



**ABRIR CAPÍTULO 3**

## **OBJETO REPRESENTADO-OBJETO PRESENTADO**

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

---

- 4 -

### **EL PROCESO DE PRESENTACIÓN**

## Introducción.

Los años sesenta y comienzo de los setenta, son quizás el período en el que el concepto de presentación se utilice de forma mas persistente en todos los ámbitos del arte. Prácticamente todas las propuestas artísticas surgidos alrededor de esta década, participan de una especie de satanización de lo "representado" y su sustitución por lo "presentado".

Las manifestaciones críticas, cuando no despectivas, acerca de la relación del arte con la realidad, y la reivindicación continuada de su autorreferencialidad aparecen en todas y cada una de ellas. Definitivamente distantes de la idea del arte que habla acerca de la naturaleza y de las cosas, o de un lenguaje como conjunto de signos para dominar éstas, el arte se centra en el análisis de su propia función, lo que, aparentemente, le aparta de toda referencia a la "representación" <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> - Además de las fuertes convulsiones políticas que se desarrollaron en este período y cuyos momentos mas significativos están en la guerra de Vietnam el mayo francés o la primavera de Praga, y que configuraron un panorama de agitación y contestación propicio para todo tipo de propuestas nuevas y radicales, un elemento fundamental para entender la generalización de las propuestas "presentativas" está en la influencia del pensamiento filosófico de Nietzsche y en las

Sin embargo, esta unanimidad no supone una homogeneización de su sentido ni de su aplicación práctica. Por ejemplo, desde un punto de vista general podríamos decir que cuando se habla de la presentación en la realización de un *happening* se hace referencia por un lado a su ejecución, es decir al hecho de realizarlo y al acontecimiento de su realización, y por otra a su ubicación espacial que forma parte de la propia acción y a su referencialidad consigo mismo, irrepetible tanto en el sentido temporal como en el espacial e incluso conceptualmente y que tiene por lo tanto también un componente de caducidad; mientras que en una obra *minimalista* hace referencia por un lado a determinadas cualidades gestálticas de la obra y por otro a la forma demostrativa en la que se plantea, lo que puede interpretarse como la constatación de una *ausencia*, la del sujeto perceptivo tradicional que el propio hermetismo pretende, si no expulsar, al menos neutralizar; en las obras de *land-art* la autorreferencialidad se articula en diferentes *lugares* por tanto posee un carácter fundamental como *ubicación* en cuanto al espacio y también en lo referente a sus significados, y en lo que se ha venido en llamar arte *conceptual-lingüístico* podría traducirse en algunos casos como *registro* o también como recepción.

A estas acepciones se podrían añadir las anteriormente analizadas, la de presencia como cualidad gestáltica de determinadas obras, y las derivadas de las investigaciones duchampianas de quien en mayor o menor medida

---

ideas del primer L. Wittgenstein, Walter Benjamin, M. Heidegger o el postestructuralismo en el mundo del arte y de la cultura, lo que sin duda se manifiesta en toda una nueva "nomenclatura" vinculada a las propuestas artísticas y a los nuevos conceptos que las acompañan.



todos se reclaman herederos. Así pues detrás del mismo término se encuentran diferentes contenidos que en la mayoría de las obras se interrelacionan haciendo extremadamente difícil su delimitación.

#### 4.1: PRESENTACIÓN COMO CONTEXTUALIZACIÓN.

##### **Introducción.**

"Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio- de la *apariencia* a la *concepción* - fue el principio del arte moderno y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente" <sup>2</sup>. Esta afirmación de Joseph Kosuth está contenida en el primero de los artículos titulados *Art after Philosophy* publicados entre octubre y diciembre de 1969, que suponen todo un muestrario de los orígenes y las ideas que impulsaron una posición radical en el arte que ha sido fundamental desde finales de los años sesenta. Tanto esta como otras reflexiones similares realizadas en el período que nos ocupa, no trataban de elaborar una nueva propuesta, en este caso una reacción antiobjetual generalizada, o de organizar una tendencia determinada articulada en manifiestos o programas, sino de hacer pública una constatación derivada de un determinado análisis de las obras de arte a partir de

---

<sup>2</sup> - Joseph Kosuth; *Art after Philosophy*, en la Revista *Estudio Internacional*, octubre, noviembre y diciembre 1969. Tomado de: Gregory Battcock; *La idea como arte, Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, G.Gili Ed., 1977, ps. 60 y sig.

Duchamp y de proponer una cierta "moratoria" en la utilización de los objetos que permitiera profundizar en otros aspectos que habían permanecido en segundo término en la práctica artística y que Duchamp había reivindicado <sup>3</sup>.

"Cualquier cosa física puede convertirse en objet d'art, es decir puede ser considerada de buen gusto, estéticamente agradable etc. Pero esto no guarda la menor relación con la aplicación del mismo objeto a un contexto artístico; es decir con su *funcionamiento* en un contexto artístico ... una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico... Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho.

---

<sup>3</sup> - En agosto de 1970, Victor Burgin proponía "una moratoria, un abandono temporal de las cosas reales durante el cual el objeto análogo formado en la consciencia puede examinarse como el origen de un nuevo sistema", (Ver en este sentido; *Thanks for the Memory* en la Revista *Architectural Design*, agosto 1970), dejando patente el carácter coyuntural del abandono de los objetos, de las cosas y la práctica artística, precisamente como medio para retomar el fundamento del arte. Esta misma idea estaba siendo o ha sido planteada posteriormente por Michael Baldwin (Art and Language) cuando a la pregunta de ¿por qué dejaron de pintar o hacer objetos?, contesta; "pretendíamos señalar que el discurso sobre el cual la pintura se sustentaba era en cierto modo constitutivo de la misma" (entrevista realizada por Juan V. Aliaga y José Miguel G. Cortés en *Arte conceptual revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, Fac. de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones, 1990, p.20), por Mel Ramsden; "En aquél momento, se tenían que defender los *textos* como objetos artísticos. Hoy tal defensa parece la fetichización de un estilo" (ibidem, p.21), o también por Douglas Huebler que a la pregunta provocativa de Arthur R. Rose (seudónimo en la entrevista de Joseph Kosuth) sobre si vuelve a la pintura, contesta; "Francamente no la he dejado nunca. Desde que me llaman artista conceptual me he resistido a ser clasificado por las definiciones de lo que es correcto desde el punto de vista conceptual, según alguno de mis colegas" (ibidem p.110), o por el propio Kosuth que resalta "el carácter transformativo de mi problemática, cuyo punto de partida es la complejidad de los códigos culturales, y ofrece una tremenda libertad" (ibidem p.114).

Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una *definición* de arte" <sup>4</sup>.

La propuesta de Kosuth se articula a partir de la constatación de Duchamp de que cualquier objeto puede ser aplicado en un contexto artístico del que recoge su sentido como obra de arte, y que también la obra de arte es en si misma un contexto conformado por los diversos materiales, objetos y propuestas que la componen, dando un paso más en la lógica abierta por éste y constatando entonces que lo que caracteriza al objeto, pensamiento, comentario o cosa de que se trate como arte es que "no proporciona ningún tipo de información sobre ningún hecho" o lo que es lo mismo, que no tiene ningún tipo de referencialidad exterior a la *proposición* del artista.

El sentido de los términos "presentación" y "presencia" tienen aquí por tanto una voluntad evidente de contraposición a todo lo que sea exterioridad y se refieren a una proposición o declaración que se ubica en un lugar -que no debe entenderse solamente en el sentido espacial como se verá a continuación- que posee determinadas condiciones, o lo que es igual, se *contextualiza*, se pone en contacto con algo. Si

---

<sup>4</sup> - Ibidem ps.67 y 68. Konrad Fiedler había manifestado ya a finales del XIX la consideración de que la obra de arte no es expresión de un contenido diferente a ella misma, que "el arte no tiene ideas, es él mismo una idea", de donde derivó la tesis formalista de que "el contenido artístico propio de la obra de arte consiste en la forma"; *Schriften zur Kunst*, Munich, Wilhelm Fink, 1971, ps. 59 y 25; Citado por F.P.Carreño; *Introducción a Escritos sobre el arte*, op.cit., p. 16.

el arte es una tautología "no se halla en relación representativa alguna con la realidad" <sup>5</sup>.

**Presentación** es aquí por tanto sinónimo de **contextualización**, que en la propuesta estrictamente conceptual -que podríamos vincular a los llamados *proposicionistas*- no se entendería en ningún caso como "presentación física" o espacial sino como ubicación en el entorno del arte <sup>6</sup>.

Sin embargo la idea de contextualización no pertenece solamente al llamado arte conceptual sino que, a partir de Duchamp aparece como un elemento clave para entender el sentido concreto que los artistas dan a diversas cuestiones relacionadas con sus obras, y en concreto, al concepto "presentación".

En términos generales esta contextualización puede entenderse no solamente como ubicación en un espacio físico determinado, sino también en un *contexto* cultural, histórico o

---

<sup>5</sup> - "La tautología y la contradicción no son imágenes de la realidad. No representan una posible situación cosal... En la tautología se eliminan las condiciones de concordancia con el mundo, las relaciones representativas, de manera que no se halla en relación representativa alguna con la realidad": L. Wittgenstein; *Tractatus Logico-Philosophicus* 4461 y 4462.

<sup>6</sup> - Para Gabriele Guercio "el propósito del Arte Conceptual es devolver al arte sus principios básicos, **designar** y **contextualizar**", lo que caracteriza los dos sentidos básicos que puede tener la "presentación" en este tipo de obras: (*Educados en la resistencia*, tomado del Catálogo de la Exposición *Arte Conceptual, una perspectiva*, organizada por el Musée d'Art Moderne de la Ville de París y realizada en la Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid 20 marzo- 29 abril 1990, p.34). En la entrevista de Arthur R.Rose con Douglas Huebler (Ibidem p.36), Rose (J.Kosuth) pregunta "¿Se pueden sentir tus obras como presencias físicas?", a lo que Huebler contesta; "Ninguna- al menos hasta ahora- y, no obstante, si poseen sustancia material ...El material de una pieza de este tipo desaparecerá en el período de tiempo en que se hace. No obstante, sigue existiendo a través de su documentación".

político, en relación a un entorno lingüístico, o con arreglo a un determinado "discurso", en este caso el artístico. Veamos cada uno de ellos.

#### 4.1.1: Ubicación espacial.

La presentación entendida como ubicación espacial es quizás la mas generalizada de las aplicaciones del término en el arte y de una u otra manera hace referencia a la apropiación y manipulación de un determinado espacio al servicio de la obra, sea éste cerrado como por ejemplo el espacio tradicional de la galería, el museo u otro cualquiera elegido por el artista, o abierto como el espacio urbano o el vinculado a cualquier tipo de territorio.

Un ejemplo característico de éste tipo de presentación lo podemos encontrar en las obras de lo que se ha venido en llamar *land art* o *earthworks*, en los *situacionismos* y en lo que posteriormente se han denominado *instalaciones* que como ya se ha analizado anteriormente poseen una voluntad explícita de involucrar el espacio circundante en la obra, pero de ella participan todo tipo de manifestaciones artísticas en una u otra medida. Está en algunas acciones y *happenings*, en el propio arte conceptual fundamentalmente en la llamada vertiente *empírico-medial*, o incluso en manifestaciones *minimalistas*.

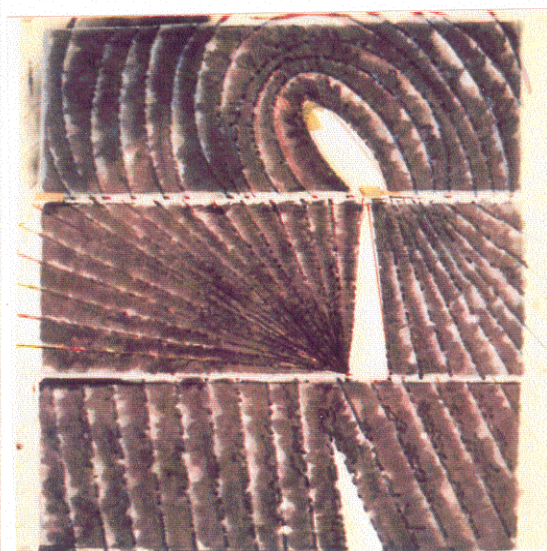
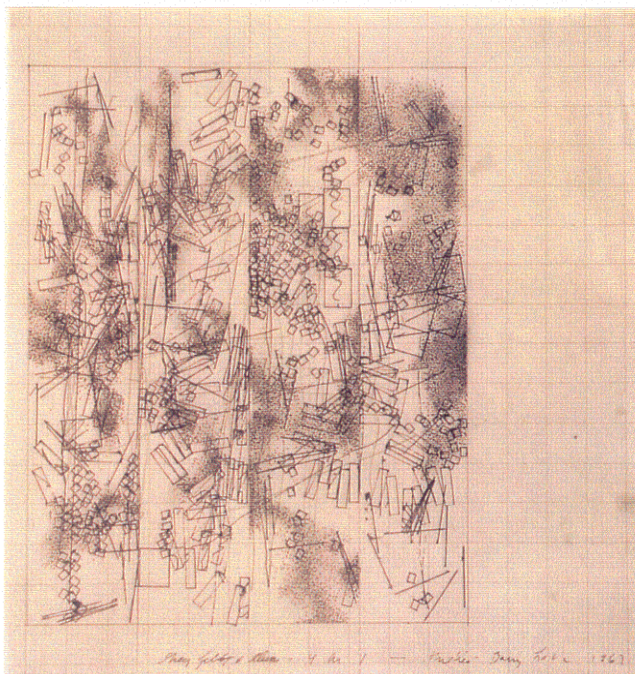
La idea del espacio circundante como ampliación conceptual de la obra y la consecuente elección y manipulación de éste ya había sido desarrollada desde diversos puntos de

vista a lo largo de la historia del arte, de ello tenemos ejemplos ilustrativos en la mayoría de los grandes artistas de todas las épocas y en especial en el transcurso de éste siglo, pero como pensamiento y acción generalizados surge con fuerza a finales de los años sesenta. De los múltiples elementos que confluyen en su desarrollo podemos destacar tres fundamentales.

En primer lugar es consecuencia lógica del **desbordamiento de los límites** de las formas tradicionales del arte -pintura, escultura, música, danza, arquitectura y de la revalorización de ciertas propiedades formales entre las que cabe señalar por su íntima relación con la reorientación de las prácticas artísticas las de **tamaño** y **escala** vinculados a la idea de sublimidad. En segundo lugar corresponde al fuerte movimiento antiobjetual que se produce en el arte en este período que en su forma mas radical se manifestará en el modo *proposicional* del conceptualismo lingüístico, pero que afectará al conjunto de los planteamientos artísticos y que en lo que se refiere a su concepción espacial se manifestará en el sentido de poner en tela de juicio su condición de cosa colocada en un espacio que se mira desde fuera, que será sustituida por su existencia como **lugar** que se recorre y se experimenta. Y por último se deriva de la reflexión acerca del papel del espectador del arte y por tanto de las condiciones de su **encuentro**, en las que el artista pretende intervenir sin dar por sentado su preestablecimiento.

El interior de los espacios *cerrados* donde el arte hasta ese momento se ha *mostrado* comienza a considerarse como parte de la propia obra y a entenderse como espacio a

manipular. No se trata por tanto solamente de *situar* o *exponer* la obra, sino de involucrar el lugar en ella. Los ejemplos más característicos de ésta *presentación* como apropiación espacial los tenemos en las *instalaciones* de Dan Flavin que comienzan en 1964 con *Fluorescent Light*, en la Green Gallery de N.York, del 18 de noviembre al 12 de diciembre (fig. 75), a la que siguió hasta enero en la misma Galería la *Installation* de Robert Morris y posteriormente las *Habitaciones* de 1968; en la instalación de Barri Le Va titulada *Untitled* y realizada en el Lytton Center of Visual Arts de Los Ángeles, y en *Grey Felt Aluminium* o *Equal Quantities* de 1967 (instalaciones que tienen su correspondencia en dibujos o pinturas bidimensionales- ver fig.95 y 96), o las series de Richard Serra *Splashing* de 1968, instalado en el almacén de Leo Castelli en N. York, *Cutting* y *Casting* de 1969 instaladas respectivamente en The Museum of Modern Art y Whitney Museum, ambos de N.York (ver figura 97).



95- IZDA. Barri Le Va; *Estudio para Grey Felt Aluminium*, 1967. Colección Elisabeth Le Va.

96- DCHA. Barri Le Va; *Estudio para Outward Installation*, 1969-71. Colección del artista.



La idea del espacio cerrado de la galería como parte de la propia obra y la comprensión de ésta como lugar se desarrolló paralelamente en el terreno teórico a través de los escritos de éstos artistas y en los artículos de Brian O'Doherty en *Artforum*, cuyo título *Inside the White Cube* (Dentro de un cubo blanco), es significativo y característico de ésta nueva concepción <sup>7</sup>.

En el caso de la utilización de un espacio exterior abierto, es necesario realizar una primera distinción entre aquellos que se sirven de la naturaleza como soporte de imágenes u objetos pero manteniendo la idea clásica de figura que se sitúa en un espacio y que en algunos casos han sido entendidos como "pinturas gigantes", y los que trabajan con el espacio, integrandolo con todas sus consecuencias en la propia obra, desarrollando así el concepto de **lugar**.



97- Richard Serra; *Casting*. , 1969. 10 x 762 x 460 cm. N.York, Withney Museum.

---

<sup>7</sup> - Revista *Artforum*, N.York, febrero 1970.



Aunque las diferentes obras de los distintos artistas no se ajustan estrictamente a uno u otro esquema, dos actuaciones aparentemente tan cercanas como *Annual Rings* de Dennis Oppenheim (fig. 89) consistente en varios círculos concéntricos realizados en el hielo en 1968 en la frontera entre EE.UU. y Canadá, por un lado, y *Las Vegas Piece* realizada un año después por Walter de María en el desierto de Nevada (que consiste en una franja recta de un metro ochenta de ancho por cinco kilómetros de largo), por otro, son significativos de ambas propuestas. Cuando se utiliza el territorio como soporte, "presentar" es sinónimo de mostrar - bien es cierto que a una enorme escala- mientras que en el otro caso la idea de presencia quiere indicar una nueva relación con el entorno y con el público y una nueva relación con la naturaleza que se pretende pueda manifestarse en el arte.

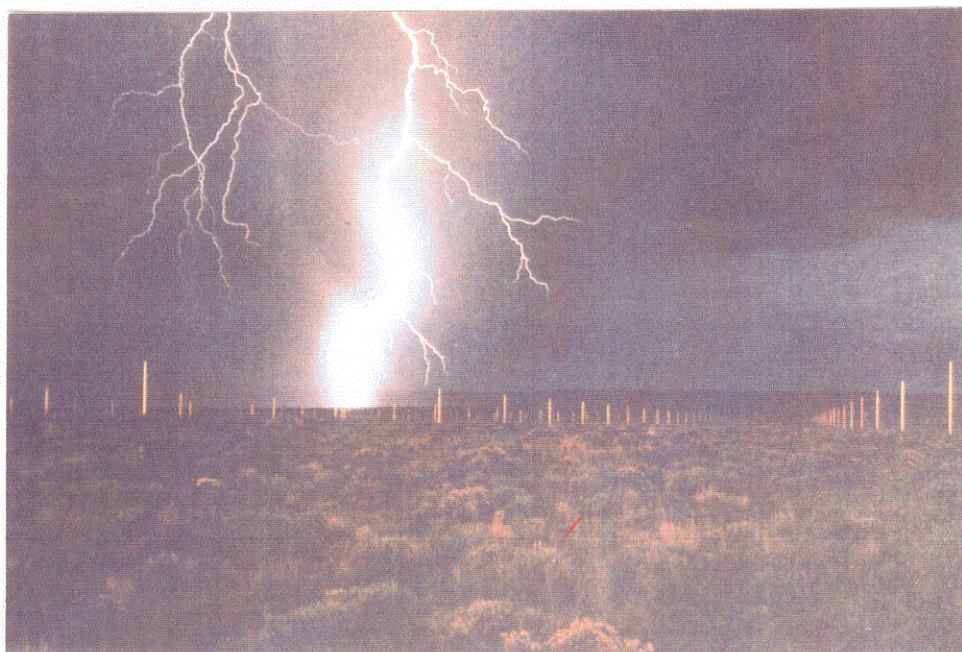
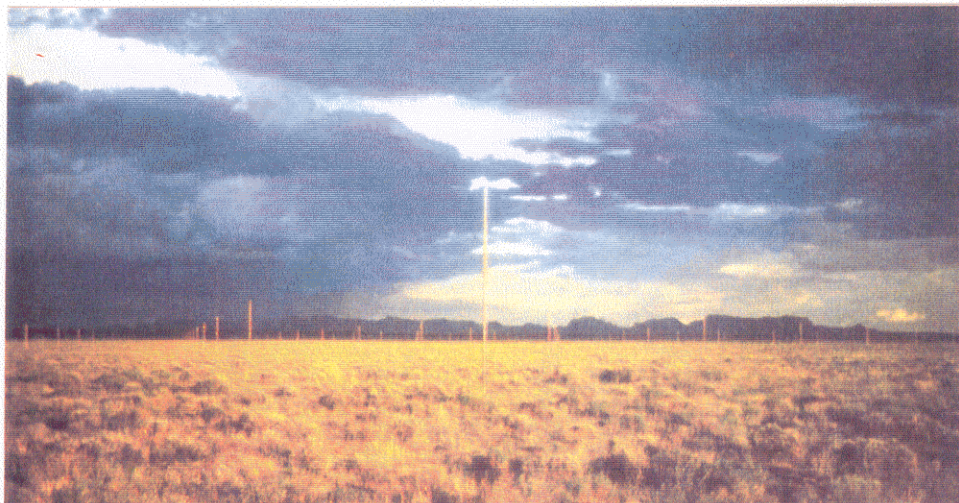


98- Michael Heizer, *Primitive Dye Painting*. Anilina y cal en polvo, 1372 x 2286 cm. California, EE.UU., Coyote Dry Lake, 1969.

Los trabajos en la tierra realizados por Michael Heizer a finales de los sesenta se encuentran en una posición intermedia ya que por un lado poseen unos límites definidos por la misma excavación que produce la obra y en ocasiones se refiere explícitamente al suelo como soporte de una gran pintura como en *Primitive Dye Painting* de 1969 en Coyote Dry Lake, California (fig. 98), mientras que por otro trabaja no solamente sobre, sino con el territorio y con constantes referencias externas en especial en las primeras obras realizadas entre el 67 y el 72, como son *N/NESW* de 1967 en Sierra Mountains, Reno-Nevada, o en *Five Conic Displacements* de 1969 en Coyote Dry Lake, California. Por tanto la actuación con el propio territorio es tan evidente que no puede ser considerado solamente como soporte sino como parte de la comprensión de la obra.

*The Light-ning Field* de Walter de María (fig. 99), realizada en Nuevo México en 1977 y cuya dimensión real es de una milla por un kilómetro, plantea mediante la serialización que produce la cuadrícula de sus cuatrocientos postes de igual cota superior, el mismo material y sección, una idea evidente de infinitud, producida por la periodicidad, y una voluntad de carencia de límites y de inclusión del entorno en el propio contenido de la obra de arte. Realizada en una zona de frecuentes y espectaculares tormentas eléctricas, y en una posición que de María decidió en base a estudios pormenorizados del lugar, los postes actúan además como pararrayos, produciendo un verdadero espectáculo de luces y sonidos, en una de las más evidentes propuestas de inclusión en la obra de los fenómenos naturales.





99- Walter de María; *The Lightning Field*. 400 postes de aluminio cubriendo una superficie de una milla por un kilómetro. Nuevo México, 1977.

En ambos casos la importancia del objeto ha sido devaluada en beneficio del *lugar*<sup>8</sup>. En el primero de ellos

---

<sup>8</sup> - La idea de **lugar** y su relación con la de **objeto** se analizan en otro Apartado. Se adelantan aquí las ideas planteadas por algunos artistas en el sentido de considerar el territorio como "objeto encontrado" y por tanto entender la obra como subversión del objeto -en este caso de la realidad natural. El resultado sería entonces según esta interpretación del arte de la tierra, una re-presentación en el sentido de *nueva presentación* del objeto, bien es cierto que en una escala descomunal. Como consecuencia la naturaleza o el paisaje en cuestión es considerada como *soporte* de la obra más que como elemento esencial de la misma, lo que relaciona a este tipo de

(Michael Heizer, ver también fig. 91), no podríamos distinguir de qué objetos o elementos se trata, más bien podemos hablar de ausencia de tierra o de hueco escarbado y las referencias objetuales se encuentran fuera de la obra en sí, mientras que en el segundo no existe más que un objeto -el poste de acero de 5 centímetros de diámetro, que se repite sistemáticamente y que solamente podemos adivinar en su continuidad a partir de uno de ellos, pero no visualizarlos y percibirlos en su conjunto. De la misma manera la idea de presentación también ha sido alterada en el sentido de que lo que se nos muestra realmente -el lugar mínimamente alterado y caracterizado por la práctica ausencia de objetos- es importante en función de aquéllo que no se nos muestra y que tiene que ver con la experimentación durante un período de tiempo prolongado del conjunto de sensaciones, visiones y acontecimientos que se desarrollan y que se resumen en la idea de que "lo invisible es real" <sup>9</sup>.

Dentro del grupo de propuestas que caracterizan este replanteamiento del espacio como elemento esencial, los trabajos de Robert Smithson adquieren especial significación en tanto que propone una obra que se articula en diversos emplazamientos con una nueva relación entre el espacio exterior alterado o *Site* y el interior de la galería o lugar del arte al que llama *Nonsite*, poniendo en primer término el carácter dialéctico de la relación entre ambos, planteando una concepción del espacio no uniforme sino "escindido" y

---

propuestas con el "pintoresquismo" por un lado y con la tradición de arte público y monumental por otro, más que con las propuestas artísticas antiobjetuales y radicales vinculadas al arte conceptual de los años setenta.

<sup>9</sup> - Walter de María; *The Lightning Field* en la Revista *Artforum*, N.York, abril 1980, p.58.



estableciendo un nuevo criterio de experimentación en relación al arte.



100-*Cayuga Salt Mine Project*. Robert Smithson trabajando en la mina- Site.

Por ejemplo en *Cayuga Salt Mine Project* realizado en Itaca, N.York en 1969 (fig.92), en el que se plantea por un lado una referencia a la naturaleza como material de trabajo con el que se realiza el arte (y en este sentido la actividad del artista se desplaza al lugar para descubrirlo y reordenarlo -fig.100), y por otro una auto-referencialidad que se desarrolla entre dos porciones separadas de ésta y no de forma unívoca porque ambos poseen igual valor de uso como obra de arte pero diferente valor de cambio y distinta naturaleza en función de su diversa ubicación -en un caso se trata de objetos presentados en un contexto artístico y en el otro de actuaciones y experiencias en un lugar determinado. Es decir la propuesta de Robert Smithson plantea un nuevo concepto de presentación caracterizado por la relación dialéctica entre lo que se muestra, que se remite a si mismo pero también a la naturaleza, y lo que se transforma adquiriendo una nueva

significación, que a la vez se refiere a si mismo y a aquello que se presenta, como el juego de reflejos de dos espejos paralelos y enfrentados.

#### 4.1.2: Imbricación social.

La fuerte corriente antiobjetual que se instala en al arte a partir de los setenta en su oposición a la producción de cosas nuevas dispuestas para el mercado, parte de un nuevo concepto del artista y de su papel social y un nuevo sentido del espectador que hace que se plantee una implicación diferente y de mayor intensidad en el contexto ecológico, cultural o social <sup>10</sup>.

El resultado de este interés por recuperar una influencia mutua entre el arte y lo social se manifiesta en la actividad de los artistas de vanguardia en los procesos sociales en los que se integran de diversas maneras a través de colectivos ecológicos, radicales o movimientos de masas, en su auto-organización como colectivo social reivindicativo- en donde el hecho más llamativo es la constitución de la "Coalición de Trabajadores Artísticos" en enero de 1969 en el Hotel Chelsea de Nueva York- o incluso en la propia actividad artística. Esta contextualización es lo que define la propia presentación de la obra en algunos casos como voluntad de **incidencia** en lo social o cultural y en otros como variación radical de las **formas** en las que se muestra el arte.

---

<sup>10</sup> - En este sentido se manifiestan por ejemplo Lucy Lippard y John Chandler en *La desmaterialización del arte*, en la Revista *Art International*, febrero 1968, y Donald Karshan en *Los setenta; arte post-objeto* en la Revista *Studio International*, septiembre 1970.

En lo que se refiere al primero de los supuestos arriba indicados, se pueden contemplar al menos tres tipos de propuestas, aquellas que preconizan una integración de lo artístico en lo social- en sentido amplio- junto a un alejamiento del mercado, los que plantean la identidad total entre arte y vida y hacen por tanto de toda su actividad vital una obra de arte, y aquellos que entienden esta integración como provocación con un evidente contenido de denuncia.

Uno de los ejemplos mas elocuentes de la integración artística en lo social, será el de Carl Andre. Exponente del grupo de artistas que proponen el concepto de *lugar* como sustituto del de obra, Andre trabajaba en el mismo espacio que pretendía ocupar hasta el punto de que no poseía un estudio propio y tan solo en contadas ocasiones utilizaba el de algún amigo, como Frank Stella, para realizar algunos de sus trabajos artísticos más tradicionales como sus escritos y dibujos o sus esculturas. En la primavera de 1966 presentó la obra *Lever* en la exposición *Primary Structures* en el Jewish Museum (fig. 88), consistente en dividir el espacio de la sala mediante la realización de una línea con un centenar de ladrillos colocados en el suelo, o después *Straight Short Pipe Run* en 1969 en el Haags Gemeentemuseum- Den Haag, o el *Projekt für die Olympischen Spiele* realizado en München, en 1971.

De hondas raíces sociales, sus trabajos no deben ser interpretados como ilustraciones de sus ideas políticas; "mi trabajo expresa tan poco una idea como pueda hacerlo una roca, una montaña o un océano", sino como "hechos sociales" que tienen como objetivo luchar contra la necesidad burguesa de

sacralizar los objetos como obras de arte. La existencia de sus restos, poemas, encuentros o señales es completamente efímera "frágiles signos de la presencia del artista", son "hechos" que dejan su huella en la memoria y por tanto no tienen un inmediato valor de cambio susceptible de ser utilizado en el mercado. Utiliza "los materiales de la sociedad de un modo que ésta no los usa", "sobras inservibles" que presenta en un contexto social determinado fuera del cual carecen de significado. Para él, presentar es sinónimo de *introducir elementos de reflexión* en el contexto social. De sus *Floor pieces* Eva Hesse diría "Sus planchas de metal eran el campo de concentración para mi. Eran esas duchas por las que enviaban el gas" <sup>11</sup>.

Desde otro punto de vista, el ejemplo mas significativo entre aquellos artistas que proponen una implicación de la actividad artística con las preocupaciones sociales, ecológicas o políticas -en el contexto de los años sesenta y setenta- es el de Joseph Beuys. A través de su dedicación a la enseñanza entendida como intercambio de ideas en la Academia de Düsseldorf, de su implicación en los conflictos estudiantiles y sociales y del correspondiente compromiso con la transformación del ser humano después, Beuys va elaborando en la práctica toda una compleja y compacta teoría sobre la relación entre el arte y la vida. Pero en este caso no se trata tanto de contextualizar como directamente de implicar ambas en la más pura tradición de la vanguardia histórica, solamente que ahora la representación ha sido definitivamente olvidada y sustituida por un pensamiento ligado a la presentación como *acontecimiento* y como *actividad*.

---

<sup>11</sup> - Entrevista con Cindy Nemser en *Artforum*, mayo 1970.



Para Beuys la Academia debía ser un lugar donde se transmite información de unas personas a otras, como debiera ser la ciencia, el arte o el proceso económico y político. Fundador del Partido Alemán de Estudiantes, al que consideraba "una Academia, la Academia ideal para mí", y propulsor del "Programa de la Tercera Vía" y el "Llamamiento a la Alternativa", como propuesta para "sanar el organismo social", o la "Organización de Abstencionistas en favor del Plebiscito", entendía que lo más importante era "ampliar el viejo concepto del arte. Ampliarlo y engrandecerlo cuanto sea posible, de forma que pudiera abarcar cualquier actividad humana" <sup>12</sup>.

Las acciones de Beuys tanto las de marcado carácter ritual o simbólico, como por ejemplo *Infiltration-homogen for grand piano* de 1966 o el *Iphigenie/Titus Andronicus* de 1969, como las académicas o las puramente reivindicativas o políticas confluyen en su condición de artísticas. No nos transmiten ningún tipo de información sino que son el propio **acontecimiento** que se nos muestra en el momento de su realización, de su creación; "Esta es una idea de arte que ya no cuelga de la pared, sino que se desarrolla en el espacio, precipita en conversaciones o actos, se consume en acciones, y ya no está vinculada al museo" <sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> - Robert Filliou; *Lehren als Aufführungskünste*, Colonia-N.York, Ed. Kaspar Köning, 1970. Tomado del Catálogo de la Exposición *J.Beuys* en el M.N.Centro de Arte Reina Sofía, 15 marzo- 6 junio de 1994, p.242.

<sup>13</sup> - Tom Molanaars; *De aktie is een uit elkaar genomen skulptuur*, entrevista con J.Beuys en la Revista *Metropolis M.*, nº 3, 1984, p.27.

Los restos de estas acciones -materiales, objetos, documentos, declaraciones, recuerdos- son referentes, testimonios de diversa índole que representan la acción en otro contexto diferente. En este sentido se pueden entender éstas en dos tiempos, uno primero y esencialmente artístico que es el desarrollo del propio acontecimiento, o su presentación, y otro posterior que es su recuerdo en forma de materiales y cosas que nos transmiten información interna, del propio arte. El fundamental será el de generación y difusión de ideas no el de realización o exposición de objetos, ya que "los objetos solo pueden comprenderse en relación con las ideas".

El artista en este proceso es un "activista" que "produce algo que genera una situación de conversación global a través de la conceptualización total del contexto de la persona"<sup>14</sup>. Si esta "producción" puede realizarse en cualquier ámbito o actividad, no se tratará ya de relacionar arte y vida porque una y otro son lo mismo y por tanto "toda persona es un artista", sino de actuar en todo el *contexto* de la persona.

Hay un tercer grupo de artistas que entienden su implicación en el contexto social como denuncia y la obra de arte como alteración, como agitación de las conciencias y de las cosas. De una u otra forma son muchos los que participan de esta posición pero quizás sean las artistas mujeres, las que de manera mas coherente plantean dicha alteración en cuanto que sus planteamientos proceden de una situación entendida como doblemente alienada, y por lo tanto se muestran

---

<sup>14</sup> - Conversaciones con Martin Kunz en Cat. Lucerna, 1979, tomado del Catálogo Exposición M.N. Centro de Arte R.Sofia, op.cit., p.274.

comprometidas políticamente con su identidad como mujeres. El caso de Mierle Ukeles es en este sentido realmente gráfico. Partiendo de una sencilla pregunta a la "vanguardia por excelencia" consistente en que "después de la revolución ¿quién va a recoger las basuras el lunes por la mañana?, Ukeles propone realizar en el museo los trabajos que tiene que hacer en su casa diariamente, pero esta vez considerados públicamente como arte: "Barreré y enceraré los suelos, quitaré el polvo a todo, lavaré las paredes (es decir; pinturas en el suelo, obras de polvo, esculturas de jabón, murales, etc.), cocinaré, invitaré a gente a comer, lavaré los platos, lo guardaré todo, cambiaré las luces fundidas....Mi trabajo constituirá la obra" <sup>15</sup>, la segunda parte del trabajo consistirá en realizar entrevistas sobre cuestiones diarias a los empleados de los museos y la tercera en la recogida y reciclado de los desechos.

La propuesta es una reflexión crítica sobre la sacralización de cualquier actividad que sea capaz de pasar a través del tamiz de las "instituciones" del arte, pero es también un manifiesto contra la separación del arte y la actividad diaria y una propuesta perversa de identificación del trabajo enajenante cotidiano y la supuesta liberación del sujeto a través del arte.

Desde otro punto de vista la voluntad de contextualización social se ha manifestado en las nuevas formas de presentación del arte. En este sentido podemos considerar las manifestaciones de aquellos que han seguido la

---

<sup>15</sup> - Citado por Jack Burnham en *Problemas críticos*. Tomado de Gregory Battcock, op.cit., p.49.

línea de investigación del arte como comunicación e incluso también los precedentes del entorno *lingüístico*, y que han explorado los nuevos *materiales* -sobre todo los que hacen hincapié en la decisiva importancia de la idea sobre el soporte físico cuando no en la inmaterialidad de la obra <sup>16</sup> o aquellos otros considerados como desperdicio por la sociedad <sup>17</sup>, los nuevos *soportes* -en general efímeros como se manifiesta en la introducción de los fenómenos naturales (nieve y fuego o relámpagos y vegetación) o de materiales considerados hasta entonces no artísticos por alejados de los utilizados tradicionalmente, como periódicos, octavillas, ficheros u otros, o las nuevas *tecnologías* en propuestas de investigación de las relaciones e interacciones de los diversos lenguajes visuales, fonéticos, textuales.

La pluralidad de estas nuevas "formas" se manifiesta sobre todo en aquellas propuestas que prescinden de la contemplación y su importancia estriba en que el acto de recepción de la obra es parte sustancial de ésta y por tanto en la presentación acaba el hecho artístico en la mediada en que a partir de su comprensión como idea ya no hay nada que

---

<sup>16</sup> - Joseph Kosuth en *Art after Philosophy* (op.cit., p.75) cita algunas de estas nuevas "formas de presentación" referidas a "aquellos que utilizan objetos, sustancias, materiales etc.. dentro de los confines de su investigación" y que comprenden "fotografías, mapas, envíos postales... el diario del artista o los apuntes ... o diversa documentación". Él mismo, entre los años 65 y 70 realizó su serie *One and Five* con sillas, mesas, maletas, escobas, relojes, cristales, martillos, sierras (fig. 101), o sus *Investigaciones* presentadas en vallas publicitarias, pancartas, carteles, octavillas y anuncios.

<sup>17</sup> - Una de las primeras y más radicales manifestaciones de esta apropiación de materiales de desperdicio de la sociedad es la realizada en los últimos meses de 1969 y primeros del 70, consistente en el traslado de todos los restos y desperdicios diarios de la Bolsa de Nueva York hasta el Estudio de Barry Bryant por parte de este y otros colegas, de donde se recogía al cabo de varias horas devolviéndolo a su origen.

observar. Estos materiales, soportes y tecnologías que son elementos clave para la comprensión reciben el nombre de *componentes* para poner de relieve su vinculación a la propia obra y por su empleo generalizado suponen una contextualización en el entorno socio-cultural de las obras de arte. Los componentes en muchos casos definen por si mismos la obra y en general determinan su *lectura*.



101- Joseph Kosuth: *Glass, one and three*, 1965. Colección M.J.S., París.

Las nuevas formas de presentación abarcan todo tipo de materiales porque el arte pretende confundirse con la vida, entrar en sus propios espacios, recorrer sus mismos senderos, para referirlos, denunciarlos o transformarlos. Los materiales son portadores de diversas connotaciones sociales, tecnológicas, científicas o éticas, que el artista acomoda a la obra entablando una cierta relación entre ambas. Cuando Lawrence Weiner cava tumbas en el suelo en las que deposita materiales procesados mecánicamente -*Public Freehol* 1967- o los componentes de *Earth People's Park* plantan entre escombros varios tipos de hortalizas para que los recojan los vecinos en

una acción de "liberación del suelo" -*Free Garden* 1970- o cuando Donald Judd muestra piezas de plástico seriadas y huecas -por ejemplo en el conocido *Untitled* de 1965- o Sol Le Witt presenta sus estructuras reticulares construidas según progresiones matemáticas -como en su *Serial Project* realizados desde 1966- el sentido y el valor de los materiales en su relación con el momento y el concepto en que se ha realizado la obra, es fundamental. A través de ellos, la propuesta se integra en un contexto determinado y entabla con él un cierto diálogo que forma parte también de su presentación.

#### 4.1.3: Consideración como lenguaje.

Las manifestaciones artísticas surgidas en el período que nos ocupa significan la definitiva contextualización del arte en el entorno lingüístico con los consiguientes efectos derivados en todos los sentidos. El entendimiento del arte como lenguaje, que procedente del romanticismo ha pasado por diferentes avatares, adquiere en este período un carácter fundamental. Quienes más incapié han hecho en este sentido son seguramente los llamados artistas *conceptuales* como ya se ha dicho. J.Kosuth explicita ésta posición citando a A.J.Ayer, cuando afirma que "el artista como el analista no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las cosas. Lo que le preocupa son: 1) el modo como el arte puede crecer conceptualmente, y 2) qué deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese

crecimiento .En otras palabras las proposiciones del arte no son de carácter fáctico, sino lingüístico"<sup>18</sup>.

Desde otros puntos de vista se ha valorado este retorno en el sentido de entender el arte como metáfora del lenguaje. La aceptación del carácter lingüístico del arte y su planteamiento en primer término no agota sin embargo la reflexión en torno a los problemas de relación entre lenguaje, pensamiento y arte planteados en el romanticismo sino por el contrario abre de nuevo la discusión en lo que se refiere al carácter y los límites de éste y a su relación con el lenguaje literario o textual <sup>19</sup>.

En lo referente al objeto de éste Apartado interesa remarcar en primer lugar el que en la medida en que se recupera la concepción de arte como conocimiento, "la actividad artística se convierte en uno de los modos específicos de la apropiación práctica de la realidad", con lo que el concepto de *presentación* confluye en esencia con el de *representación* aunque quepa diferenciar las formas que

---

<sup>18</sup> - J.Kosuth; *Art after...* op.cit., p.69. La cita se refiere a A.J. Ayer; *Language, Truth and Logic*, N.York, Dover Publications.

<sup>19</sup> - Se han hecho anteriormente referencias a los planteamientos en este sentido de Nelson Goodman y otros. Sin embargo lo que aquí nos interesa es solamente referirnos al hecho de su contextualización lingüística para entender uno de los sentidos de la presentación. No es necesario en consecuencia profundizar en las características de éste, lo que por otro lado precisaría de un estudio mucho mas profundo y ajeno a esta Tesis. Baste, por tanto, recordar aquí que "todo el saber acumulado de los metodólogos, epistemólogos, científicos de la historia e historiadores de la ciencia, se reúne hoy día para hacernos reparar en la circunstancia de que no hay acceso *puro* o salvaje a los referentes, y que tal acceso está siempre *mediatizado* por apriorismos paradigmáticos, epistémicos, ideológicos, sociales, políticos, históricos y, en última instancia, lingüísticos, y que sólo se accede a las cosas mismas mediante su *semiotización*"; José Luis Pardo: *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 64.

adquiere dicha apropiación<sup>20</sup>. En segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, lo que en términos generales caracteriza la presentación es su acento en el proceso o comportamiento y en el hacer por encima de las indicaciones y las descripciones. Por último, el término "presentación" ha sido utilizado con la voluntad de remarcar el carácter de aprendizaje, de reflexión, investigación y conocimiento de la práctica artística, lo que ha sido puesto de manifiesto por todo tipo de propuestas.

#### 4.1.4. Contextualización artística.

"Solo con estar en esta exposición estoy dando a conocer la existencia de mi obra. Estoy presentando estas cosas en un contexto o situación artística usando el espacio y el catálogo" <sup>21</sup>. Esta frase de R. Barry remarca la idea proposicional duchampiana según la cual "es arte aquello que el artista dice que es arte". Como desde el llamado arte conceptual se ha insistido, lo que hace que algo sea considerado como arte no es su exposición ante el público

---

<sup>20</sup> - H.G.Gadamer (*Verdad y Método*, op.cit., p.131), plantea una base común a ambos conceptos en lo referente a su referencialidad, cuando afirma que "el ver *estético* se caracteriza porque no refiere rápidamente su visión a una generalidad, al significado que conoce o al objetivo que tiene planeado o cosa parecida, sino que se detiene en esta visión como estética. Sin embargo no por eso dejamos de establecer esta clase de referencias cuando vemos (...) Nuestra reflexión no es nunca un simple reflejo de lo que se ofrece a los sentidos (...) pero tampoco una percepción pensada como adecuada podría ser nunca un mero reflejo de lo que hay; seguiría siendo siempre su acepción como tal o cual cosa (...) El ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver *pone* lo que no está ahí".

<sup>21</sup> - Robert Barry en *Arte conceptual revisado*, op.cit., p.95.



observador dentro de un determinado entorno cultural-mercantil sino su ubicación en el entorno del arte mediante su muestra como tal, es decir su presentación.

Al objeto le corresponde la exposición en la misma medida que al arte su contextualización. La existencia de cosas, objetos o artefactos en la obra de arte es efectivamente indiferente para su comprensión como arte, otra cosa será que precise de éstos o de los materiales, soportes y lugares para su configuración, y por lo tanto tenga necesariamente que partir de esa realidad para comprender su propio sentido o que entienda que la percepción es fundamento del conocimiento y por tanto introduzca análisis perceptivos junto a los descriptivos.

En cualquier caso, lo que caracteriza esta presentación es su ubicación en el espacio del arte, es su consideración como arte. En la medida en que cualquier objeto, trabajo, habilidad o reflexión, se presente como arte, y por tanto se le ponga en relación con el entramado de signos, índices, iconos, textos, conceptos, reflexiones y objetos que lo constituyen, modificará su comportamiento ante el espectador, y paralelamente, éste dirigirá su atención al propio entorno del arte, cambiando radicalmente su percepción<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> - Si los productos del arte "están ahí para eso, para hablarnos" (como afirma H.G.Gadamer en *Verdad y Método*, op.cit., p.85, al hablar del razonamiento kantiano de relación del arte y la naturaleza), y "el lenguaje del arte plantea determinadas pretensiones (...) nos habla con un lenguaje bien determinado. Y lo maravilloso y misterioso del arte es que (...) abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer" (p.86), para "hablarnos" en el lenguaje del arte, y no en otro, será necesario situarlo allí donde puede hacerlo, porque "allí

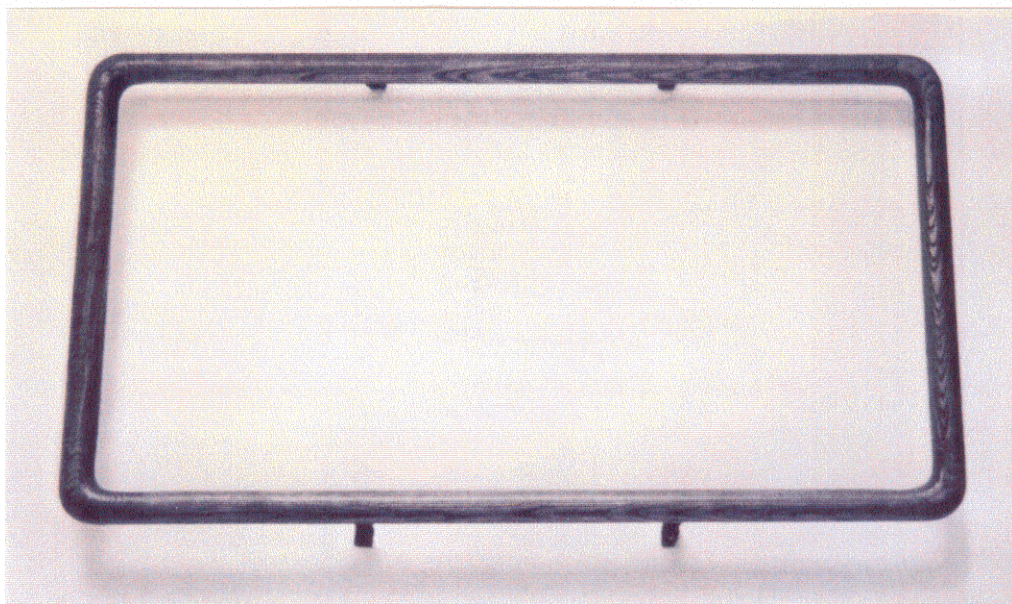
La estrategia que Duchamp desarrolla con el famoso urinario, persigue precisamente el que dicho objeto se convierta en *Fuente*, para lo cual es necesario que se contextualice, es decir que se perciba como arte, lo que debe hacerse a través de los elementos que constituyen el entramado social de lo artístico, y que en el caso de Mr. Mutt son; la galería, el catálogo, la crítica, la reproducción fotográfica, el coleccionista y la difusión de la noticia a través de los círculos culturales.

No se trata por tanto de que un objeto sea artístico y a continuación se exponga en un lugar reservado al arte, sino por el contrario, que la contextualización artística de un determinado objeto le confiere su carácter de obra de arte.

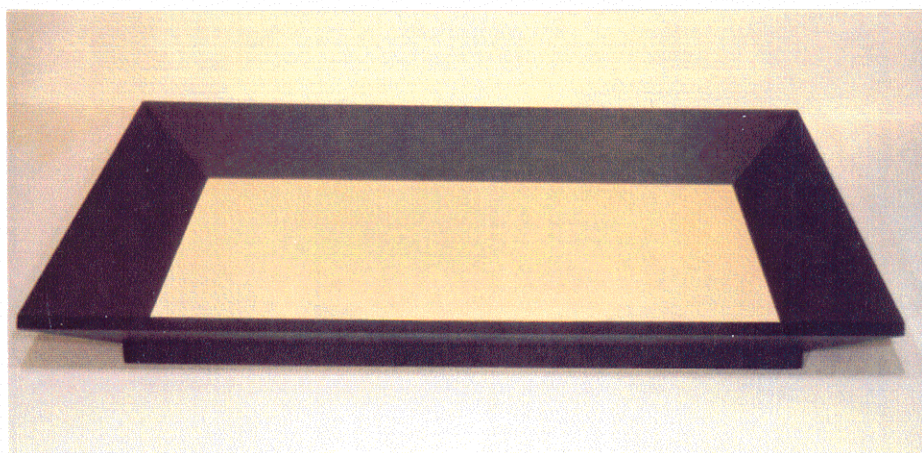
La idea de presentación en el contexto artístico sustituye pues la de *exposición* del objeto/producto en un entorno socio-cultural determinado. Bien entendido que esta contextualización no debe entenderse solamente en el sentido espacial (espacio físico o lugar en el que se presenta), sino que se refiere al entorno del arte, que constituye un conjunto de espacios de pensamiento, de investigación y de actuación artística, y que en última instancia se remiten al artista, para el que el llamado arte conceptual ha reclamado la capacidad de definir aquello que es el arte, mientras que los diversos establecimientos públicos y privados del entramado social del arte, lo han reclamado para sí.

---

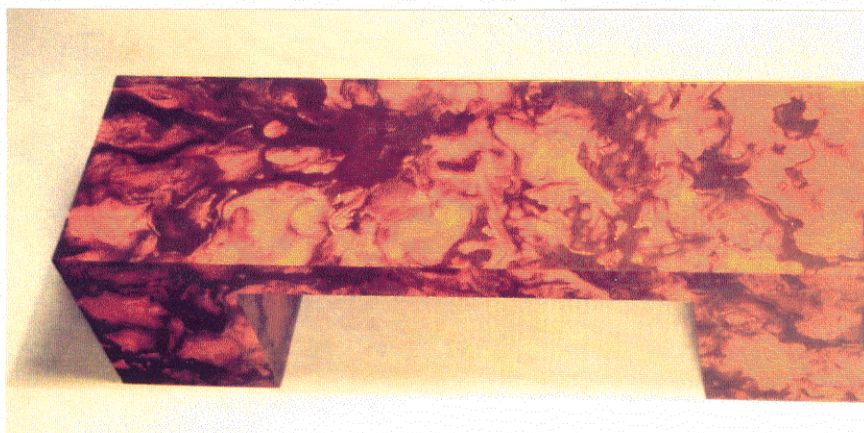
donde domina el arte rigen las leyes de la belleza y los límites de la realidad son transgredidos” (p. 122).



102- Richard Artschwager: *Handle*. 1962, madera, 76.2 x 121.9 x 10.2 cm. Colección de Kasper Köning.



103- Richard Artschwager: *Mirror*, 1964. Formica y pintura sobre madera 155 x 110 x 10 cm. Saatchi Collection.



104- Richard Artschwager: *Handle*, 1965. Formica sobre madera, 108 x 33 x 31 cm. Saatchi Coll. Londres.

#### 4.2: ESTRATEGIAS DE CLASIFICACIÓN.

Resumiendo lo tratado anteriormente, podremos decir que ese "poner" en el contexto del arte podrá hacerse con diversos sentidos; como **evidencia** en base a su propia cosicidad, como **registro** en forma de definiciones o acumulaciones de datos, como **muestra** y por tanto atendiendo a los aspectos perceptivos y de conocimiento, como **información** con lo que se pondrán de manifiesto sus aspectos indicativos y significativos, como **resultado** de la investigación de sus aspectos sintácticos o semánticos, como **definición** tautológica, como **publicación** en el sentido de hacer público o poner en común la obra, como **puesta en escena** que resalta su limitación temporal, como **acontecimiento** en el que se implican diversas actuaciones o como **recepción** es decir encuentro entre espectador y obra. En la medida en que unas y otras estrategias se interrelacionan, la obra aparece o se presenta como referida a si misma, y a la vez a la propia estrategia elegida por el artista -y en su caso a los sentidos originarios, referencias, significados, convenciones o narraciones añadidas de los que son portadores los propios elementos de la obra en la medida en que estos han estado en circulación antes y por lo tanto disponen de un "bagaje" propio, y a las combinaciones derivadas de ello; o en su caso, a su desestructuración y posterior reelaboración de nuevos significados, a los que hayan sido sometidos por el artista y/o el observador.

De esta manera, la obra de arte se configura en cierta medida como una forma de catalogación, de registro, de



clasificación de sí misma o de objetos, textos y acontecimientos diversos, mediante procedimientos artísticos. De la misma forma que el sujeto, en el escenario de lo cotidiano, establece un juego de identificación mediante la clasificación de las cosas, que le permite construir una alternativa a las apariencias y por tanto un entorno propio, el artista recurre a este proceso "natural", para construir nuevas propuestas de realidad.

En la medida en que la mirada se dirige al mundo de los objetos y las cosas<sup>23</sup>, el artista se acercará de nuevo a una referencialidad "natural", pero esta vez desde presupuestos completamente alejados a aquélla que se relacionaba con el "modelo", la "narración" y la "semejanza".

En 1962 Richard Artschwager presentó su obra *Handle* (fig.102), un marco de madera de considerables dimensiones y agarrado a la pared dejando un espacio intermedio, de forma que se permite un acceso posterior al mismo. Su propio nombre; *Tirador*, hace referencia a un objeto perfectamente reconocible en el mundo de lo cotidiano, un objeto que sin embargo inmediatamente se pone en tela de juicio al constatar las enormes dimensiones que el supuesto tirador posee (76,2 x 121,9 x 10,2 cm.), y la inutilidad de su función dado que se encuentra anclado en la pared, y por tanto carece de cualquier finalidad práctica. Es decir, el título actúa a la vez como autocontradicción lógica y pragmática- me llamo tirador, pero no lo soy, no hace falta más que intentar usarme como tal para

---

<sup>23</sup> - A la que hacemos referencia únicamente para ceñirnos al tema específico de la Tesis, pero sin olvidar que dentro de las estrategias de clasificación, se encuentran otras propuestas que parten de presupuestos diferentes.

darse cuenta de ello. De lo que se deriva una invitación previa a la no aceptación de las lecturas inmediatas y las presunciones referenciales obvias<sup>24</sup> .

Su denominación como tirador actúa desde el primer momento en una doble dirección; planteándonos un espacio empírico, de reflexión experimental ("asidero del cual se tira para abrir o cerrar"<sup>25</sup>), y a la vez negando la posible

---

<sup>24</sup> - El proceso de elaboración de los títulos de sus obras así como el valor que Artschwager adjudica a estos, provienen por un lado de la tradición duchampiana (en el sentido de *introducir* el título como elemento activador de la obra, y a la vez del carácter procesual de éste) y magrittiana (en su utilización paradójica de la confrontación de lenguajes diversos, como es por otro lado evidente en la obra que comentamos)- artistas a los que admira y a los que Artschwager alude en varias de sus obras, y por otro de su experimentación acerca del carácter activo de la obra en confrontación con el "nuevo" espectador requerido por el arte.

Sin embargo, también aquí Artschwager condiciona el papel del lenguaje textual a su idea de que "hacer una cosa para comprenderla no tiene nada que ver con la voluntad de describirla" (Entrevista con Bernard Blisténe, en el catálogo de la exposición dedicada al artista en el Centro G.Pompidou, París, 7 julio- 17 sept. 1989., p.112), y por lo tanto subraya su utilización del título como estrategia de sustracción de los significados y mediatizaciones que acompañan a las cosas y no como adición de significados.

Es frecuente que sus títulos se vean modificados en varias ocasiones a lo largo de los años, en función de la reacción de los espectadores o los críticos, la confrontación con otras obras posteriores o de su relación con nuevos objetos y obras de otros artistas, o de las sugerencias de sus amigos (como es el caso de *Faceted Syndrome* o *Two-Part Invention* nombres propuestos por Ivan Karp). La obra *Desk-Tender* (escritorio auxiliar) de 1964, modificó posteriormente su título cambiándolo por el de *Beyond Realism* (Más allá del realismo), para llamarse finalmente (al menos hasta ahora) *Walker* (Tacatata). En general, la desconfianza hacia la capacidad descriptiva del lenguaje textual, se manifiesta en buena parte de sus obras en títulos aparentemente obvios por su simplicidad como *Mesa*, *Tríptico*, *Silla*, *Piano*, *Casa*, *Dos cavidades*, pero que esconden realmente un profundo interés por la desestructuración del propio significado del título en confrontación con el objeto y la imagen que pretende definir. En otros, sin embargo actúa manifiestamente como co-laborador (elemento que trabaja con) de la obra apartándose tácitamente de cualquier papel de definidor del objeto, como en *Laocoonte* o *Janus*.

<sup>25</sup> - Diccionario de la Real Academia Española.



utilización que se anuncia; y en segundo lugar nos vuelve a plantear una doble lectura, apartándolo del conjunto de útiles cuyo nombre define (no sólo no puede tirarse de él, sino que se le presenta como obra de arte, no como tirador), y sin embargo catalogándolo a la vez como útil, miembro de la familia de los tiradores (Artschwager lo coloca a la altura de la cintura, acercando al máximo algunas de las características del artefacto con las que podría concordar su título, como la forma, su distancia del soporte/pared, el material empleado/madera de roble, su forma curvada en las esquinas)<sup>26</sup>. Así que mientras se nos advierte de su semejanza, se nos invita a distanciarnos del conjunto de utensilios a los que refiere su nombre.

Su presentación/contextualización como objeto artístico- una vez eliminado por la vía de la negación/afirmación su parecido con los tiradores en cuanto a su función o utilidad y a su posible semejanza<sup>27</sup>- nos remite al conjunto de elementos, significados, problemas y reflexiones que recorren el arte, y por tanto nos lo relaciona ahora con el cuadro bidimensional y el marco que es frontera exterior de la imagen y transición entre el lugar del arte y el del no-arte, separación entre representación (p) y realidad (ver

---

<sup>26</sup> - Las consideraciones formales del objeto artístico, en relación a su referente práctico las señala Artschwager al resaltar que "los costados izquierdo y derecho de la obra le proporcionan un *asidero*. Con ello se establece la distancia adecuada para la contemplación de la obra y se ubican las plantas de los pies, dejando también un claro sendero entre la obra y el hombro de uno, y más allá": Entrevista de Catherine Kord en el Catálogo de la exposición del "Museum of Contemporary Art", Chicago, 1973.

<sup>27</sup> - Tomando para ello un estrategia muy similar a la desarrollada por René Magritte de afirmación/ negación entre imágenes y palabras, ya analizada en el Capítulo 2 de esta Tesis, aunque en este caso las palabras se encuentran fuera de la representación, o si se quiere en otro lugar de la representación, en el título de la obra.

figs. 103 y 104). Nos remite a su función como límite de la representación, su capacidad distribuidora y reguladora de espacios, a su actuación como soporte y marca, como elemento articulador del lenguaje plástico y por tanto como componente sintáctico, como "signo de puntuación". De tal forma que su distancia de la pared en la que se soporta, podemos interpretarla ahora, desde este otro punto de vista alejado de la funcionalidad y la narratividad, como apertura del espacio posterior del cuadro, como referencia a la inevitable ruptura de la bidimensionalidad visual.

De esta forma un "tirador" presentado como arte, puede convertirse en marco de una pintura blanca que recorre toda la pared del lugar en que se ubica, y viceversa una obra de arte puede ser denominada o utilizada como accesorio funcional en relación a su ubicación, planteando de paso una reflexión típicamente artschwageriana sobre la imperceptible barrera existente entre lo útil y lo artístico, o mejor entre el objeto común en el contexto cotidiano y el objeto artístico, como se verá más adelante.

Sí, es cierto que este tipo de reflexión plástica ya había sido planteada parcialmente por artistas procedentes de lo que ha venido en llamarse Pop-Art (al que en general, con un cierto descuido a mi modo de ver, se le ha vinculado <sup>28</sup>), como Oldenburg, Warhol, o por Schwitters o Rauschenberg, cada uno desde diversos puntos de vista; sus muestras de palabras y

---

<sup>28</sup> - A este respecto puede verse: Richard Armstrong; *Arte sin fronteras*, en el Catálogo *Richard Artschwager*, exposición itinerante, Palacio de Velázquez, 10 febr.- 2 abril 1989. Madrid, Ministerio de Cultura, ps. 22-23, donde se realiza un análisis pormenorizado de su relación con Oldenburg y el Pop-art en general, o también *Dasein y Design*, en el catálogo de la exposición dedicada al autor en la Fundación Cartier de París, marzo 1995, ps.52-54.

objetos, sus apropiaciones industriales y publicitarias, su configuración como denuncia o su traslado al contexto del arte como collage, o por los procesos de desplazamiento y ajuste de elementos que proponía el ready-made.



105- IZDA: R.Artschwager; *Portrait I*, 1962. Acrílico sobre madera y celotex, 188 x 66 x 30.5 cm. Colección Kasper Köning.

106- DCHA: R.Artschwager; *Portrait II*, 1963. Formica sobre madera, 172.7 x 66 x 33 cm. Colección particular.

Sin embargo ahora se nos presenta como conjunto de estrategias convergentes que van desde la *muestra* de lo aparentemente cotidiano como *información*, hasta el *registro* de diversos objetos *evidentes* modificados mediante distintas *definiciones*, y que se constituyen como una forma de

*clasificación* artística. Richard Artschwager lo define así: "Si tenemos una cierta movilidad como animales que somos, si tenemos también memoria- no la memoria sino memoria- cuando tenemos memoria es porque forma parte de nosotros, entonces la **clasificación** aparece, incluso si no la nombramos como tal (...) Usted se define entre las cosas. Es porque usted sabe que hay un aquí y un allí por lo que actúa en consecuencia ... Lo que me interesa es sobre todo ese punto límite entre las cosas usuales y aquellas que procede reconocer como objetos de arte" <sup>29</sup>.

Así que lo que hace de ésta propuesta de Artschwager un elemento de reflexión realmente interesante acerca del carácter de la "presentación" artística es precisamente su *globalidad*, su capacidad de hacer confluír, mediante un procedimiento de catalogación, varias de las estrategias que han conformado el nuevo concepto de presentación artística o representación. Y precisamente Artschwager vuelve a hablar de *representación*, y lo hace al aclarar cuál es el sentido de la obra del artista, en relación a las cosas y a su uso; "El trabajo que yo hago no consiste en hacer cosas nuevas y útiles sino en ponerlas en representación"<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> - "Lorsque vous avez une mobilité quelconque, comme les animaux que nous sommes. Lorsque vous avez aussi de la mémoire- pas de la mémoire mais la mémoire- lorsque vous êtes dotés de mémoire ce que nous sommes aussi, alors la classification fait son apparition, sans même que vous la nommiez comme telle (...) Vous vous déterminez parmi les choses. C'est parce que vous savez qu'il y a ceci ou qu'il y a cela que vous agissez en conséquence ... Or, ce qui m'intéresse est avant tout ce point limite entre les choses usuelles et celles qu'il nous appartient de reconnaître comme objet d'art". Entrevista con Richard Artschwager, realizada por Bernard Blisténe a partir de varias conversaciones con el artista en Nueva York en el mes de febrero de 1989, op.cit.

<sup>30</sup> - "Le travail que je fais ne consiste pas à faire des choses nouvelles et utiles mais à les mettre en représentation": Entrevista realizada por Bernard Blisténe, ibidem, p.112.

#### 4.3: EL NUEVO SUJETO DE LA REPRESENTACIÓN (P).

¿Qué sentido tiene este **poner** de la representación en contraposición con aquél *representar* del que hablaba la tradición pictórica hasta el XIX? : En primer lugar, este "poner en representación" manifiesta un desplazamiento fundamental para el arte; el del *sujeto* de la representación; el artista no representa en su relación con la naturaleza, sino que presenta un objeto al espectador, que es quien lo representa, o se lo representa.

Artschwager resalta este nuevo papel del observador o espectador al que por diversas vías se le ha integrado en la recepción (ahora también, en cierta medida, ejecución) de la obra, y al cambio producido en el propio sentido de la *recepción* artística, en sus conversaciones con C.Naylor en 1977; "Desde el Renacimiento se sabe que el arte lo producen los artistas y desde hace más de un siglo la idea vigente es la de que el arte es algo interno del receptor, la de que, en cierto modo, lo *hace* el receptor" <sup>31</sup>.

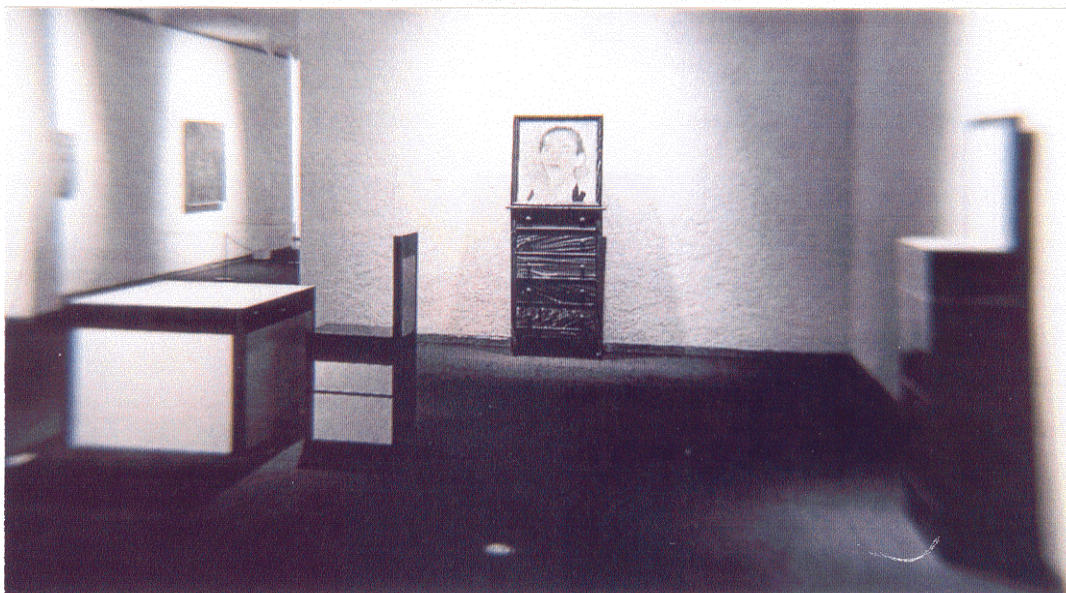
Al espectador se le transfiere por tanto una parte fundamental en la propia construcción de la obra de arte, se le convoca para *hacer la representación*, para *hacerse su propia representación*, y el papel del artista se ve reorientado hacia el *presentar-* en el sentido de *poner a disposición-* un artefacto (de las características y materiales

---

<sup>31</sup> - Colin Naylor y Genesis P-Orridge, eds., *Contemporary Artists*, N. York, St. Martin's Press, 1977, p.46.



que sean más adecuados en cada momento y usando las estrategias más convenientes, pero teniendo en cuenta que esta adecuación/oportunidad se condiciona ahora a la necesidad de que el espectador/receptor/actor será quien lo conforme), con lo que el sentido de las estrategias estéticas cambiará completamente de **dirección**.



107- *American Pop Art*. N.York, Whitney Museum of American Art, 1974. Sala de R.Artschwager.

Entiéndase que no se trata de la superación de una supuesta escisión entre dos aspectos de la actividad artística, producción y recepción- cuestión que desde el punto de vista teórico ya había sido puesta en entredicho por Bernard Berenson en 1948<sup>32</sup>, o por John Dewey (al introducir el concepto de "unidad complementaria" de ambos)<sup>33</sup>, y más concretamente a partir de las aportaciones de Jan Mukarovsky (y en concreto con el concepto de "función estética"<sup>34</sup>) que

---

<sup>32</sup> - B.Berenson; *Estética e historia de las artes visuales*. México, F.C.E., 1978.

<sup>33</sup> - J.Dewey; *Art as Experience*, N.York, Capricorn Books, 1958.

<sup>34</sup> - J.Mukarowsky; *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt, Edition Suhrkamp, 1970.



posteriormente fueron desarrollados por la "estética de la recepción"- sino de una **redistribución** de su *carácter complementario*.

La mirada a la "naturaleza", a la "realidad" (naturalmente en la medida en que podemos seguir hablando en estos términos), no se realiza para hacer ninguna representación (p)- y por tanto no tendrá ese sentido la referencialidad, sino para construir una propuesta que pueda servir para que el espectador realice *su* representación. El artista deberá tener en cuenta la referencialidad en la medida que hay "un cierto tipo de relaciones entre la realidad y la memoria, entre lo real y su apariencia. Y parece que esto es de lo que hablamos ahora, solo que el original ha desaparecido"<sup>35</sup>, y por lo tanto la relación que el artista intenta establecer con lo real es de carácter completamente distinto.

Artschwager plantea el ejemplo de un objeto común- la puerta: "La propiedad más notable de las puertas (aunque no sea exclusiva de las puertas) es la RESONANCIA entre dos estados, que pueden denominarse convenientemente como "abierto" y "cerrado". La resonancia no es nunca una fluctuación sencilla, sin matices, entre dos estados, ni tampoco lo es en este caso. Una puerta- en un momento dado- se halla en el estado de encontrarse cerrada con la posibilidad de ser abierta o bien en el estado de encontrarse abierta con la posibilidad de ser cerrada. No se trata de un *modelo especulativo* de una puerta, sino de la descripción de un

---

<sup>35</sup> - Tomado de la entrevista de Rosa Olivares con R. Artschwager, en la Revista *Lápiz*, nº 44, Madrid, octubre 1987, p. 139.

estado de cosas que existió inmediatamente nada más crearse la primera puerta"<sup>36</sup>.



108- R.Artschwager; *Table and Chair*, 1962-63. Acrílico sobre madera en dos piezas- mesa 74.9 x 60.3 x 41.9 cm- silla 94 x 45.1 x 51.4 cm. Colección Paula Cooper.



109- R.Artschwager; *Table and Chair*, 1963-64. Formica sobre madera en dos piezas- mesa 75.6 x 132.1 x 95.9 cm.- silla 114.9 x 53 x 43.8 cm. The Trustees of Tate Gallery, Londres.

---

<sup>36</sup> - R. Artschwager; *The Hydraulic Door Check*, en la Revista *Arts Magazine*, nº 42, nov. 1967, p.41.

Este mecanismo de descripción está ligado por tanto a lo que él llama *reconocimiento*, y que constituye una característica propia de su estrategia de clasificación: "Mi método (...) no está muy lejos del de un botánico. El botánico identifica una planta. La reconoce. Está satisfecho. Vive una experiencia directa en un tiempo dado. Reconoce la planta, la nombra como tal por analogía con otras. Después la **clasifica**. Me pregunto si yo no puedo hacer lo mismo y si mi trabajo, al fin y al cabo lo que yo hago, no es del orden del **reconocimiento**"<sup>37</sup>.

Reconocer es por un lado "examinar con cuidado a una cosa para enterarse de su identidad, naturaleza y circunstancias", pero por otro es también "registrar". De tal forma que el proceso de "reconocimiento" conlleva el de una cierta "clasificación". De hecho el reconocimiento es posible, en la medida en que relacionamos el objeto o acontecimiento de que se trate con otros (con algo o con alguien) que nos son familiares, que ya conocemos, y ésta relación puede tomar como base aquéllos elementos de su "identidad, naturaleza o circunstancias" que nosotros hayamos seleccionado; con lo que podemos afirmar que el *registro* o *clasificación* es un trabajo de *descripción* y por tanto una actividad que en si misma no nos dice nada, salvo que nos remita por un lado al verdadero significado de la *ley general* que nos permite dicha catalogación, y por otro a ese *algo más* que caracteriza su consideración como obra de arte: Y estos son precisamente los

---

<sup>37</sup> - "...ma *méthode* (...) n'est peut-être pas si loin de celle du botaniste. Le botaniste identifie une plante. Il la reconnaît. Il est content. Il vie une expérience directe dans un temps donné. Il reconnaît la plante, il la nomme comme telle par analogie à une autre. Puis, il la classe. Je me demande si je ne peux pas faire de même et si mon travail, enfin ce que je fais, n'est pas de l'ordre de la reconnaissance..": Entrevista de Bernard Blisténe, op.cit., p.111.

dos aspectos fundamentales de lo que aquí (siguiendo la terminología artschwageriana) hemos llamado *reconocimiento*. Presentación por tanto, en cualquiera de sus múltiples significaciones, de algo- objeto, acontecimiento, pensamiento- para que sea representado por el espectador- ahora actor- en una forma de *reconocimiento* en el que participan ambos- artista y receptor- en lo que Artschwager ha llamado **celebración**<sup>38</sup>, y que nos remite al concepto de **experiencia** artística entendido como confluencia de *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis* (producción, recepción y comunicación artísticas)<sup>39</sup>.

#### 4.4: R.ARTSCHWAGER Y LA NUEVA NATURALEZA MUERTA.

##### 4.4.1: **Introducción.**

Las obras de Richard Artschwager se resisten tanto a una clasificación tradicional según movimientos artísticos o estrategias representativas- a las que el mismo artista

---

<sup>38</sup> - Ver por ejemplo: Jan McDevitt; *The Object: Still Life. Interviews with the Object Makers, Richard Artschwager and Claes Oldenburg, on Craftmanship, Art and Function*, en la Revista *Craft Horizons*, nº 25 septiembre- octubre 1965, ps. 30 y sig.

<sup>39</sup> - Aquí se hace referencia solamente a una voluntad manifiesta en el arte de hacer confluir estos tres aspectos de la experiencia artística, pero naturalmente no es el lugar apropiado para realizar un análisis pormenorizado de la delimitación de cada uno en su relación con los otros, y de los límites que el propio carácter artístico (por no hablar de los sociológicos, conceptuales, ideológicos, históricos ...) impone a su viabilidad y concreción práctica, que podrían ser objeto de una Investigación específica. Sobre el análisis de los conceptos de *Poiesis*, *Aiusthesis* y *Catarsis* en la experiencia estética, y su relación con el "nuevo" espectador del arte, puede verse: Hans Robert Jaus; *Experiencia estética y hermenéutica literaria- Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Santillana- Taurus Humanidades, 1992, ps. 93 a 185.

considera "etiquetas, categorías que están basadas en nociones de esencia, de ser más que de fenómenos (...) mis inclinaciones han tendido siempre a considerar el arte como efímero y a ser precavido respecto a nociones de este tipo o, mejor dicho, a simplemente no reconocerlas"<sup>40</sup>- como a las acostumbradas delimitaciones entre pintura y escultura, abstracción y figuración, realidad y ficción.

Se le ha relacionado con el arte pop y minimal, pero Artschwager solamente se reconoce a sí mismo heredero de Cézanne, de los post-impresionistas y del cubismo y la escuela de París- "el arte de aquél tiempo ha sido muy especial para mí", declara en 1989- de Brâncusi y de Duchamp. En ellos encuentra un tratamiento de los objetos que permite diversas visiones y distintas posibilidades, y a la vez, un arte que se preocupa de los fenómenos, no de las supuestas "esencias" de las cosas.

Entre 1962 y 1963, Richard Artschwager realiza dos obras a las que pone el nombre de *Retrato I* y *II* respectivamente (ver figuras 105 y 106). La primera de ellas, realizada en acrílico sobre madera y celotex, podría relacionarse con una cómoda de cinco cajones, apoyada sobre ruedas, y sobre la que descansa el retrato enmarcado de la cabeza de una persona. Sin embargo, algunos de sus elementos, el tratamiento pictórico de su superficie, o incluso sus proporciones, provocan cierta inquietud visual. El fondo de la supuesta cómoda es excesivamente pequeño, la anchura no corresponde a un mueble "utilizable", el marco reposa sobre el mueble ocupando toda su longitud, el personaje supuestamente

---

<sup>40</sup>. Entrevista de Rosa Olivares en la revista *LÁPIZ*, nº57, Madrid, marzo, 1989.

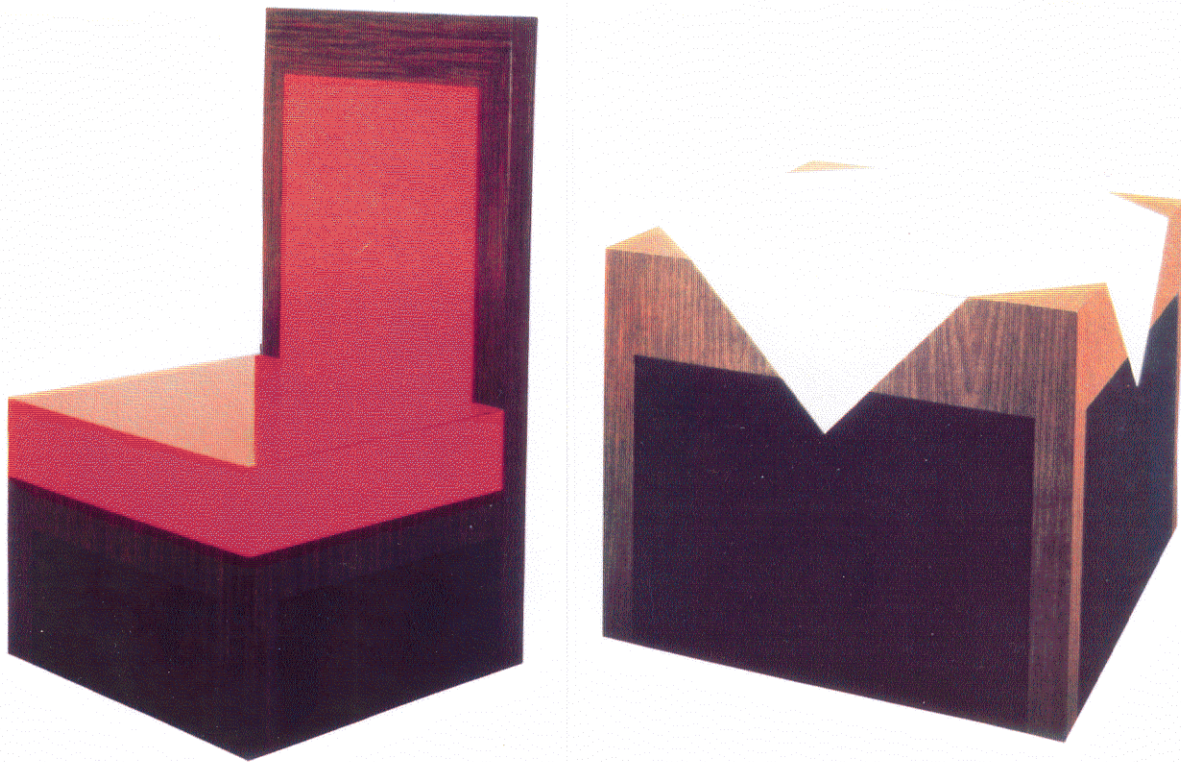


retratado carece de definición, lo que le hace indiferente, la cómoda está pintada con una imitación de grandes vetas de madera, al igual que el marco superior, dando al conjunto una sensación casi de juguete descomunal.

La segunda de las obras a las que nos referimos, está hecha de formica sobre madera. Los cajones han sido sustituidos por bandas paralelas, separadas entre sí por juntas de color amarillo. El retrato ha desaparecido, y en su lugar aparece una superficie plana del mismo color amarillo. El hueco inferior y las ruedas también han sido sustituidos por una banda de formica veteada. Aunque la referencia a la anterior obra es evidente, en este caso todos los elementos han sido depurados, o abstraídos. Se mantiene su estructura; un cuerpo tridimensional compuesto de bandas horizontales y con apariencia de mueble abajo, y una superficie plana enmarcada, que podría relacionarse con un espejo o un cuadro arriba, apoyada en el primero.

Artschwager presenta ambas obras, junto a otras de esta misma época, como *Table and Chair* (Mesa y silla, de 1964, que tiene su correspondencia igualmente en la primera *Table and Chair* de 1962-63; ver figuras 108 y 109), en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, en 1974 (fig 107). La relación de las obras con muebles o útiles cotidianos, es más que evidente, no solamente por el título que las acompaña, sino por las características formales fundamentales y la imagen de cada una de las piezas que componen la propuesta artística. Incluso su instalación en el Whitney Museum, busca evidentemente la relación con la distribución de muebles en lugares cotidianos.

Sin embargo, si se trata de muebles, éstos son realmente inservibles; aparentes cajones carentes de dimensión y que por otro lado no pueden extraerse, espejos que no reflejan, retratos que no representan, huecos cubiertos por planchas de formica, que impiden la entrada de las piernas. Y en su ubicación espacial, en la galería, esta paradoja se hace aún más evidente, apareciendo los supuestos muebles como maquetas a escala 1/1 de otros "originales".



110- IZDA: R.Artschwager; *Chair*, 1963. Formica sobre madera, 94 x 50.8 x 55.9 cm. Colección S.Brooks Barron.

111- DCHA: R.Artschwager; *Description of Table*, 1964. Formica sobre madera, 66.7 x 81.3 x 81.3 cm. Whitney Museum of American Art, N.York (donación de la Howard & Jean Lipman Foundation).

A estas extrañas piezas tridimensionales- en las que se superponen materiales e imágenes de materiales y que se prolongan en fantasmagóricos cuadros, perfectamente

enmarcados- dispuestas según las reglas de la distribución de los entornos domésticos más cotidianos, Richard Artschwager los llama naturalezas muertas; o para ser más exactos, "*naturalezas muertas diferentes*, que ocupan el espacio tridimensional".

En febrero de 1989, en el transcurso de varias conversaciones realizadas en Nueva York con Bernard Blisténe, Richard Artschwager distingue incluso entre los términos francés -*nature morte*- e inglés -*still life*- para referirse al sentido profundo de su obra, inclinándose por éste último y mostrando por tanto, un conocimiento concreto del término al que quiere referirse<sup>41</sup>. A la pregunta sobre el sentido o el motivo de su obra, responde; "(...) Hay cosas u objetos- como usted quiera- aquello que ustedes llaman en francés *naturalezas muertas*, para las que yo prefiero el término inglés de *vida silenciosa*"<sup>42</sup>. Pero, hemos visto que los términos empleados en arte para referirse a unas u otras obras, pueden tener diferentes interpretaciones, algunas incluso contradictorias, por tanto cabe preguntarse ¿en qué sentido podemos entender estas obras como naturalezas muertas?, ¿cuál o cuales son las razones que llevan a Artschwager a entender sus trabajos como *still life*?

---

<sup>41</sup>. A este respecto, se ha realizado un análisis pormenorizado sobre la distinción entre ambos términos en el capítulo 1.2 de ésta Tesis.

<sup>42</sup>. Entretien avec Richard Artschwager; del Catálogo de la exposición realizada en el Centre Georges Pompidou- Musée national d'art moderne. Galeries Contemporaines del 7 de julio al 17 de septiembre 1989. Unos meses antes, había declarado a la revista *LÁPIZ*; "... me condujo a hacer una especie de *naturalezas muertas diferentes*, que ocupan el espacio, tridimensionales. Inclinado hacia la imagen (esto es un paso más adelante de *estar interesado* por la imagen, ya que si no lo estuviera tampoco estaría interesado por la pintura) lo que yo hago son unos objetos que están en el espacio, en el sentido más corriente de la palabra (...) hacer este tipo de transacciones cotidianas puede ser una palanca para el arte", op.cit.,p.138.

#### 4.4.2: Reconocimiento y experimentación de los objetos.

En el curso de una conferencia pronunciada en 1975, en el California Institute of the Arts, en Valencia (California), Richard Artschwager define el arte como "el pensamiento experimentándose"<sup>43</sup>. Aplicando esta definición a las obras que nos ocupan, podríamos hablar, en primer lugar, de un pensamiento estrechamente vinculado con los objetos, más concretamente los objetos cotidianos, y, en cierto sentido- por domésticos y comunes- seguramente los objetos más utilizados en la actividad diaria. Un pensamiento, por tanto, dirigido a lo banal, a las cosas que se encuentran entre nosotros, en nuestro discurrir menos consciente, aquéllas con las que compartimos nuestro tiempo y nuestro espacio, casi de forma desapercibida. Las que, a pesar de estar delante de nuestros ojos permanentemente- o precisamente por ello- desaparecen a nuestra mirada.

Es, por tanto, un pensamiento que, como las naturalezas muertas, toma como referencia a los objetos de uso común, problematiza las cosas tal y como las vemos y utilizamos. O empleando las palabras del artista, "clasifica lo banal de la vida, los hechos y gestos cotidianos, lo que en nuestra cultura es común a todos (...) las cosas con las que un hombre como yo se confronta"<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> . Entrevista inédita. Referencia tomada de R. Armstrong; *Arte sin fronteras*, catálogo de la exposición *Richard Artschwager*, organizada por el Ministerio de Cultura. Madrid, Palacio de Velázquez, feb. 1989, ps. 13 y sig.

<sup>44</sup> . Bernard Blisténe, op. cit. p. 111.

Confrontar, tiene aquí el sentido de cotejar nuestra experiencia con los objetos y nuestro conocimiento de ellos, porque, de lo que se trata, según Artschwager, es de pensar estos objetos banales, en la experiencia directa con ellos<sup>45</sup>. Remarcando este carácter experimental en relación a la obra realizada, Artschwager llegará a decir que "las cosas nos dan instrucciones- ellas nos dicen como hacer"<sup>46</sup>.

Se trata en suma, de experimentar nuestra relación con las cosas a partir de su confrontación con las imágenes, en la idea de "abrir y hacerme abrir los ojos, porque el ojo cuando está abierto absorbe todo". Un pensamiento que parte de lo visual, pero para tirar del resto, para absorberlo<sup>47</sup>.

La obra de 1962 a la que nos estábamos refiriendo (fig.108), está realizada con una mesa y una silla de madera, como aquéllas que se utilizan en cualquier vivienda media; unos muebles domésticos, bien reconocibles por su sencillez y su cotidianeidad. Artschwager ha pintado sobre las vetas de

---

<sup>45</sup> "Yo quisiera que se recuerde mi trabajo así, como una experiencia directa con las cosas (...) No es más que una experiencia directa lo que hace que usted abra los ojos"; Ibidem, p.113.

<sup>46</sup> Entrevista con Arthur Danto, op.cit., p.74.

<sup>47</sup> Bernard Blistène; *Entrevista con Richard Artschwager*. Catálogo de la exposición dedicada al artista en el Centre Georges Pompidou, 17 jul.-17 sep. 1989, p.112.

Es interesante relacionar las manifestaciones del artista en esta entrevista, cuando habla del "ojo abierto, que absorbe todo", con las realizadas por Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción*, acerca de la "construcción ante nuestros ojos del sentido mismo de la cosa". Ver en este sentido la nota 46 en el capítulo 2 de esta tesis (p.178).



madera de su estructura, un nuevo veteado simulando madera. O, si se quiere, sobre una silla y una mesa, ha pintado-superponiéndola o añadiéndola- la imagen de una silla y una mesa. De tal manera, que la *experimentación* que se nos propone, está basada en la relación del objeto con su propia imagen, y con la imagen que proyectamos sobre él, en forma de piel envolvente; de lo real con su apariencia. Es por tanto, un pensamiento de la representación, o más exactamente, del nuevo sentido de la representación en un mundo en el que se ha alterado el contacto con la realidad radicalmente, un pensamiento de la "relación entre realidad y memoria, entre lo real y lo aparente, cuando el original ha desaparecido" <sup>48</sup>.

Esta obra es a la vez, una silla/mesa, y la imagen de una silla/mesa; su propuesta se mantiene en equilibrio, o quizás se elabora, se realiza, entre ambas posibilidades<sup>49</sup>, entre lo ficticio y lo real. En una entrevista realizada en 1989, en Madrid, Artschwager habla de su trabajo como "a la vez arte y no arte. El caso típico es la silla que no es una silla; es la imagen de una silla, que es una silla. En un museo la silla de Carlos V ya no es una silla, porque ya no sirve para sentarse, sino para ser mirada; se ha convertido en una imagen"<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> R. Olivares; *Entrevista con R. Artschwager*, op. cit., p.139.

<sup>49</sup> En la entrevista reseñada en la nota anterior, Artschwager comenta cómo la comprensión del cubismo ("una extensión de la noción de pintura de Cézanne"), le "permitió hacer algo que tuviera dos posibilidades, no dos aspectos simultáneos, sino dos posibilidades". Op. cit., p.137.

<sup>50</sup> Entrevista de Mireia Sentis, en el diario *El País*, suplemento *ARTES*, Madrid, 04.02.89.

Pero, lo que el museo realiza mediante una nueva contextualización de un objeto de uso, en su transposición a una misma obra desde su propia realización, plantea algunos interrogantes; por ejemplo, ¿cuál es ahora lo real, y cuál lo ficticio?, ¿dónde establecer el límite de ambos?. Artschwager los confunde, incorporando el uno en el otro, de tal manera que la estructura de la propia silla/mesa, se manifiesta en la representación exterior, y aquello que soporta dicha representación, dicha pintura, se encuentra en el interior de la representación. Una reflexión acerca de la relación entre representante y representado, para la que se nos propone la vuelta al "roble de Magritte", a aquél color "correspondiente a lo plasmado"<sup>51</sup>, con el que el pintor belga había soportado *La traición de las imágenes* en 1948 (ver fig. 57), porque de lo que se trata es, precisamente, de volver a pensar sobre dicha traición.



112- Richard Artschwager, *Triptych*, 1964. Formica sobre madera, 101.6 x 233.7 x 15.2 cm. Kent Fine Art, Inc. New York.

---

<sup>51</sup> .Cuaderno de notas de etiqueta 6/7/83. Tomado de R.Armstrong, op.cit.,p.41.

#### 4.4.3: Mecanismos de interrelación.

Pero, realmente ¿hablamos de unos muebles-silla/mesa- o de la representación de unos muebles?. Nuestra percepción de una silla, ¿no es realmente, la percepción de la representación de una silla?. Artschwager trabajaba de carpintero, realizando sillas y mesas para gentes a las que ni siquiera conocía, y cuenta que, en cierto momento, comenzó a pensar en las sillas que estaba realizando como **representaciones** de silla, como referencias de referencias, procedentes de la memoria de un prototipo llamado silla, en el que se entremezclaban función e imagen.

Artschwager acrecienta esta sensación, al pintar con el "color correspondiente a lo plasmado" los objetos que después nos plantea para ser pensados como obra de arte. De tal manera que nos los presenta por un lado como útiles, funcionales, y por otro como inutilizables y distantes; como muebles para mirar<sup>52</sup>. De nuevo ese equilibrio, esa relación, en este caso entre lo accesible y lo inaccesible, al que se referirá el mismo artista en 1973; "desde que nuestra mente aprendió a volar escapándose del cuerpo, no hacemos más que trasladarnos rápidamente desde lo accesible a lo inaccesible y

---

<sup>52</sup> .Las diversas formas de introducir el concepto de utilidad en sus obras, las manifiesta R.Artschwager en la entrevista con Brooke Alexander en los siguientes términos; "He hecho muebles durante demasiados años como para menospreciar lo que es útil o lo que está desprovisto de utilidad. Lo útil es un ingrediente o un medio del que se puede- o no- servirse en el arte, como tales tipos de pigmentos o de imágenes, la pintura como pintura, el claroscuro, los complementarios, la ambigüedad figura fondo- todo eso son cosas que nos pueden servir. En cada circunstancia se podrá tratar de una referencia a lo útil, de una descripción de lo útil, o de una verdadera inserción de lo útil".



viceversa, rápidamente, seguramente porque lo accesible y lo inaccesible intercambian lugares muy deprisa"<sup>53</sup>. De nuevo por tanto, este buscar *entre*; en la relación, en el desplazamiento en el interactuar.



113- R.Artschwager, *Janus II*, 1982. Acrílico sobre celotex con espejo y formica, 132.7 x 85.1 x 48.3 cm. Colección de Jeffrey y Marsha Miro.

La Formica, un material moderno, cuya apariencia representa la superficie de diversos tipos de madera, permite a Artschwager sustituir la pintura por una representación externa, realizada por medios mecánicos, y que se superpone

---

<sup>53</sup> .R.Artschwager y Catherine Kord, *Richard Artschwager*, catálogo de la exposición del Museum of Contemporary Art, Chicago, 1973.

físicamente en el mueble, haciendo más difícil aún la distinción entre útil y arte. Para compensar esta dificultad, Artschwager mantiene la apariencia de muebles, pero convierte sus obras en elementos cada vez más inútiles, manipulando su propio funcionamiento interno, aunque manteniendo su apariencia<sup>54</sup>.

Su *Table and Chair* de 1964 (figura 109) ha eliminado parte de los espacios habitables de un mueble, sus huecos inferiores han sido cegados, de tal forma que se impide introducir las piernas; pero sin embargo se sigue permitiendo una cierta actividad como tales muebles, uno podría sentarse en esa silla y comer en esa mesa, aunque incómodamente. Lo que se ha cegado -en el sentido físico y en el metafórico- es la parte inferior e interior de la obra- y de la actividad corporal en relación a ella- pero se mantienen intactas la exterior y la superior, a las que se accede visualmente como si fueran una silla y una mesa <sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> .A propósito de la inutilidad o utilidad de las obras de Artschwager, Arthur C.Danton ha creído encontrar en ellas una cierta correspondencia con las reflexiones de Heidegger acerca de la distinción entre *objeto* y *útil*, y el concepto de aquél como algo “imposible de emplear (dado que) no responde al empleo preciso para el que ha estado destinado”. “En este estado, el objeto, añade Heidegger, *sorprende*. Y es así porque se cruza en el camino (...) Eso no-utilizable desordena y reclama obstinadamente nuestra preocupación, dejando de lado todo lo demás”; *Dasein et Design*, op.cit., p.56.

Artschwager, por su parte, entiende que “lo útil es un ingrediente o un medio del que se puede-o no- servirse en el arte, como tales tipos de pigmentos o de imágenes, la pintura como pintura, el claroscuro, los complementarios, la ambigüedad figura fondo- todo eso son simplemente cosas que nos pueden servir. En cada circunstancia se podrá tratar de una referencia a lo útil, de una descripción de lo útil, o de una verdadera inserción de lo útil”: diálogo con Brooke Alexander, *ibidem*, p.62.

<sup>55</sup> .El diferente tratamiento dado por el artista a cabeza y cuerpo en la representación, tiene su ejemplo más claro en el autorretrato realizado por Richard Artschwager en 1981,



Este hermetismo interior, derivado de la atención exclusiva a la superficie aparente del objeto, se encuentra analizado y expresado claramente en varias de las obras realizadas entre 1963 y 1964, en especial en *Chair* (Silla, figura 110), y *Description of Table* (Descripción de una mesa, figura 111). En ambas, un material blando y moldeable como el tejido de la tapicería o del mantel ha sido sustituido por la rigidez y la frialdad pulimentada de la formica. Y el espacio interior ha sido cegado, bloqueado por la representación negra de su oscuridad. Así, el objeto mesa, o silla, ha asumido una parte del espacio en el que se ubica como suyo, y lo ha cerrado, mostrando una imagen exterior, incompleta pero suficientemente convincente.

Esta escisión entre una y otra parte del objeto, por un lado, y entre lo habitable y lo visible, o la autenticidad y la inutilidad por otro, permite a Artschwager situar su pensamiento **entre** la simulación de la función y la ilusión de la percepción. El arte ocupa este terreno híbrido; en la medida en que la obra se recorre visualmente o se relaciona con aquéllas características que recordamos de las mesas o sillas cotidianas, el sentido de la representación va apareciendo como una malla que se crea o se diluye, en la medida que la mirada y la memoria se entrecruzan.

---

titulado Janus II, (ver figura 113). En él, la cabeza aparece separada del resto del cuerpo, y compuesta por media representación y su reflejo, al igual que el torso y el brazo, pero no así la parte inferior del cuerpo, fijada a una silla, y que en su reflejo se multiplica y se abre, mostrándonos dos cuerpos con cuatro piernas. La relación de éste autorretrato con la figura del andrógino, realizada por Aristófanes, en el *Banquete* de Platón, ha sido tratada por el autor, en el artículo *Creadores de grietas, constructores de contextos*.

**ABRIR CONTINUACIÓN CAP. 4**

