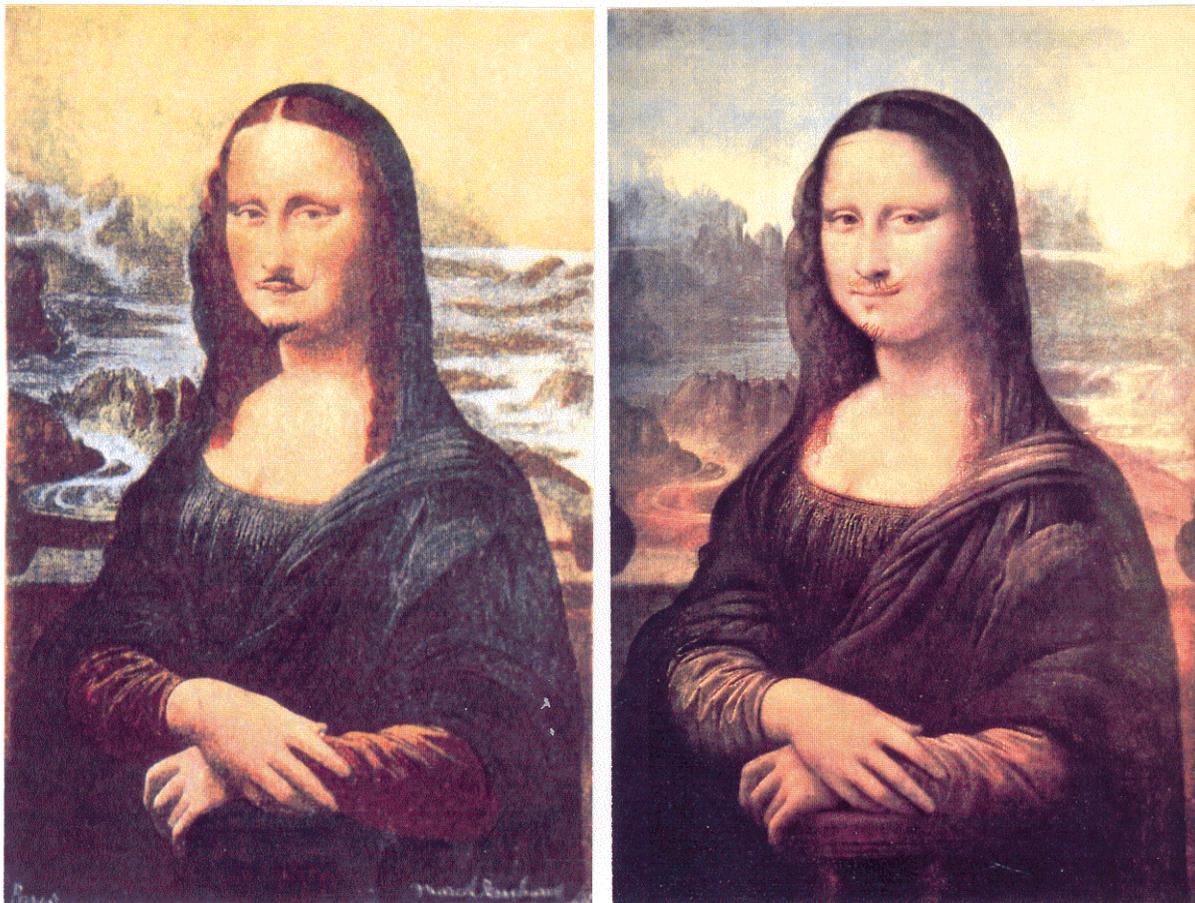
alteración de su referencialidad espacial, hacen que no solamente se **lea**, sino que se **vea** el objeto de otra forma, que conlleva la apropiación de múltiples significados que van desde sus similitudes formales con algunas obras escultóricas o pictóricas, hasta otros de carácter sexual <sup>17</sup>.

La idea de *presentación* en Duchamp tiene que ver con una reflexión sobre la fragilidad de la referencialidad de los objetos porque tan solo un gesto- una indicación y una mínima alteración del punto de vista- han bastado para que el objeto sea **otro**. Esta fragilidad es directamente proporcional a la capacidad del arte por atraerse hacia sí a cuantos objetos, cosas y elementos se lo proponga, lo que hace que los ready-made llamen la atención sobre tres elementos esenciales de la actuación artística. En primer lugar la *proposición* del artista que elimina la función del objeto sustituyéndola por otra vinculada a la propia obra de arte. En segundo lugar la *denominación*, lo que supone que mediante un movimiento de origen plástico se aparta el signo de la cosa y por lo tanto ésta puede ser utilizada por el artista para incorporar otro tipo de significado. Y por último el *desplazamiento*, en el sentido de remarcar aquéllas cualidades y similitudes icónicas que interesan a la obra mediante una recolocación del objeto, es decir por la alteración de su referencialidad espacial.

---

<sup>17</sup> . J.A.Ramírez ( op.cit., ps.55 y sig.), entiende la obra como "una máquina sexual de doble uso" que hace referencia a algunas esculturas de Brancusi, al cuadro *The Warriors* de Marsden, una Madonna o un Buda, "las piernas de las mujeres de Cézanne", la caída de la orina como energía, la concavidad femenina o el sentido solipsista de la acción (amorosa) masculina. Puede verse asimismo: *Is Duchamp still topical?*, en *TEMA CELESTE*, Contemporary Art Review, nº 36, verano 1992, Ed.Internacional.

En la **presentación** de Duchamp no hay ya un objeto al que se mira para ser leído o interpretado, sino un objeto que se manipula mediante la **proposición**, la **denominación** y el **desplazamiento** y cuyo resultado final posee o puede poseer diferentes referencias con el propio arte o la psicología de la forma o la ciencia y la práctica social o personal... Mediante este "movimiento" el artista **pone en marcha** un proceso que en buena medida se volverá autosuficiente y se desarrollará autónomamente.



68- IZDA. Marcel Duchamp; *L.H.O.O.Q.*, 1919. Lápiz sobre tarjeta postal, 19,7 x 12,4 cm.

69- DCHA. Marcel Duchamp; *L.H.O.O.Q.*, 1964. Lápiz sobre tarjeta postal, 30.1 x 23 cm.

### 3.3.2: El discurrir procesual de la presentación.

Dos años después Duchamp toma un símbolo sagrado del arte, la *Gioconda*, pintándole unos bigotes y una pequeña barba (fig-68). El proceso es similar, la elección de un objeto que en este caso es una tarjeta postal de 19,7 por 12,4 cm. que reproduce un cuadro, es decir la representación de una representación, una mínima manipulación sobre ella y un título *L.H.O.O.Q.*, que deletreándolo en francés tiene un sonido similar al de *Gioconda* y leídas rápidamente sonaría algo así como "ella tiene el culo caliente": "Un juego fonético, eso es todo", diría Duchamp <sup>18</sup>.

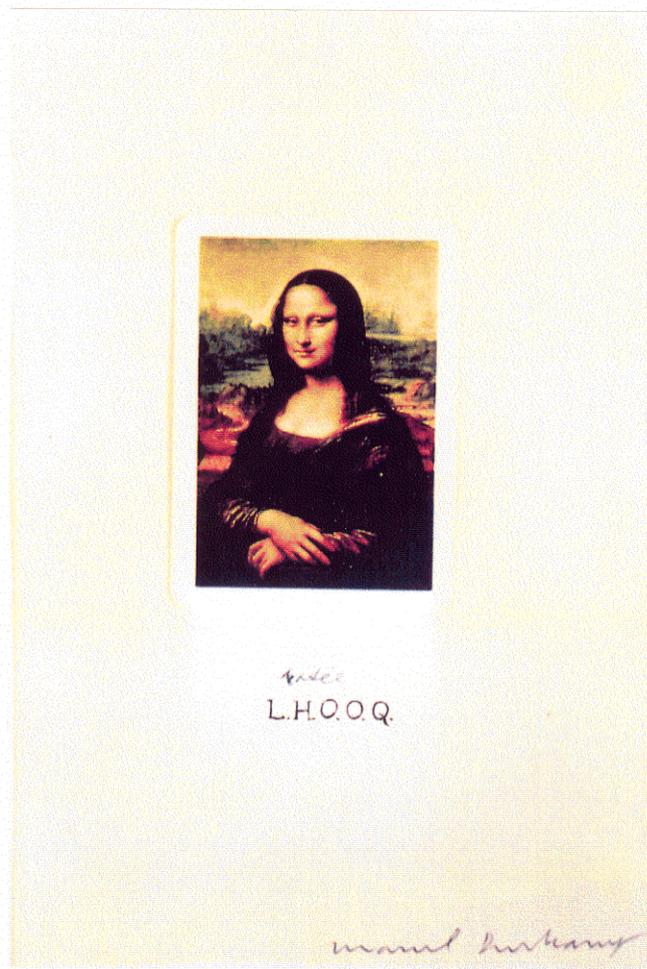
También en este caso la obra no se muestra sino a través de un intermediario; la tarjeta dibujada llega a manos de Picabia, que en marzo de 1920 publica una versión propia en este caso sin barba- *L.H.O.O.Q. rasurée*- en 391 (fig. 70), llamándola *Tableau dada de Marcel Duchamp*. Así de nuevo se conoce lo que ha hecho por lo que cuentan quienes lo han visto, y en este caso se hace a través de una nueva interpretación, de las muchas que se realizaron a lo largo de los años (una muestra en las figs. 68 a 71).

Lo que caracteriza ésta obra es una especie de invisibilidad, de falta de materialidad o de transparencia que solo al final encontrará su referente, precisamente en el arte. La obra no es tanto la tarjeta postal dibujada- el

---

<sup>18</sup> . Las citas están tomadas de; Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, E.Anagrama, 1972.

original nunca es el mismo, y el grafismo o la anotación sobre las tarjetas es también en cada caso diferente- como el proceso de apropiaciones y sugerencias que se desencadenan **a partir de** la acción de Duchamp. Se apropia de la imagen de la *Gioconda* de la misma manera que de la fonética de su nombre, para organizar un *juego* en torno a una mirada irónica de los dos sexos ("no es una mujer disfrazada de hombre, es un hombre auténtico"), a una lectura simbólica del paisaje, o a una nueva implicación del espectador con la tarjeta, no con el cuadro, que visto posteriormente aparece además como un ensayo de *Étant Donnés*.



70- Marcel Duchamp; *L.H.O.O.Q. rasurée*, 1920.

Si pensáramos en la obra como objeto/tarjeta, aquí no ha sido privado aparentemente de su función como en el caso del urinario, para ser sustituida por otra. Sin embargo si entendemos ésta como un proceso que se ha abierto, un juego que ha echado a andar, es evidente que la función del objeto ha sido alterada. Aquí no hay ninguna actuación sobre una tarjeta postal ni sobre la *Gioconda*, sino sobre su difusión fotográfica, sobre la utilización masiva de su apariencia incluso en tarjetas postales, con lo que la supuesta elección de ésta por ser "símbolo del arte sacralizado de los museos" es un elemento totalmente inocuo.

Lo importante es la continuidad de los acontecimientos que hacen que la presencia primera del cuadro se traduzca en sucesivas presentaciones que mantienen vivo su "enigma". De alguna forma el objeto es solo un pretexto para iniciar la cadena de relaciones que desarrollará la obra. Curiosamente, una de sus variaciones, la realizada en 1955, posee un título cargado de significados en el seno del arte-evidenciado además con la representación (p) del bastidor y la pequeña paleta en forma de *cartellino*- y que resume claramente el sentido de la presentación de Duchamp; *El revés de la pintura* (fig. 71).

El gesto de Duchamp, que podemos interpretar como un doble movimiento espacial y textual del objeto, muestra que la condición artística no depende tanto de las cualidades o propiedades del objeto de que se trate, cuanto de la propuesta del artista que es quien establece el entramado de conexiones que darán lugar a la obra de arte. El campo de la elección de

los objetos, materiales y medios queda entonces definitivamente abierto en todos los sentidos, y sus limitaciones serán aquéllas que el propio artista establezca en su elección y elaboración de la propuesta.



71- Marcel Duchamp; *L'envers de la peinture*. 1955.

Lo que quiere decir que de sus trabajos se desprende la importancia fundamental de la **propuesta** por encima, cuando no en detrimento de la del objeto <sup>19</sup>. La referencia del objeto ready-made no se halla por tanto en otro semejante o similar del que recoge y re-presenta una cualidad o trae a la

---

<sup>19</sup> . Sin duda la idea de "verosimilitud" del arte, apuntada en el Capítulo 1/Apartado 1-3, es perfectamente aplicable a Duchamp; "hacer ficción no consiste en decir lo falso, en engañar diciendo nada, sino en *decir cosas falsas como es debido* (Poética 1460a), de forma verosímil", especialmente en su conclusión ;"de aquello que no existe es posible una representación verosímil, y de lo que existe, sólo falsa": *El arte del engaño...*, op.cit., p.36.

presencia una parte de él, sino que se encuentra por una parte en **él mismo** en la medida en que imagen y objeto coinciden, y por otra en la *propuesta* del artista que abarca tanto su **enunciado visual** como su **enunciado verbal**.

En el desarrollo de sus obras aparece también un elemento que hasta entonces no se había mostrado con suficiente claridad en el arte de este siglo, pero que posteriormente iba a tener una gran influencia, que es la valoración artística del *proceso* de la obra. En el proceso de desarrollo de la obra de Duchamp aparecen y desaparecen elementos clave para su comprensión como ya se ha explicado anteriormente, en el y por el, la obra de arte se entiende alejada de los objetos que la *soportan*. Sin la *puesta en escena* y la *movilidad* o *puesta en acción* de sus propuestas- para lo que utiliza todo tipo de elementos y de *guiños*, y de la que quizá la muestra mas prodigiosa y mas elaborada sea la de sus *manuales de instrucciones*, sus *notas* y sus *cajas*- éstas carecerían de sentido. Privadas de éste proceso las cosas que quedan como restos de las propuestas de Duchamp no serían mas que una reinterpretación ingeniosa de los objetos *dadá*. La presentación de la obra no se refiere entonces únicamente a la muestra del objeto u objetos que participan en ella ó a sus posibles significados e interrelaciones, sino que debemos interpretarla como proceso, como discurrir procesual.

Duchamp declararía casi al final de su vida; "J'ai eu une vie absolument merveilleuse" <sup>20</sup>, constatando algo que

---

<sup>20</sup> . Recogido por Marc Partouche; *Marcel Duchamp, Une vie d'artiste*, Marsella, Manoeuvres Ed. 1992.

por otro lado salta a la vista; que todo su divertidísimo trabajo le había reportado una enorme satisfacción vital, y que en el proceso de realización de sus obras el artista disfruta. Tanto el señor Mutt como the Blind Man se habían divertido haciendo arte. Años después cuando David Sylvester pregunta a Jasper Johns sobre el significado de su obra, éste contesta; "Creo que los propios procesos que tienen lugar al pintar significan tanto o más que cualquier valor de referencia que tenga la pintura", y "Cuál sería este significado?, *Actividad intelectual y visual, y diversión*" <sup>21</sup>. La respuesta podría estar firmada por el mismo Duchamp y muestra de qué manera su profunda huella sirve de guía a otras manifestaciones artísticas posteriores.

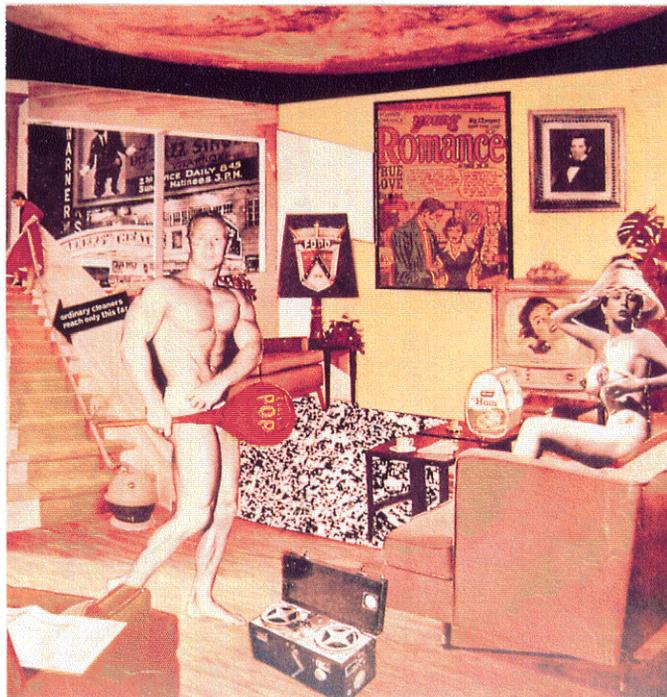
### 3.3.3: Referencia y reubicación del icono.

Durante los años 40 y 50, la sociedad masificada genera una cultura visual y verbal que invade cada rincón de la actividad humana. La superproducción económica ha necesitado de soportes propagandísticos e imaginativos que han dado lugar a una saturación de imágenes de la vida social. La llamada cultura de masas ha desarrollado una inmensa cantidad de signos e iconos propios que aparecen indicando a los ciudadanos la forma en que se deben vestir, el tipo de alimentos que deben comer o cómo deben relacionarse para

---

<sup>21</sup> . D.Sylvester, *Jasper Johns Drawing*, Catálogo de la Exposición *Londres Art Council of Great Britain*, 1974. Tomado de: Riva Castellman, *Jasper Johns, Obra gráfica 1960-1985*. Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones.

ingresar en el selecto grupo de la nueva élite social. La tecnología necesita signos que identifiquen sus aparatos y marquen los nuevos itinerarios sociales. La sociedad de consumo precisa del diseño y la publicidad para su propia existencia y por tanto necesita iconos donde mirarse y comprobar su nuevo estatus. Los objetos que esta sociedad produce son, sin necesidad de que nadie los modifique, símbolos evidentes de ella, la conforman y representan su nueva cultura. *¿Qué es lo que hace nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* (fig.72): Los artistas se encuentran naturalmente, en su propia casa, con una enorme explosión de imágenes y palabras que envuelven toda clase de productos y asaltan a los ciudadanos con nuevas pautas de comportamiento. La relación con la realidad solo se hace a través de intermediarios lingüísticos cada vez mas evidentemente manipulados que producen nuevas verdades y nuevas realidades.



72- Richard Hamilton; *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956. Collage, 26x25 cm. Tübingen, Kunsthalle Tübingen.

Los tiempos de la atención al objeto, como modelo o como motivo, ya han pasado, ahora lo que fascina es su imagen, el nuevo lenguaje y las intrincadas estructuras que comporta; elementos diversos con contenidos dispares que se yuxtaponen o se insertan con procesos reproductivos y creativos. Él es el tema y el contenido. La referencia no puede ser ya el objeto, hace tiempo que no lo es, sino el *ícono*, un ícono manipulado y organizado con anterioridad por la propia sociedad, agrupado junto a la información en *estereotipos*. Por tanto el artista no trabaja con objetos sino con *sígnos*, con el repertorio icónico propio de la cultura de masas. Su referencialidad está ahora referida a un sistema lingüístico que afecta todo cuanto acontece, que impregna cada acción y cada pensamiento.

Socialmente la realidad se ha confundido con el producto, lo que quiere decir que ambas funcionan en el mismo plano, de la misma manera que el objeto se ha confundido con la imagen, el envoltorio garantiza el producto y le da además multitud de sentidos nuevos y sugerentes, cualquier artículo vive más de su imagen que de su contenido. Ahora es más claro que nunca que la realidad se produce, se hace a cada paso, mediante un proceso en el que el sujeto va perdiendo toda esperanza de incidir. Los todopoderosos medios ocupan lo público y lo privado con apariencias de sencillez e inocuidad y se presentan como la forma natural de lectura de la realidad.

Así que Jasper Johns decide pintar la bandera americana una y otra vez, Roy Lichtenstein las viñetas de los tebeos, y Andy Warhol series de dólares, coca-colas, coches o labios de Marilyn; ninguno de sus supuestos motivos son reales

y sin embargo todos ellos son la realidad. Nos presentan reproducidos en dos dimensiones, aquéllos objetos que en la realidad tienen dos dimensiones de tal forma que podemos interrogarnos sobre quién copia a quién, el producto o el arte y por tanto en cierta medida proponen la obra como un producto de consumo más al que su valor vendrá dado como en el resto por su ubicación en el mercado y el funcionamiento de éste.



73- Andy Warhol; *The Twnty-Five Marilyns*, 1962. Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo, 205,7 x 169,5 cm. Estocolmo, Moderna Museet.

Tras la aparente inocuidad de estas presentaciones de iconos serializados se encuentran nuevas propuestas plásticas que tienen como centro precisamente el sentido de su referencialidad.

En 1962, Andy Warhol, a quien le gustaría ser recordado "como un bote de sopa" y que declaraba "quiero ser una máquina" nos presenta *Veinticinco Marilyns* (Fig.73) como 25 máscaras diseñadas para cualquier cartel anunciador válido para diversos tipos de producto- "No quiero ser una cosa" había dejado escrito Marilyn.

Sin embargo es precisamente esto lo que se hecha en falta; el anuncio, las palabras y los textos que nos indiquen qué cosa es, cuales son sus cualidades, donde lo venden. Está la sensualidad, el gesto, la reproducción, la serialización, la perfección de las formas, incluso ese cierto patetismo del diseño, todo aquello que nos habla a la vez de las bondades del artículo en venta y de las características ideales de la sociedad a la que va destinado. Pero faltan las palabras. Hay lo que J.L.Pardo ha llamado "un uso *no-re-presentativo* del *spot* publicitario, que puede denominarse *efecto Warhol* (..) y que elimina de la marca ese doble aspecto por el cual es al mismo tiempo ilegible para quien la disfruta (el modelo) y legible para quien no puede gozar de ella (el destinatario)"<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> . ..."En la lata de sopas *Campbell's* fetichizada por Warhol, la marca no es ya la palabra inscrita que transustancia el metal del bote en oro puro, y a la vez el mensaje, la consigna dada al consumidor para que la lea, la retenga y la repita automáticamente en el mercado; ahora, la marca debe causar el mismo efecto sobre el ojo y sobre el bote, sobre el modelo y sobre el destinatario. C-A-M-P-B-E-L-L, deletrearlo es destruirlo, convertir cada letra en una pincelada de color, en un reflejo de brillo que no remite el goce al momento eternamente propuesto del consumo, sino que lo hace inmediato y transversal; la marca ha dejado de ser marca; el goce, hecho de falsedad, artificio y postizo, es ahora plenamente real": José Luis Pardo; *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989, ps. 72- 73:

El lenguaje es solamente visual, es la imagen la que ha invadido todo producto, toda actividad, toda palabra hasta hacerlos innecesarios, hasta sustituir las cosas que ya no poseen valor. El artista toma las imágenes atrapadas de las fotografías los diseños, los anuncios, el periódico y los envoltorios, y **registra** lo que encuentra a su alrededor como una máquina capaz de fragmentar, repetir, señalar u omitir aquello que le llega, y en esas condiciones lo *presenta* al público.

Cuanto mas certera y afinada sea esa máquina, mayor será la evidencia de las imágenes en su vuelta al espectador; efectivamente de lo que se trata es de ser una "buena máquina", separar la obra del sujeto al que le ha tocado realizarla, de manera que "no se confundan mis sentimientos con lo que he producido ... actuando de forma que pueda decir que mi trabajo no soy yo" <sup>23</sup>.

La obra de arte es un índice donde se apuntan datos, un archivo donde se ordenan y se distribuyen, un muestrario de tipos. Los documentos a archivar se toman, no se reproducen,

---

El ensayo de J.L.Pardo analiza al menos otros dos aspectos de las comunicaciones audiovisuales, que están evidentemente emparentadas con al asunto que aquí estudiamos; por un lado, el hecho de que "la comunicación audiovisual no es un *vehículo* de información, ni un *medio* de comunicación, sino un *conjunto de prácticas regladas* como pautas de normalización a gran escala", y por otro, la constatación de que las comunicaciones audiovisuales, "no son necesariamente percibidos por sus destinatarios como formando parte de una campaña, como palabras de una frase mas larga (...) el destinatario y el emisor de la comunicación publicitaria no son sujetos exteriores a tal comunicación, sino constructos derivados de ella" (Cap. 3.6. *La muerte del emisor*, ps. 121 y sig.).

<sup>23</sup> . Entrevista de V.Raynor a Jasper Johns en la Revista *Art News* 72, marzo 1973, ps. 20 a 22.

los tiempos del amanuense pasaron hace mucho arrollados por la imprenta y la máquina de escribir, ahora son los *medios* y en especial el *ordenador* quienes comienza a proclamar una nueva cultura del "orden" basada en la nueva teoría matemática y caracterizada por la velocidad, la exactitud y la limpieza.

El sentido trágico de estas obras se encuentra en la *configuración del archivo*, en su serialidad serigrafiada, en su ingenua simpleza reproducida fotográficamente, en su superficialidad tenuemente coloreada, en su inútil reiteración, en su serialización, en su superficialidad, en su expúrea existencia. El artista sabe que "socialmente una obra no es solo lo que el autor pretendía, sino lo que se hace con ella" <sup>24</sup>, y no pretende prolongar su proceso, sino colaborar eficazmente en la sobreabundancia de productos icónicos inútiles, porque solo en esta **saturación** se puede encontrar su sentido.

Mediante la presentación entendida como saturación de registros el arte se pregunta sobre su propia existencia como lenguaje y el sentido de las oposiciones y redefiniciones sintácticas y semánticas, sobre su condición de mercancía en el que el valor de uso ha sido absorbido por el valor de cambio, sobre su capacidad de sustitución de lo real en un proceso de *nueva conformación de lo visible*. La presentación es aquí la identificación de producto y obra de arte y alude a la vez a su cualidad en cuanto evidencia y a su sentido de representación (p) como re-ubicación del icono.

---

<sup>24</sup> . Jasper Johns entrevistado por G.R.Swenson en la Revista *Art News* 62, *¿What Is Pop Art?*, febrero 1964, ps. 40 a 43.

### 3.3.4: El arte como demostración <sup>25</sup>

A mediados de los sesenta, y en uno de los primeros ensayos dedicados a definir las características fundamentales del nuevo arte Minimal- "vacío, repetitivo y rígido, de un gran número de pintores, escultores, bailarines y compositores jóvenes"- Barbara Rose se interroga, a través de una cita de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, sobre "qué quiere decir que no podemos definir (es decir, describir) algunos elementos, sino sólo nombrarlos".

La pregunta tiene que ver con las simples estructuras o los elementos que Sol LeWitt, Jasper Johns, Carl Andre, Donald Judd o Robert Morris (fig. 74) presentan como arte, y con el significado de ese *presentar* al que ya anteriormente se había referido Clement Greenberg como una de los fundamentos del nuevo arte.

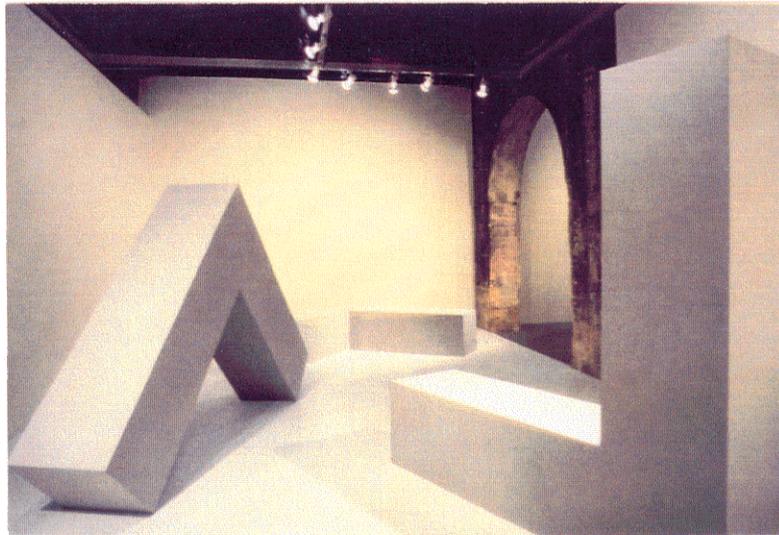
Para Greenberg<sup>26</sup>, se trataría precisamente de apartarse de la apariencia, del aspecto de arte, de la voluntad de disfrazar o suspender la objetualidad de lo que se muestra, para, por el contrario, mostrarlo, descubrirlo, evidenciarlo. Al igual que los materiales son lo que son, sin

---

<sup>25</sup> . Este título es el mismo que utiliza Barbara Rose en el quinto apartado del artículo titulado *A B C Art*, publicado en *Art in América*, Brand Publications, oct.-noviembre, 1965.

<sup>26</sup> .Ver, en este sentido, *After Abstract Expressionism*, en *Art International*, Vol.6 n°8, octubre, 1962, y Catálogo de la exposición *American Sculpture of the Sixties*, en el County Museum de los Ángeles.

aludir a nada, ni representar o significar otra cosa que ellos mismos, así la forma y el mismo objeto no deberían tener ningún tipo de referencialidad. En palabras de Barbara Rose, “no hay un deseo de trascender lo físico para conseguir lo metafísico o lo metafórico. Por consiguiente, parece que el objeto no tiene que *significar* más que lo que es; es decir, no debe sugerir nada más que lo que es”.



74- Robert Morris; *L-Beams*, 1965. Instalación en el capMusée d'art de Bordeaux. New York, colección Ileana Sonnembel.

Ese apartarse de lo artístico, ese buscar la presencia a través del “aspecto del no-arte”, lleva a los artistas a utilizar figuras geométricas reconocibles y bien delimitadas<sup>27</sup>, o en ocasiones formas de lo banal y lo cotidiano- como se encarga de resaltar Barbara Rose en el

---

<sup>27</sup> . En este sentido Jasper Johns afirmaba que “emplear cosas que la mente ya conoce, me daba margen para trabajar con otros niveles”, y Sol LeWitt llamaba “formas disponibles” a los cubos, esferas, cuadrados o círculos empleados en sus obras.

citado artículo <sup>28</sup>- y paralelamente a desarrollar *estrategias plásticas* al servicio del descubrimiento y la proyección de dicha objetualidad.

Éstas estrategias serían básicamente de tres tipos; en primer lugar las relacionadas con la gestalt de la obra, y especialmente con la escala<sup>29</sup>; en segundo lugar, las que tienen que ver con su ubicación, o mejor, con su situación<sup>30</sup>; y por último, las que confrontan los aspectos artísticos con los no-artísticos<sup>31</sup>, o si se quiere las que pretenden "un contenido de arte mínimo"<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> .Op. cit. apartado 7- *El Arte como hecho, documento o catálogo*.

<sup>29</sup> .A los problemas gestálticos del nuevo arte minimal, dedica Robert Morris su artículo *Notes on sculpture*, considerado una de las primeras y fundamentales aportaciones teóricas del nuevo arte, y publicado en la revista *Artforum* en dos partes, en 1966; la primera de ellas en el volumen 4, nº 6, del 6 de febrero y la segunda en el volumen 5, nº 2 del mes de octubre. A ellos nos hemos referido, al hablar de *la presencia como cualidad*, en el Capítulo3-1 de esta investigación.

<sup>30</sup> ."Las mejores obras nuevas toman sus referentes fuera de la obra y los cargan de funciones espaciales, lumínicas y referentes al campo de la visión del espectador. El objeto no será más que uno de los términos en esta nueva estética, (...) el objeto propiamente dicho no ha perdido importancia. Lo que ha perdido es importancia en sí mismo", dice Robert Morris en el catálogo de la exposición *Eight Sculptors: The Ambiguous Image*, del Walker Art Center de N.York, en octubre de 1966. A este aspecto nos referimos específicamente en el Apartado 3-4 de esta tesis.

<sup>31</sup> . Especialmente tratados por Clement Greenberg (ver nota 26), y a los que se hace referencia pormenorizada más adelante, al hablar de la obra de Richard Artschwager, en el Apartado 4-4; *Mecanismos de interrelación*.

<sup>32</sup> .Según la expresión "a minimal art-content" de Richard Wollheim en *Minimal Art- On Art and the Mind*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1974, ps. 101 a 111.

Pero, por encima de estas estrategias, lo que se persigue, como se ha dicho, es que el objeto no signifique, no refiera nada que no sea él mismo, su *estar delante*, manifestándose al sujeto que lo observa- para decirlo con palabras de Barbara Ros, se busca "lo objetivo, lo concreto, lo evidente". Es decir, el *presentar* quiere tener aquí, por un lado un sentido negativo, al apartarse de toda referencia- al fin y al cabo un objeto mínimo es aquél que pretende una aparición mínima, aquél que pretende desaparecer como objeto- y por otro una afirmación; la de **demostrar** en el sentido de manifestar o declarar.

Se trataría, según Donald Judd, de hacer un objeto que no haga referencia más que a su propia volumetría, a su *gestalt*, a "su forma autónoma, específica, inmediatamente perceptible"; "objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio entre línea y plano, superficie y volumen"<sup>33</sup>

Sin embargo, no siempre está claro el carácter de esta falta de referencialidad, y sobre todo, no parece incompatible la vocación demostrativa de este arte- en el sentido antes expresado- con la ausencia de referentes. La misma Rose afirma que "los cuadernos de notas de Johns parecen una parodia de Wittgenstein, y las esculturas de Judd y Morris parecen con frecuencia ilustraciones de las proposiciones del

---

<sup>33</sup> .Georges Didi-Huberman; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Publicado en *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 37, París, 1991, ps. 33 a 61.

filósofo”, con lo que estaríamos ante una modificación del referente, más que ante una desaparición del mismo<sup>34</sup>. Es quizás lo que podríamos entender de la contestación de Frank Stella a la pregunta de Bruce Glaser acerca del significado de la presencia en la terminología minimalista; “es sólo otra forma de hablar”, afirmó escuetamente<sup>35</sup>.

### 3.4: OBJETO PRESENTADO E INSTALACION.

#### 3.4.1: Precedentes: La pintura desbordada.

En 1965, había aparecido en la revista *Arts Yearbook* un artículo firmado por Donald Judd, y titulado *Specific Objects* que comenzaba con la siguiente afirmación: “Más de la

---

<sup>34</sup> Michael Fried, en su crítico artículo *Art and Objecthood*, publicado en la revista *Artforum* en junio de 1967, llega a considerar que “en la esencia de la teoría y la práctica literalista (término con el que se refiere al minimalismo, parafraseando el *literal space* del que habla Donald Judd en *Specific objects*) subyace un tipo de naturalismo, de hecho, un antropomorfismo latente u oculto”. A este antropomorfismo se había referido en términos completamente opuestos Donald Judd, para quien la *especificidad* de los objetos minimalistas precisa “eliminar todo antropomorfismo”, según expresa en su artículo *Specific Objects* (1965), publicado en *Complete Writing 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, ps. 115 a 124. Sin embargo Rosalind Kraus al describir las obras de Robert Morris, en *Sens et Sensibilité. Reflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*, y Didi-Uberman (op.cit. ibidem), insisten en las características antropomórficas de las obras minimalistas.

<sup>35</sup> *Questions à Stella et Judd* (1964), tomado de *Regards sur l'art américain des années soixante*, París, Territoires, 1987.

mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son ni pintura ni escultura. Por lo general tienen un vínculo, cercano o lejano, con una o con otra. Las obras son diversas y mucho de su contenido, que no es ni pintura ni escultura, es asimismo diverso (..) Las nuevas obras en tres dimensiones no forman un movimiento, una escuela o un estilo"<sup>36</sup>. Esta publicación del artículo *Objetos Específicos*, que se refería fundamentalmente a ciertos aspectos formales del "nuevo arte", y a la continuidad de este nuevo arte con la tradición artística precedente- fundamentalmente la pictórica <sup>37</sup>- coincidió en el tiempo con la publicación por parte del crítico de arte Richard Wolheim de su ensayo *Minimal Art* <sup>38</sup>.

Un año antes, en febrero de 1964, Dan Flavin había colocado en las paredes y el suelo de la Green Gallery de Nueva York una serie de tubos fluorescentes de diversos colores (ver figura 75). Su objetivo consistía en dividir visualmente el espacio de la galería para recomponerlo, tratándolo como obra de arte y generando diversos espacios cromáticos que el espectador iría conformando con sus propias interferencias en la medida en que los recorriese. El elemento fundamental de su obra es por tanto el color en confrontación con el espacio, pero en lugar de utilizar pintura u otro tipo

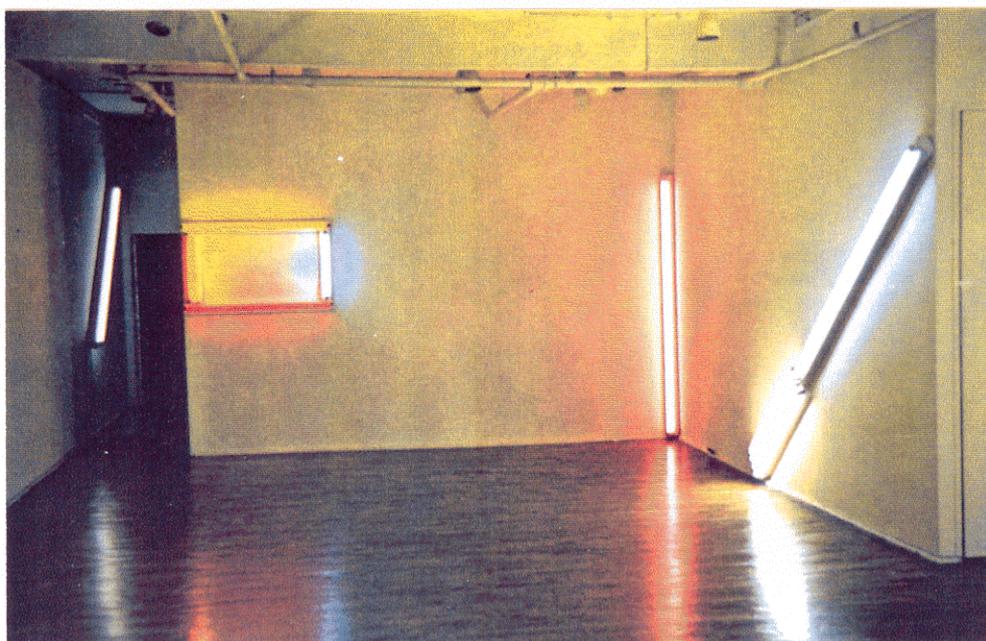
---

<sup>36</sup> *Specific objects, Arts Yearbook 8*, N.York 1965.

<sup>37</sup> . Judd llega a afirmar que "obviamente las nuevas obras se parecen más a la escultura que a la pintura , pero están más cercanas a la pintura".

<sup>38</sup> . El artículo *Minimal Art* fué publicado por primera vez en la revista *Arts Magazine* en enero de 1965, y está considerado como el comienzo de la aplicación de dicha calificación para este nuevo tipo de arte.

de materiales u objetos para la realización de su obra, Flavin emplea luces coloreadas. El soporte, el lienzo en el que trabajar será ahora tridimensional y visitable, y será un espacio especialmente significativo para el arte; la propia sala de exposiciones.



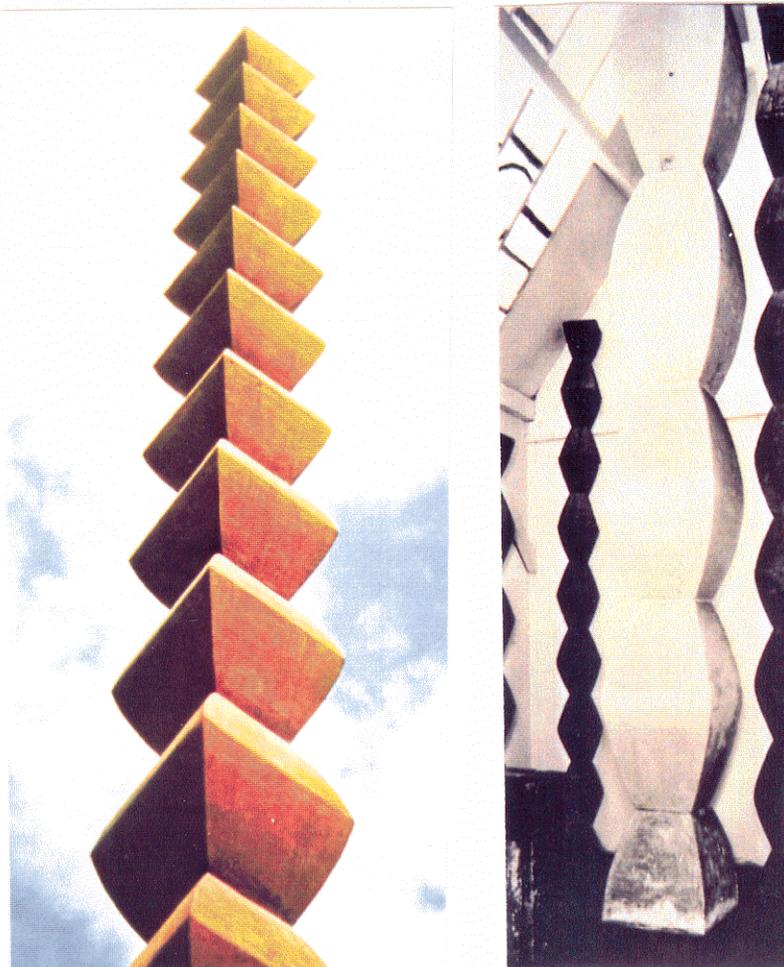
75- Dan Flavin; *Fluorescent Light*, 1964. Instalación en GreenGallery, N.York.

A pesar de actuar sobre un espacio tridimensional, nada tiene que ver con un trabajo escultórico, decorativo o arquitectónico, sino que se manifiesta como una actuación artística autónoma, no asimilable a las diversas artes. En este caso, el espacio de la obra envuelve al espectador, le incluye en la representación, de tal forma que ambos espacios se confunden. Su actuación no ha consistido por tanto en pintar, esculpir o construir, sino en la realización de una instalación eléctrica en una habitación previamente existente; Flavin, en consecuencia, se referirá a ella como *installation*.

Las coincidencias de este trabajo con las propuestas futuristas de inclusión del espectador en la obra dentro de la concepción de una plástica ambiental, o con las habitaciones dadaístas y los *environments* parecen obvias. Pero más allá de éstas, habría que relacionarla con las sucesivas crisis y contrapropuestas de los modos tradicionales de la práctica artística, y fundamentalmente de la pintura y la escultura.

A comienzos de siglo, Constantin Brâncuși había decidido prescindir de la peana en sus esculturas, eliminar el obstáculo que las aislaba del espacio del espectador, y posarlas en el suelo, vinculándolas físicamente al entorno. Este gesto formaba parte de la estrategia -paralela a la cézanniana en pintura- destinada a eliminar de la escultura la narración, manifestando los componentes propios de los materiales, los volúmenes, las formas, la estructura; los componentes de lo escultórico, y de trabajar con un concepto de espacio más abierto.

Uno de los elementos fundamentales de la búsqueda de una escultura autónoma, basada en componentes semánticos propios, es por tanto la eliminación de interferencias entre el espacio de la obra y el del espectador y la liberación del espacio de intermediación entre ambos, ocupado hasta entonces por el pedestal. Así lo hará patente el propio Brâncuși, cuando en 1918 construya su primera versión de la *Columna sin fin* (ver figuras 76 y 77), realizada precisamente con peanas superpuestas, y destinada según sus propias palabras a "dividir el cielo en dos mitades".



76- IZDA. Constantin Brâncuși; *Columna sin fin*. Versión de 1937, instalada en Tirgu Jiu, Rumanía.  
77-DCHA. Vista del estudio del artista, con varias *columnas sin fin*.

Desde la pintura, el proceso de relación de los diversos espacios de la obra, irá acompañado de importantísimas reflexiones acerca del carácter de los objetos y sus materiales, del sentido del nuevo arte, del encuentro del espectador con la obra, de la consideración del plano pictórico y las características de los diversos espacios que se interrelacionan en la pintura; será más sistemático, más elaborado y en consecuencia más complejo, y se realizará en distintas fases, mediante la alteración de elementos

fundamentales del lenguaje pictórico y atendiendo a diferentes aspectos de esta relación<sup>39</sup>.

La primera transgresión procede precisamente de la pintura de objetos. Pablo Picasso en su *Nature morte à la chaise cannée* de 1912 y Georges Braque en la *Nature morte avec guitare* o en su dibujo *Peau et verre* poco después, sustituyen la representación (p) de ciertas texturas visuales en el plano del cuadro, por su presencia directa adheridas a la pintura, o si se quiere, marcan campos de color mediante el encolado de fragmentos de materiales, estableciendo así la práctica de los *papiers collés* y del *collage*.

La invención del collage procede de la pintura, y en concreto de la intención de reorganizar la imagen prescindiendo de la ilusión tridimensional, lo que supone una nueva articulación del plano pictórico, que pone en primer término el *sistema de relaciones* que se establecen en dicho

---

<sup>39</sup>. En este sentido, aquí nos interesa apuntar los caminos que van desde la pintura bidimensional hasta la instalación, en primer lugar porque quienes aportan en cada momento los elementos teóricos fundamentales y las propuestas concretas más radicales en esta dirección, son pintores- es decir, se declaran pintores- y en muchos casos reclaman la nueva forma artística que proponen como *pintura*. Y en segundo lugar porque interesa a esta investigación encontrar el camino que desde el punto de vista conceptual e histórico relaciona la pintura de objetos con la instalación de éstos.

No se trata desde luego de ningún debate académico sobre la preferencia de unos u otros géneros, sino de seguir la lógica que partiendo de las naturalezas muertas cubistas, herederas de las de Cézanne, desvoca en la instalación, para comprender las características de ésta en relación a aquéllas, bastante más rica e interesante que su simple constatación tridimensional.

plano, por encima de las características del modelo de referencia<sup>40</sup>.

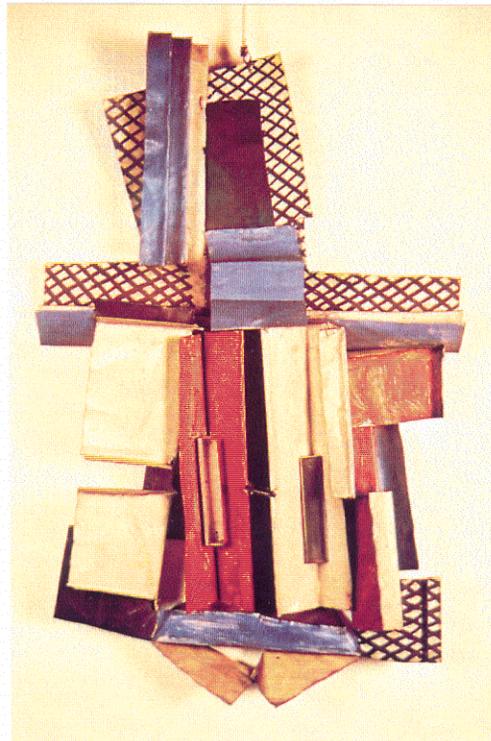
Esta alteración fundamental traerá como consecuencia, entre otras, la proliferación de puntos de vista, o la disociación entre color y forma, en una proyección lógica del pensamiento cézanniano. Pero, paradójicamente, la consideración del plano del cuadro como lugar donde se establecen relaciones significantes, y el abandono del ilusionismo espacial, vienen en el collage acompañados de la superposición de imágenes, materiales y objetos que alteran su propio carácter plano. Sus resultados, por tanto, plantean inmediatamente nuevos problemas a la pintura, entre otros la ruptura del espacio bidimensional y su proyección hacia el del espectador al que, de paso, se propone un nuevo papel en la contemplación.

La propuesta cubista fue inmediatamente recogida por los futuristas y la vanguardia rusa y dio como resultado, por un lado la fragmentación del cuadro manifestado en las *imágenes textuales* y los *fotomontajes* y por otro la ampliación del repertorio de materiales utilizados, cada vez mas volumétricos, hasta llegar a ser verdaderos objetos que, en equivalencia con los materiales empleados en el collage, pueden sustituir su propia representación pictórica,

---

<sup>40</sup> En 1972, Leo Steiner, definió los collages fotográficos de Robert Rauschenberg como *postmodernos*, dado que modificaban el referente artístico- de la naturaleza a la cultura- y transmitían el protagonismo a la organización de la imagen en el plano del cuadro, lo que suponía la ruptura de la organización visual de la modernidad.

consumando así la ruptura de la bidimensionalidad hacia delante <sup>41</sup>.



78- Pablo Picasso; *Instrumento de música*, 1914. Madera pintada, 60 x 36 x 22 cm. París, colección privada.

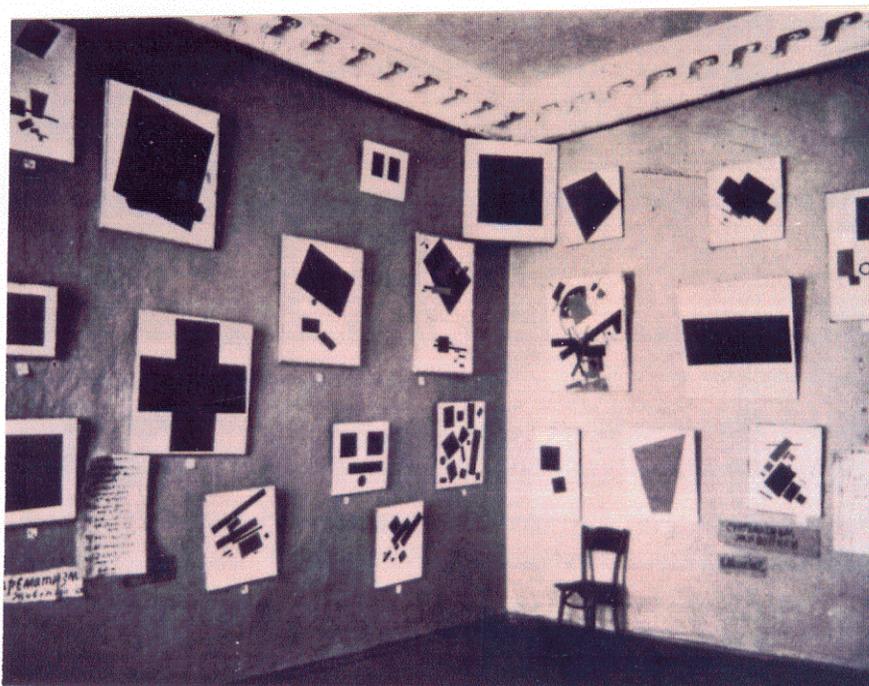
La segunda transgresión tiene que ver con la comprensión del cuadro como objeto, y se refiere a la ruptura del marco, del límite bidimensional que en equivalencia al de la ventana o el espejo, había separado durante siglos el espacio de la representación (p) y la pared. Su eliminación será progresiva, y se realizará tanto por parte de aquellos

---

<sup>41</sup>. Acerca del collage y de su papel fundamental en la estrategia cubista, puede consultarse: Louis Aragon; *Les Collages*, en *La peinture au défi*. París, Hermann, Collection Savoir, 1980.

Sobre la importancia del "efecto collage", más allá de las intenciones transgresoras de los cubistas, y en concreto en el desarrollo del arte objetual posterior, puede consultarse a Simón Marchan; *Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1988, en especial el Cap. I; *El "principio collage" y el arte objetual* ps. 159 y sig.

artistas involucrados en la nueva volumetría de la pintura, a través de los *relieves* de los constructivistas rusos -en especial los realizados por Vladimir Tatlin entre 1913 y 1917- y las *esculturas pintadas* cubistas -especialmente los *Instrumentos de música* de Picasso (ver figura 78)- como de quienes planteaban el mantenimiento de la bidimensionalidad pero desde una nueva concepción de la pintura.

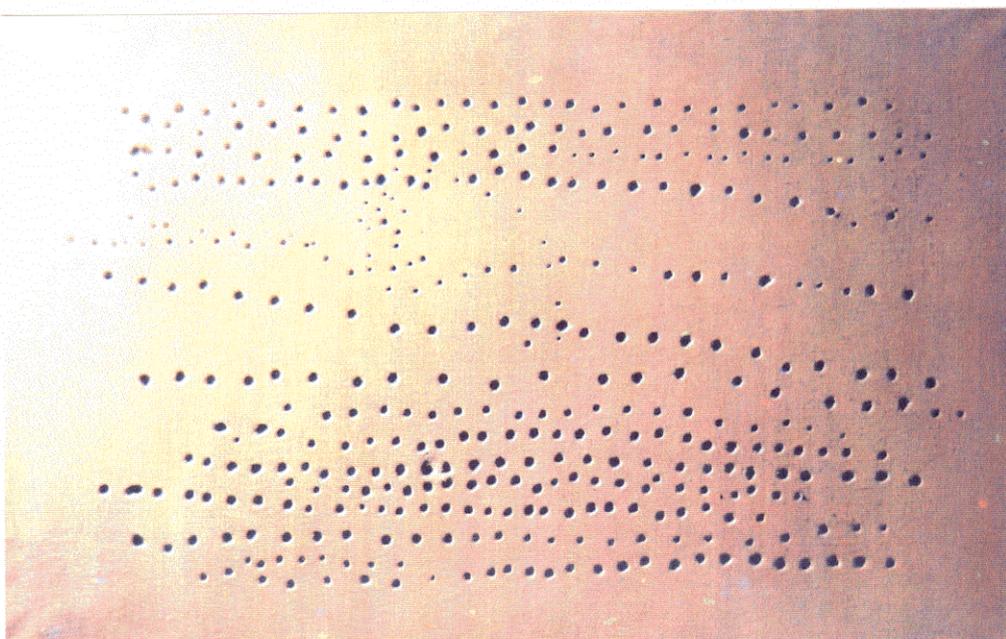


79- La última exposición futurista, 0,10. . Petrogrado, 1915. Vista de algunas pinturas de Malevich.

En este segundo caso, el ejemplo mas significativo es el de Kasimir Malevich, promotor de un sistema, al que llamará Suprematismo, capaz de representar un "espacio dinámico cuadridimensional en un soporte bidimensional". En 1913 montará en Petrogrado su exposición 0.10 (ver fig. 79), compuesta por decenas de obras realizadas con formas geométricas básicas pintadas sobre lienzo y colocadas en la pared junto a escritos y anotaciones, de la que habrá

desaparecido todo tipo de marco o límite entre uno y otro lienzo o elemento.

En la medida en que el cuadro no representaba ya ninguna escena natural situada en otro espacio, anterior o posterior, la utilidad del marco había sido reducida a limitar el espacio de la representación (p), y por tanto su perímetro podía ser alterado o sustituido atendiendo a las necesidades plásticas. El nuevo límite de la obra estaba determinado por las dimensiones del muro más que por la diferencia de los materiales que se colocaran en él.



80- Lucio Fontana; *Concepto espacial*, 1949-50. Agujeros sobre tela natural, 74.5 x 64 cm. Milán, Fundación Fontana.

A finales de los años cuarenta Lucio Fontana realiza la tercera de las transgresiones del espacio pictórico (fig. 80). Con un punzón el artista agujerea el lienzo, lo rasga, en una acción que él llama *espaciamiento*, relacionando esta vez

el plano de la representación (p) con el espacio posterior y con el plano oculto de la pared. Las perforaciones sirven como referencias espaciales en el plano del cuadro y a la vez como indicadores o señales que el artista coloca, invitando a traspasar el plano de la representación y descubrir lo que hay detrás; la cara oculta del cuadro, y el plano blanco y oculto de la pared.

Este espacio posterior, que en la tradición pictórica ha permanecido oculto delimitado por el marco, la pared y la espalda de la representación, intermedia, relaciona el espacio que se representa en profundidad, el espacio que se manifiesta en superficie y el espacio del observador. Es a su vez, un espacio que participa de los otros tres en cuanto que integra y está limitado por el plano de proyección y el plano del cuadro, soporta la ilusión representativa y se encuentra rodeado del espacio de observación. Sin embargo ha estado desactivado, dormido; Fontana lo pone en acción, invita a explorarlo, a recorrerlo, a liberarlo.

En este sentido, el gesto de Fontana, que tiene su correspondencia escultórica en la apropiación del espacio oculto bajo la peana realizado por Brâncuși, del que se ha tratado más arriba, se emparenta con aquél empeño de algunos artistas del XVI y principios del XVII por dar la vuelta a las pinturas temáticas en busca de las naturalezas muertas representadas en sus traseras, o el posterior interés por mostrar la parte de atrás del lienzo en las representaciones del pintor en su estudio, que correspondía como se ha dicho en

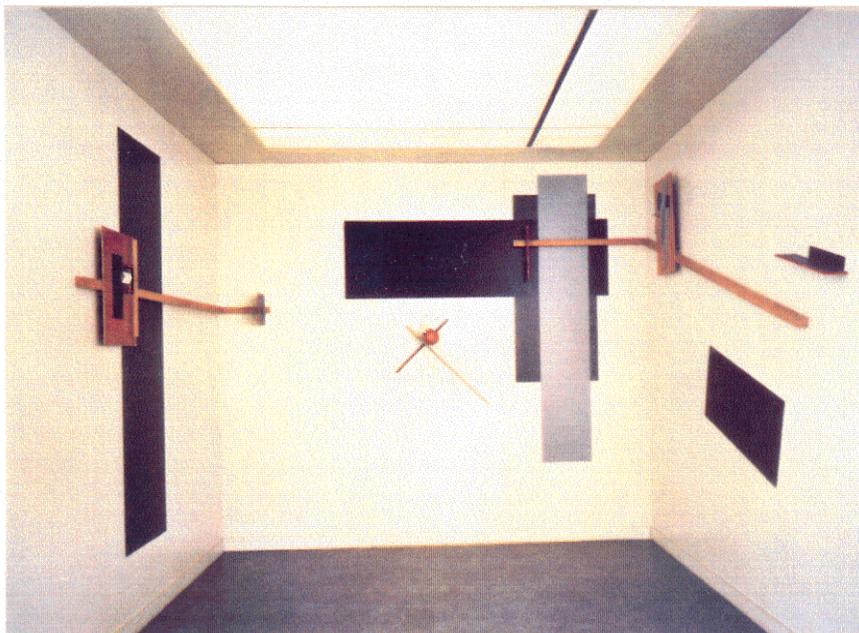
el capítulo I, con la pretensión de involucrar al espacio del observador en la obra.

Así pues, el plano pictórico se rompe hacia delante buscando directamente el espacio del espectador, hacia los lados ocupando la totalidad de la pantalla en la que obra y espectador se encuentran, y hacia atrás liberando el espacio dormido que sirve precisamente de relación entre el espacio representado, el espacio bidimensional del cuadro y el del espectador. Naturalmente esto no debe entenderse esquemáticamente como la superación o desaparición del cuadro, sino como síntomas de la modificación profunda que está afectando al conjunto del arte, y que afectará naturalmente a la propia pintura, teniendo en cuenta además que cada una de estas transgresiones se realiza en diferentes periodos históricos y obedece a consideraciones plásticas diversas.

#### **3.4.2: Estrategias objetuales- estrategias espaciales.**

Estas nuevas obras pictóricas tridimensionales que acabamos de ver, tienen su continuidad en diferentes propuestas plásticas, que se han ido conformando y desarrollando en combinación con prácticas artísticas de distinto signo. De los collages se derivarán diversas estrategias de acumulación y yuxtaposición de materiales y objetos, que se desarrollarán más tarde mediante nuevas propuestas de superposición, confrontación y alineación. Serán

obras basadas en el montaje y la manipulación de materiales y objetos, no referidas a nada exterior, y que por tanto, entienden el representar como *hacer creativo*.

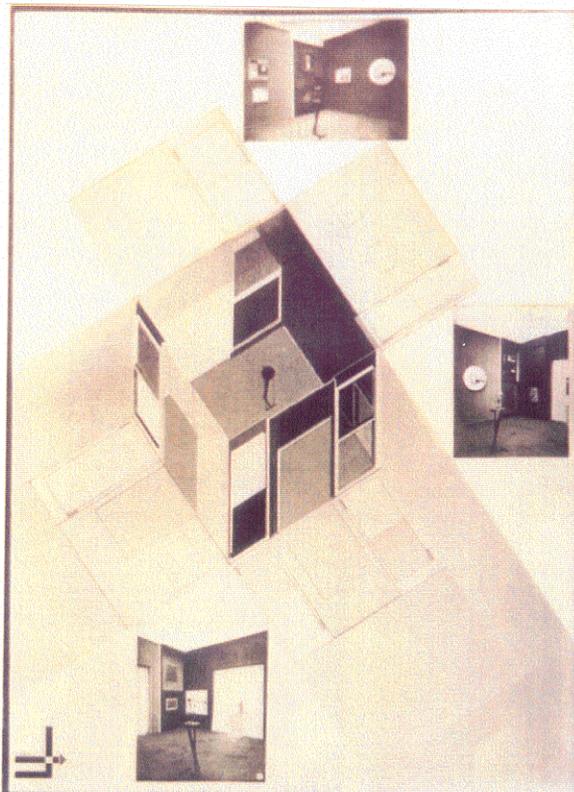


81- El Lissitzky, *Prounenraum* , 1923. 3000 x 2000 x 2600 cm. (Reconstrucción de 1965)

Las acciones de Duchamp, a las que nos hemos referido más arriba, sus *ready-mades* (dispuestos y hechos) dadaístas, los *objet trouvé* (encontrados) surrealistas o los *merz* (*merzbau*= ambiente) de Schwitters, y los cuadros constructivistas, en especial los *contrarrelieves* de Vladimir Tatlin, tienen su continuidad en los *assemblage* (reunión de cosas) de Allan Kaprow -los cuadros casuales de Daniel Spoerri o las acumulaciones de Arman-y los *combine painting* (pintura combinada) de Robert Rauschenberg- en cierta manera emparentada con las diversas propuestas de pintura matérica<sup>42</sup>.

<sup>42</sup>. Como se puede observar, los nombres que reciben estas propuestas artísticas, se refieren al proceso de realización práctica de la obra; en relación a la procedencia o características de los

Todos estas propuestas combinan sus nuevos planteamientos pictóricos con proyectos utópicos de unidad de todas las formas artísticas en una plástica general y ambiental- como es el caso de dadaístas y futuristas- o con actuaciones muy cercanas a lo que posteriormente sería la instalación- como es el caso de los espacios de galería diseñados por El Lissitzky (1923), las transformaciones de sus apartamentos en Hannover (1924 a 1932), y posteriormente Noruega y Gran Bretaña de Schwitters, o las configuraciones surrealistas de Salvador Dalí en la Gran Exposición de 1938 (ver figs.81 a 85).



82-El Lissitzky; dibujo del *Proyecto de habitación constructivista*, 1926.

objetos que las conforman- dispuestos y hechos, encontrados- y a su posterior proceso de manipulación, organización, traslado o reubicación- reunión de cosas, acumulación, pintura combinada.

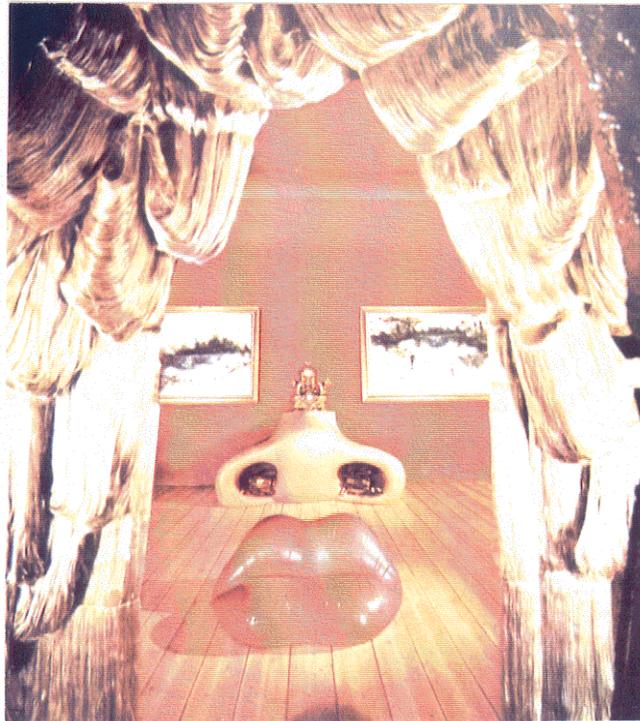


83- K.Schwitters; *Transformación de su casa en Little Langdale (Merz Barn)* . Lake District, 1947.

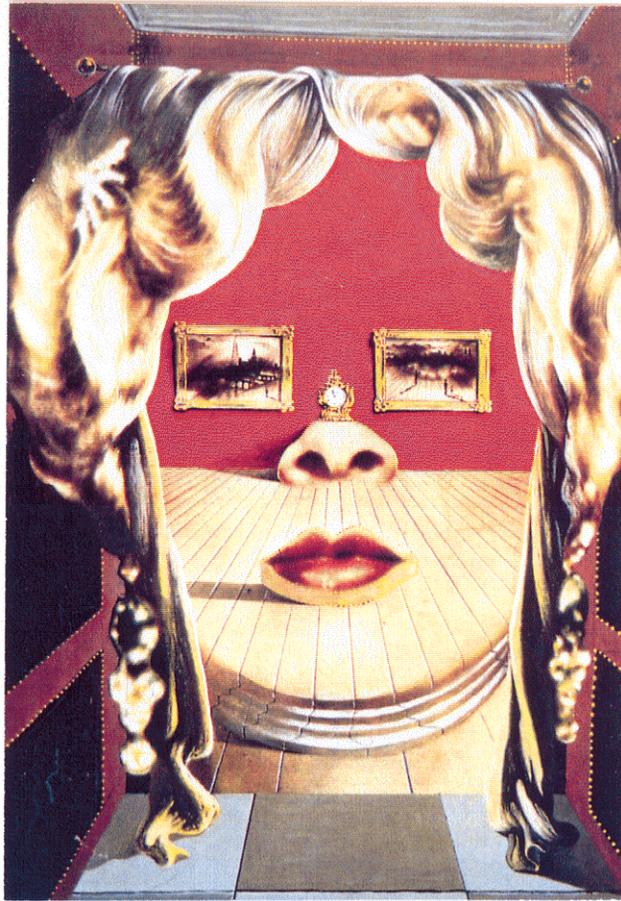
Desde otro punto de vista, Jackson Pollock en EE.UU. había instaurado a partir de 1946 una nueva forma de entender la pintura radicalmente, como una superficie coloreada, y el arte como la expresión espontánea y automática derivada del caer de la pintura en el movimiento mecánico de la mano. Partiendo del interés por realizar formas sin contenido que expresen los sentimientos sin ilustrarlos, los action painting conciben una superficie pictórica no delimitada, y en general de gran tamaño, que permita por un lado la libre movilidad del pintor en su expresión, y por otro con la voluntad de invadir el máximo espacio de la pared al objeto de envolver al espectador visualmente en la maraña "sin principio ni fin", obligándole a una visión secuencial de la obra, y no unitaria. Las dimensiones del cuadro están aquí vinculadas al lugar en

el que éste se muestra, en la medida en que el espectador tiene que estar rodeado de la pintura, y recorrer visual y físicamente ésta, para así "penetrar" en su estructura visual.

El desarrollo de estas estrategias objetuales y espaciales, se ve atravesado por las reflexiones acerca del sentido de la representación y del carácter de ésta, de las tres corrientes artísticas más significativas de este período, los llamados pop, conceptuales y minimalistas. En este cruce surge, desde las distintas concepciones representacionales, diversos esquemas espaciales que tendrán su correspondencia fuera de las características físicas de éste o aquél modelo de instalación. Por otro lado, la instalación no aparece como una nueva modalidad de arte, como la pintura o la escultura, sino precisamente para poner en duda la capacidad de ésta división para comprender el arte que se venía realizando.



84- Salvador Dalí: *Reconstrucción en el Museo Dalí de su habitación en la Gran Exposición Surrealista de 1938.*



85- Salvador Dalí: *Rostro de Mae West-Utilizable como apartamento surrealista*, 1934-35.

Parece conveniente, por tanto, hacer un paréntesis aquí, para aclarar algunos extremos acerca de la posibilidad de definición de las instalaciones. En primer lugar conviene resaltar que la tarea de realizar un catálogo de las diversas formas de entender "la instalación", resultaría inoperante por imposible ( y viceversa), por cuanto ésta se refiere a una forma de entender el arte no sujeta a las viejas catalogaciones, y su aparición no corresponde a la voluntad de introducir una nueva sino a la de prescindir de ellas en la forma en que se habían entendido hasta ese momento; por su inadecuación a los problemas del nuevo arte, por no

pertinentes. El proceso que desemboca en la instalación, impregna al conjunto de las prácticas artísticas, y por tanto, en alguna medida ninguna de ellas puede entenderse como antes de su aparición.

Por otro lado, el que la instalación no pueda entenderse con los viejos esquemas de las formas artísticas, no quiere decir que ésta no posea ciertas particularidades, derivadas de su propio surgimiento, fundamentalmente referidas al espacio del arte y a las consecuencias que en relación a la experiencia artística, el papel del espectador u otras, se deriven de aquélla, como se verá más adelante. De lo que se tratará ahora, es de realizar un rápido recorrido por el desarrollo de las estrategias espaciales más significativas de éste período hasta la configuración de lo que se ha venido en llamar instalación, dado que el eje en torno al cual giran sus particularidades se forma históricamente en base a las relaciones espaciales que la obra es capaz de generar.

#### **3.4.3: El espacio como ampliación conceptual de la obra.**

En 1958 Allan Kaprow extiende los *assemblage* hasta ocupar el espacio determinado en que se presentan, denominando a esta nueva obra de arte *environment* (entorno o ambiente). En estos trabajos Kaprow reivindica para la obra de arte un espacio propio en el que el espectador pueda incluirse físicamente. Su propuesta, que hace referencia explícita a la pintura volumétrica cubista y a la ruptura del límite

bidimensional operado por Pollock<sup>43</sup>, mantiene a la vez las propuestas utópicas de construir una nueva obra de arte total, haciéndolas confluir con el teatro, la escultura o la música y en el que el espectador se incluya como parte del hecho artístico. Al año siguiente, sus espacios se convertirán en lugares donde se experimenta éste mediante la ejecución de 18 *happenings* en seis partes.

Desde diferentes puntos de vista, Edward Kienholz y Claes Oldenburg exponen en los primeros años sesenta nuevos *environments*, en los que se escenifican una serie de objetos relacionados con espacios domésticos en situaciones cotidianas. Kienholz realizará desde 1961 -en que presenta un entorno titulado *Roxy*, en la Galería Ferus de Los Angeles, construido con objetos y muebles usados e incluso casi descompuestos (ver instalación posterior en fig. 86)- una serie de ambientes "que reflejen objetivamente nuestra época" a los que se referirá sistemáticamente como **cuadros** y en los que planteará de nuevo el papel del espectador como *mirón* de un lugar reconocible, cotidiano, prototipo de centenares de espacios serializados, habitado por muñecos inertes y cosas banales, haciendo referencias constantes a la paralización del tiempo y a la muerte <sup>44</sup>.

Oldenburg por su parte mostrará en 1963 su *Bedroom Ensemble*, un conjunto de piezas que simulaban muebles desproporcionados, y que por su similitud formal con algunas

---

<sup>43</sup>. A. Kaprow: *Assemblage, environments and happenings*. N.York, Abrams, 1965.

<sup>44</sup>. Puede verse en este sentido; Frank Popper: *Arte, acción y participación*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1989, ps. 37 y sig.

de las obras de Artschwager, hicieron pensar que habían sido realizadas con su colaboración (ver fig. 87). En este caso, la obra requiere de la implicación del espectador, que se incorpora a través de su reflejo en el cristal como referencia proporcional y como conformador de su espacio artificial que se percibe en forma narrativa en relación a signos y experiencias cotidianas.

Ambas propuestas se concretan en un espacio cerrado cuya relación con un modelo exterior al arte es perfectamente reconocible, lo que hizo entenderlas en su día como environments figurativos, de los que las instalaciones serían su equivalente abstracto. Sin embargo esta distinción abstracción/ figuración se vio pronto incapacitada para definir algo más que la apariencia superficial de los elementos que conforman la obra, por lo que fue considerada externa a la práctica de la instalación.



86- Edward Kienholz, *The Wait*, 1964-65. 203.2 x 375.9 x 198.1 cm. New York, colección W.M., A.A.



87- Claes Oldenburg; *Bedroom Ensemble*. 1963. National Gallery of Canadá, Ottawa.

En 1966, Karl Andre declaraba a David Bourdon; "hasta un determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta de que lo que estaba cortando era el corte. Ahora, en lugar de hacer cortes en el material, uso el material para cortar el espacio"<sup>45</sup>.

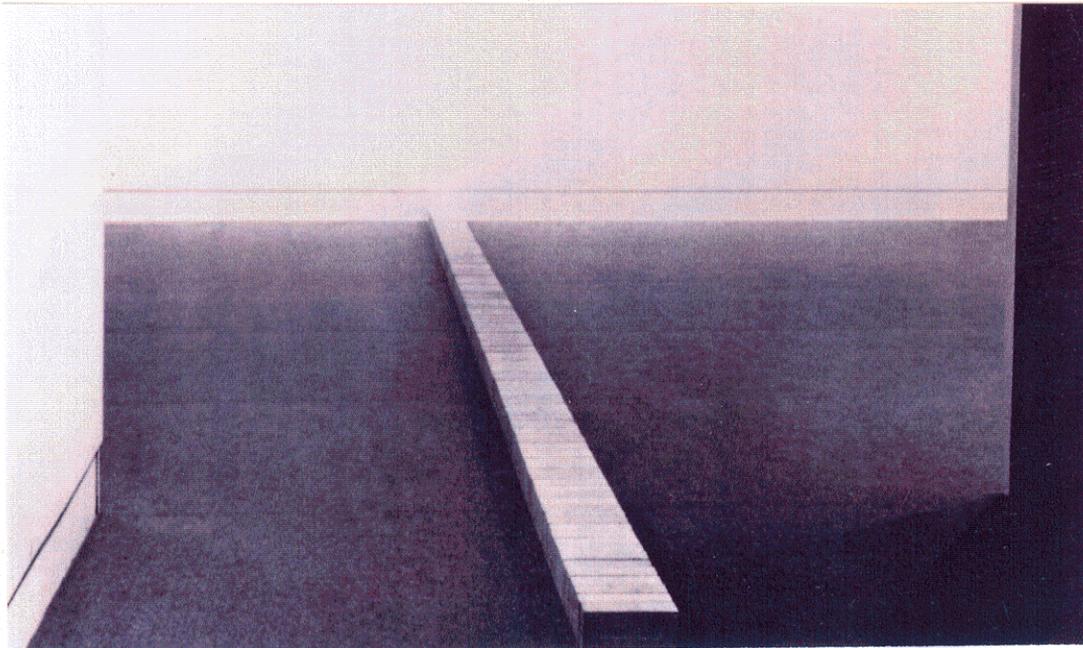
Su manifestación tiene que ver con la obra *Lever* (ver fig. 88), realizada como participación en la exposición *Primary Structures*, en el Jewish Museum de Nueva York, y consistente en la división del suelo de la Galería mediante una hilera de ladrillos. Para Barbara Rose <sup>46</sup>, "Robert Morris,

---

<sup>45</sup>. Revista "Artforum". N.York, octubre 1966, p.15.

<sup>46</sup>. *La escultura norteamericana: Del minimalismo al land art*, en AA.VV.: *La escultura*. Barcelona, Skira, 1984, p.257.

Karl Andre y Dan Flavin no tardan en hacer suya la idea de dividir el espacio de la galería o del museo, utilizándolo como si fuese el ámbito de un lienzo".



88- Karl Andre; *Lever (Palanca)*, 1966. Ladrillos alineados en el Jewish Museum, N.York.

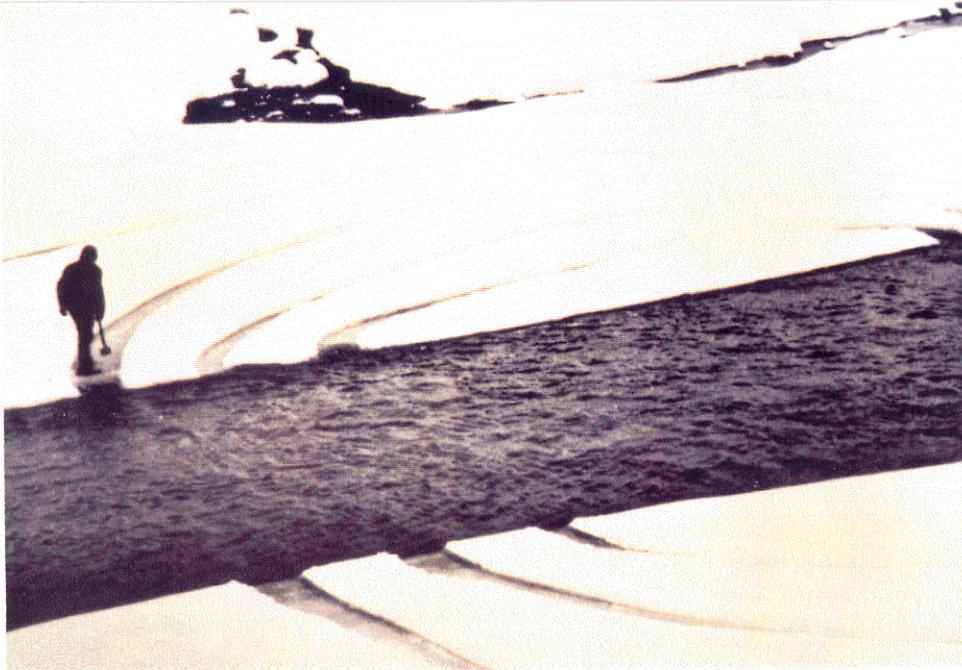
Esta idea de cortar el espacio, tan cercana por otro lado a las incisiones de Fontana que se han comentado más arriba, o a las propuestas de Brâncusi, permite llamar la atención sobre dos cuestiones fundamentales de la instalación; por un lado el soporte de la obra, que ha pasado a ser un espacio tridimensional determinado, en el que los cuatro espacios que configuran la pintura o la escultura- el del espectador, el del cuadro o la escultura, el espacio ilusionista de la representación y el oculto tras el cuadro o bajo la peana- coinciden en uno solo, con lo que las condiciones de este encuentro se sitúan en el centro de la propuesta artística; el espacio se entiende como ampliación

conceptual de la obra, y su manipulación implica el interrogarse por la recepción, la participación, la interpenetración de lenguajes, la confluencia de ilusión y realidad.

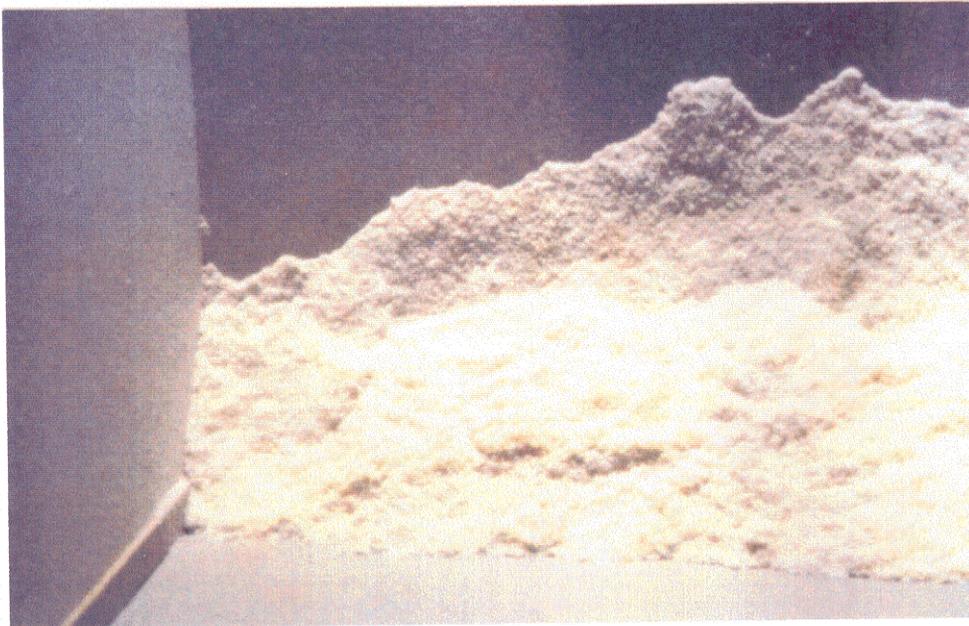
Y por otro lado, las características de los objetos y las cosas que se instalan en ese espacio; como explica claramente Andre, éstos son ahora *marcas* que dividen, *señales* que indican, *rastros* que orientan, *cortes* del espacio, y por tanto sus características objetuales se ven supeditadas a los valores contextuales de la obra, con lo que, a pesar de las apariencias, en esta acumulación de objetos, se produce paradójicamente una cierta des-objetivación del arte.

Las estrategias americanas de actuación sobre el espacio no terminan en aquél cerrado y concreto de la galería, el museo o el coleccionista, es decir en el espacio considerado hasta ese momento como el propio del arte, sino que se extienden hacia todo espacio "natural", abierto o cerrado y vinculado a diferentes aspectos de la realidad. Desde los *Círculos anuales* de Dennis Oppenheim (ver fig. 89)- quien previamente había mostrado su decepción ante el espacio cerrado de la galería de arte en su *Gallery Descomposition* (fig. 90)- las huellas en el suelo de Michael Heizer, como *Isolated Mass/Circumflex* (ver fig. 91), o las actuaciones de Robert Smithson en las minas de sal de Cayuga (ver fig. 92)- cuyas apreciaciones acerca de la relación de un cierto espacio del arte (*non-site*) vinculado al contexto artístico, y el espacio natural sobre el que el arte actúa (*site*) y su correspondiente reflexión de la experiencia artística,

constituyen una de las aportaciones más importantes a la nueva comprensión del espacio en el arte- hasta las propuestas de actuación urbana posteriores de Barbara Kruger o Jenny Holzer por ejemplo, ligadas a la idea del artista socialmente útil.



89- Dennis Oppenheim; *Anual Rings (Círculos anuales)*, 1968. Marcas en la nieve en la frontera entre USA y Canadá. Fort Kent-Maine.



90- Dennis Oppenheim; *Gallery Descompositio*, 1968. (Scale, model, wood, cement, plaster).



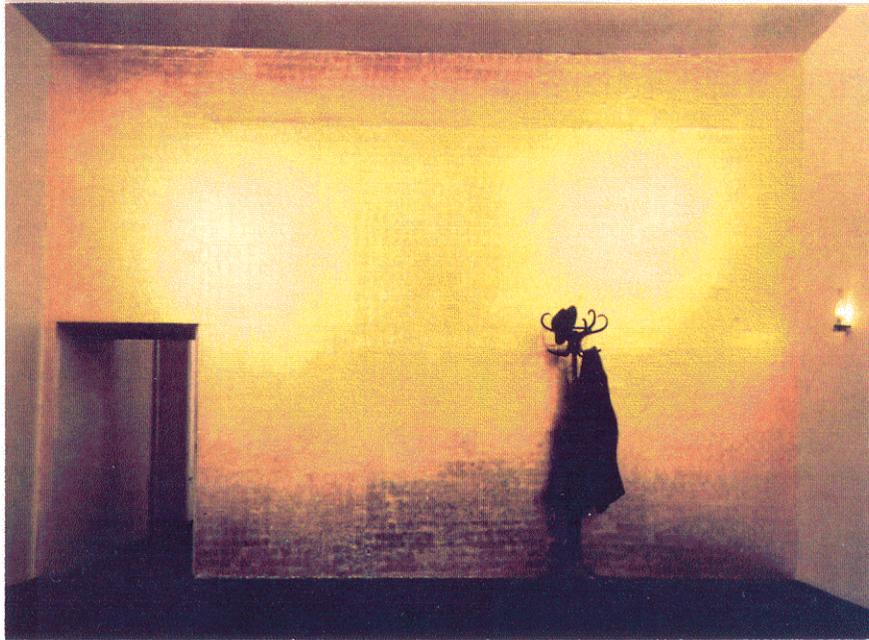
91- Michael Heizer; *Isolated Mass/Circumflex*, 1968. 3658 x 30 x 30 cm. Nine Nevada Depressions.



92-Robert Smithson; *Cayuga Salt Mine Project (reconstruction)*. Instalación original en Earth Art, 1969. White Museum of Art, Cornell University.

Por otro lado, en Europa, el desarrollo de los ready-made dadaistas o los merz de Schwitters adquiere características diferentes. Habrá que esperar hasta mediados de los cincuenta para que surja el movimiento de arte *povera*, en muchos sentidos continuador del minimal y el conceptual, y portador de nuevas propuestas ambientales. Mario Merz con la instalación de sus estructuras primitivas (en general con referencias rituales como los iglúes), hace recaer de nuevo el centro de la atención en el objeto- ahora construcción- entorno al cual se articula el espacio y se traslada el espectador.

Por su parte, Jannis Kounellis plantea una nueva relación con los elementos más fundamentales, en una práctica artística ligada claramente a la tradición y a la vez vinculada a las nuevas formas de relación arte-realidad. Sus obras pueden entenderse en dos direcciones; como objetos con una lectura particular, y como instalaciones recorribles con significaciones múltiples, pero su relación obvia con la historia del pensamiento y el arte, les confiere a la vez una lectura hacia dentro del proceso artístico de la que forma parte fundamental la reflexión acerca del carácter de la representación, como en el caso de *Tragedia civil* (ver fig. 93), una obra ambiental en la que, a las referencias a los mosaicos fenicios y el brillo deslumbrante del arte antiguo, junto a la elegancia del perchero, el sombrero o el abrigo, se añade una reflexión lingüística sobre la relación indéxica entre la imagen del espectador como referente y su proyección en los paneles de oro que sirven de pantalla.



93- Jannis Kounellis; *Tragedia civil*, 1975. Pared con láminas de oro, percha con abrigo y sombrero colgado y lámpara, medidas variables.



94- Marcel Broodthaers ; *La Salle Blanche*, 1975. Madera, fotografías, bombilla, inscripciones pintadas, cuerda, 390x336x658 cm.

Y, en el caso de las propuestas semánticas de Marcel Broodthaers, su concepción del espacio no es fundamentalmente físico, como se muestra claramente en su *Sale blanche* (ver fig. 93), sino un espacio intertextualizado y en cualquier caso, éste se construye en base a la confrontación de frases y elementos diversos dentro de una estructura homogénea, quien a su vez y posteriormente se relaciona con el lugar de exposición. Algo similar a lo que sucederá con algunas obras de Art and Language. Sin embargo, en los trabajos de Daniel Buren o de Christo, se sigue manteniendo una relación fundamental con el lugar en el que se actúa y para el que se proyecta la obra de arte, irrepetible y no desplazable, resaltando así su carácter efímero.

#### 3.4.4: Instalaciones.

En qué medida estas obras pueden o deben ser llamadas instalación, es algo que hasta la fecha ha sido dejado en manos del propio artista que las realiza, y que en general, cuando utiliza dicha calificación, lo hace refiriéndose a una obra que debe ser leída teniendo muy en cuenta la nueva configuración espacial que ha generado y lo que ésta representa en la obra. Es decir, denominar instalación a una obra de arte, es llamar la atención, dirigir la mirada, sobre determinados aspectos de ésta, especialmente aquellos que se derivan de sus características o sus posibilidades espaciales.

Así que instalar quiere decir espaciar, es decir, separar, lo que es aplicable a las cosas, las palabras o los pensamientos. Es esparcir, difundir, divulgar, y por tanto crear y aplicar criterios de selección y relación, tanto si se concibe el espacio como fisicidad, lenguaje, ilusión, objeto de percepción, u otros. Y este espaciar no sólo se refiere al trabajo del artista, sino a la invitación que éste realiza para que los espectadores activen o generen nuevos espacios. Instalar es realizar en el contexto del arte y en colaboración con el espectador, un espacio significativo.

Porque, instalar es actuar sobre un entorno, afectarlo, activarlo. Teniendo en cuenta que ese actuar, puede interpretarse de diversas maneras lógicamente; puede corresponder a estrategias objetuales relacionadas con la reubicación, construcción o manipulación de los materiales o las cosas que intervienen en la obra de arte; a propuestas de descontextualización, metamorfosis o desfuncionalización; a puestas en escena, intervenciones, acciones o experimentaciones de diversa índole; a la asignación de determinadas connotaciones físicas, conceptuales, lingüísticas o plásticas al espacio sobre el que se actúa.

Y este actuar requiere de la existencia de otro u otros espacios, anteriores y exteriores a éste, que interfieren en su concepción, en su elaboración y en su experimentación; el espacio cultural, de pensamiento, lingüístico, físico, experimental, del que provienen sus componentes, donde se elaboran sus condiciones de funcionamiento y sus elementos constituyentes. Por tanto

instalar será, también desde este punto de vista, una actitud plástica relacional y referencial.

Este espacio que sirve de soporte a la obra, se entiende por tanto, desde su misma concepción, como la confluencia de sentidos, lenguajes, referencias, percepciones, como tejido intertextual; es a la vez contenido. Y, en la medida en que necesita ser activado, recorrido, experimentado por el espectador- ahora actor- es también un espacio de acción. El espectador por tanto habita y genera el espacio del arte, el espacio ou-tópico, el no-lugar de la ficción; entra a formar parte de aquéllo que ha sido presentado, y que al final se muestra como una forma de representación (p).

La instalación no es sólo una expresión material, basada en el lenguaje de los objetos, sino también un proceso cognitivo del que forman parte la situación en la que se realiza y la actuación del espectador. Y es por otro lado, reflejo de un arte procesual; desde el punto de vista del artista, que propone objetos desfuncionalizados para ser activados y comprendidos en relación a espacios que se van generando en la propia acción; y con respecto al receptor, quien debe relacionar experiencia y percepción mediante un proceso de elaboración de la propia obra a través de distintos mecanismos, pero básicamente de la escritura de su recorrido y su mirada, de la retícula de sus itinerarios y sus percepciones.

En este sentido, la instalación intenta ampliar las posibilidades del discurso artístico más allá de la imagen,

pero sin descartar la pintura como espacio analítico y perceptivo, o la construcción plástica del objeto artístico. En consecuencia, permite al artista trabajar al margen de definiciones cerradas del arte, propone al espectador incorporarse a la propia realización de la obra y altera los roles de la producción y recepción del arte, de su reproducción técnica y los problemas derivados de ella, su implicación en el mercado del arte- en cuanto interroga sobre su condición de mercancía y en consecuencia sobre su valor de cambio, y permite replantear el papel de los mediadores (publicitarios, comisarios, galeristas, certámenes), entre el producto y el consumidor- y su relación con la cultura, el museo, la colección, con lo que posibilita una redefinición de las relaciones entre arte y entramado artístico.

### BIBLIOGRAFÍA del Capítulo 3.

#### LIBROS:

- Agamben, G.; *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-textos, 1995.
- Aragon, Louis; *Les Collages, en La peinture au défi*. París, Hermann, Collection Savoir, 1980.
- Archipenko, Alexandre; *Manifeste de la polychromie. Oeuvres*, París, Visionaire International, 1969.
- Battcock, Gregory; *Minimal Art. A Critical Anthology*. N.York, E.P.Dutton, 1968.
- El arte nuevo*. México, 1966.
- Benjamin, Andrew; *Object Painting*. G.Britain, Academy Editions, 1994.
- Bozal, V.; *Notas para una teoría del gusto*. Madrid, Visor, 1991.
- Bürger, Peter; *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- Cabanne, Pierre; *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, E.Anagrama, 1972.

- Calabrese, Omar; *Semiotica della pittura*, Milán, Il Saggiatore, 1980
- Camfield, William A.; *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston-Texas, Fine Art Press, 1989,
- Dagognet, François; *Por l'art d'aujourd'hui- de l'objet de l'art a l'art de l'objet*. París, DIS VOIR, 1992.
- Dorfles, Gillo; *El intervalo perdido*. Barcelona, Lumen, 1984.
- Duchamp, M.; *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona, G.Gili, 1991.
- Dufrenne, M.; *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, Fernando Torres (ed.), 1982.
- Gadamer, Hans G.; *La actualidad de lo bello*. Barcelona, E.Paidós, 1991.  
*Verdad y Método*. Salamanca, Ed.Sígueme, 1993.
- Gehlen, A.; *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona, Península, 1994.
- Gibson, Michael; *Duchamp: Dada*. 1991.
- Glaser, Bruce; *Questions à Stella et Judd (1964)*. En VV.AA.; *Regards sur l'art américain des années soixante*, París, Territoires, 1987.
- Gombrich, E.H.; *Map and mirror: Theories of Pictorial Representation*, en *A landscape of Semiotics*, La Haya, Mouton, 1979.
- Goodman, Nelson; *Los lenguajes del arte*. Barcelona, Seix Barral, 1976.

- Greenberg, Clement; *The New Sculpture*, en VV.AA.; *Art and Culture*, Boston 1961.
- Arte y cultura*. Barcelona, Ensayos críticos, 1979.
- Jameson, F.; *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Kaprow, A.: *Assemblage, environments and happenings*. N.York, Abrams, 1965
- Kraus, Rosalind; *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas*. 1996.
- Lafont, Cristina; *La razón como lenguaje*. Madrid, Visor, 1993.
- Marchan, Simón; *Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1988
- Pardo, José Luis; *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989
- Paris, J.; *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus, 1967.
- Partouche, Marc; *Marcel Duchamp, Une vie d'artiste*, Marsella, Manoeuvres Ed. 1992.
- Pontbriand, Chantal; *Performance, Text(e)s & Documents*. Montreal, Les éditions Parachute, 1979.
- Popper, Frank; *Arte, acción y participación*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1989,
- Ramírez, J. Antonio; *Duchamp; El amor y la muerte incluso*, Madrid, E. Siruela, 1993,
- Reverdy, Paul;; *Certains avantages d'etre seul*, en la Revista SIC, París, octubre 1918.

- Rose, Barbara; *La peinture américaine- La XXe siècle*. Genève, Skira, 1994.
- Rosenberg, Harold; *La Dé-définition de l'art*. Paris, Ed Jaqueline Chambon, 1992.
- Tiberghien, Gilles A.; *Land art*. Paris, Ed.Carré, 1993.
- Valéry, Paul; *Commentaire de Charmes, Préface de Variété III*, Paris, 1934.
- VV.AA.; *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of changing ideas*. Oxford, 1992.
- VV.AA.; *La escultura*. Barcelona, Skira, 1984
- VV.AA.; *Individualism, a selected history of contemporary art*. N.York, Abbeville, 1986.
- Warhol, Andy; *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona, Tusquets Ed., 1985.
- Diarios*. (Ed. Pat Hackett), Barcelona, Anagrama, 1990.

## ARTÍCULOS

- Bochner, Mel; *Serial Art, Systems, Solipsism*, en la revista Arts Magazine, 1967.

- Buchloh, Benjamin; *Figures of Authority, Ciphers of Progression*, en la revista *October* nº16, N.York, 1981.
- Crimp, Douglas; *Pictures*, en la revista *October* nº8, N.York, 1979.
- Davis, Ronald; *Surface and Illusion*, en la revista *Artforum*, nº 8, 1967.
- Didi-Huberman, G.; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Publicado en *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, nº 37, Paris, 1991
- Fréchuret, Maurice; *Le mou et ses formes*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- Fried, Michael; *Art and Objecthood* , publicado en la revista *Artforum* en junio de 1967.
- Shape as Form; Franc Stella's New Paintings*, en la revista *Artforum*, nº3, 1966.
- Greenberg, C.; *After Abstract Expressionism*, en *Art International*, Vol.6 nº8, octubre, 1962.
- Judd, Donald; *Specific Objects (1965)*, publicado en *Complete Writing 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987.
- Krauss, Rosalind; *Sense and Sensibility-Reflection on Post' 60s Sculpture*, en la revista *Artforum* 12, nº 3, 1973.
- Morris, Robert; *Notes on sculpture*, publicado en la revista *Artforum* en dos partes, en 1966.

- Raynor, V.; Entrevista a Jasper Johns en la Revista *Art News* 72, marzo 1973
- Rose, Barbara; *A B C Art*, publicado en *Art in America*, Brand Publications, octubre-noviembre, 1965.
- Smithson, Robert; Número especial de la revista *Kunstler*, ausgabe, 28.
- Sweeney, J.J.; *Interview with Marcel Duchamp*, NBC. N.York, 1955.
- Swenson, G.R.; Entrevista a Jasper Johns, en la revista *Art News* 62: *¿What Is Pop Art?*, febrero 1964.
- Tuchman, Phillis; *Minimalism & Critical Response*, en la revista *Artforum*, mayo 1977.
- Wollheim, Richard; *Minimal Art (Arts Magazine, 1965)- On Art and the Mind*, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

## CATÁLOGOS

- Castellman, Riva; *Jasper Johns, Obra gráfica 1960-1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones.
- Fried, Michael; Catálogo de la exposición *Three American Painters*.

- Greenberg, C.; *Recentness of Sculpture*, en el catálogo de la exposición *American Sculpture of the Sixties*. County Museum de Los Ángeles, 1967.
- Harnoncourt, Anne d', y McShine, Kynaston; *Marcel Duchamp*. N.York, Museum of Modern Art (MOMA), 1973.
- Lissitzsky, El; *Arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Fundación Caja de Pensiones, Madrid y Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 1990.
- Morris, Robert; Catálogo de la exposición *Eight Sculptors: The Ambiguous Image*, del Walker Art Center de N.York, octubre de 1966.
- Smithson, Robert; *El paisaje entrópico; una retrospectiva*. Valencia, IVAM, Centre Julio González, abril-julio, 1993.
- Spies, Werner; *Andy Warhol cotxes*. Barcelona, Fund. Juan March, Palau de la Virreina, 1991.
- Sylvester, D.; *Jasper Johns Drawing*, en el catálogo de la exposición *Londres Art Council of Great Britain*, 1974.
- Tancock, J.; *The influence of Marcel Duchamp*. Catálogo de la exposición en el Museum of Modern Art, N.York, 1968.
- Vijande, R. y Nadaff, A.; *Andy Warhol*, exposición de la galería Fernando Vijande, Madrid, 1982.

- VV.AA.; *Duchamp*. Exposición organizada por la C.de Pensiones y la Fund.  
J.Miró. Madrid, sala de la Caja de Pensiones, 1984.
- VV.AA.; *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, N.York, 1961.
- VV.AA.; *Primary Structures*. Jewish Museum, N.York, 1967.

**ABRIR CAPÍTULO 4**

