La conceptualización en el arte (2003)

Autor: Fernando Paes

Es necesario, en un primer momento, definir el término "conceptualismo" o "arte conceptual" y sus implicaciones para la historia del arte.

El arte conceptual, al igual que otros términos poco precisos o muy abarcadores, como el Expresionismo, es utilisado con frecuencia para definir el trabajo de distintas generaciones y artistas.

Voy a tomar como ejemplo el Expresionismo:

Sabemos que existió un movimiento con esta terminología a princípios del siglo XX, aunque podemos utilizar el término para definir tendencias en el arte a lo largo del siglo XX y en la actualidad, e incluso podemos precisar que en otras épocas hubo artistas y su correspondiente obra definidos como expresionistas.

El adjetivo expresionismo es utilizado para describir cualquier obra de arte de cualquier época cuando ésta enfatiza las emociones por vías de la distorción de la imagen, forma o espacio, dejando entrever el gesto, los sentimientos y la visión ultra-personal del artista.

Al igual que el Expresionismo, el Arte Conceptual existió en forma de movimiento en la segunda mitad de los años 60 del siglo XX. Luego el término conceptualismo fue utilizado para describir diferentes formas de arte hasta el presente siempre y cuando el énfasis estuviese en la idea y no en el objeto.

Como señaló la artista minimalista Sol LeWitt, que en 1967, definió, para la revista Artforum, al Arte Conceptual, describe:

En el Arte Conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante de una obra de arte… toda la planificación y decisiones son hechas antes del montaje y ejecusión de la obra. La idea se vuelve la máquina para hacer arte…

A la luz de lo anterior, el Expresionismo y el Conceptualismo son opuestos en cuanto a la mirada. Mientras uno utiliza el gesto y la carga emotiva, el otro trata el pensamiento y la idea. Por lo tanto, se valen de diferentes estratégias en el diálogo entre forma y contenido de una obra de arte. La forma y el contenido son los elementos básicos en cualquier obra de arte.

El análisis del contenido de una obra requiere consideraciones en torno al tema, idea, material, técnica, contextos, referencias, y la intención del artista, aunque la interpretación del artista pueda variar con relación a la del observador.

Una concepción equivocada del contenido es que significa lo mismo que tema. De hecho, el tema es apenas una parte del contenido. Otra equivocación es que el contenido es el opuesto a forma. Quiero definir forma como todo lo visible en una obra de arte, o sea, la línea, el color, la composición, tamaño, textura, etc. En realidad, forma y contenido refuerzan el uno al otro, coexisten.

Las diferentes estretégias y acercamientos a la forma y al contenido son los que vienen a definir a los movimientos modernos y contemporáneos. Se puede afirmar que todos los movimientos de corte conceptual le dan

mayor importancia al contenido mientras los movimientos formalistas le dan mayor importancia a la forma.

La valoración del contenido en relación a la forma en el arte empieza a reafirmarse más explícitamente entre los dadaístas y surrealistas. A partir de los pronunciamientos de Tristan Tzara en su manifiesto dadaísta y de Breton en el manifiesto surrealista se enlista una serie de referentes conceptuales que encaminan el arte a la realidad que estamos viviendo:

Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales…

… El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta. Pintura es igual a reproducción simbólica e ilusionista.

según Tzara

La belleza está en la idea, diría también Duchamp, exepcional jugador de ajedrez y deconstructor de la obra de arte como objeto artístico. Los postulados estéticos de Duchamp, principalemte con el invento del *readymade*, reduce el acto creador a la intención misma de crear. A partir de los *readymades*, cualquier cosa puede ser considerada arte, basta que exista la intención de la persona en nombrarlo arte.

Willem de Kooning comenta sobre Duchamp:

De repente llega este movimiento de una sola persona llamado Marcel Duchamp. Para mi fue el verdadero movimiento moderno ya que implica que cada artista puede hacer lo que crea que deba hacer. Un movimiento para cada persona y abierto para todos, artistas o no.

El movimiento que vendría a ser definido especificamente como arte conceptual, en los 60, no es más que un grupo artístico donde se recoje diferentes actitudes y estrategias utilizadas por los dadaístas,

fundamentalmente Duchamp, pasando por los surrealistas, neo-dadaístas, nuevos realistas, entre otros.

Duchamp es tan importante para el arte del siglo XX que hasta el presente, diferentes formas de arte contemporáneo como el vídeo, la instalación, el performance, lo digital, etc. son sequelas de la mirada duchampiana. Estamos lejos de sobrepasar tal mirada y su singular interpretación de lo que viene siendo el arte.

Sin querer abundar demasiado en la terminología del arte, me propongo en este momento analizar la mirada conceptual de algunos artistas diferentes en cuanto a acercamientos estéticos, épocas y estratégias. Pero unidos en el cuestionamiento de la definición misma del arte, o sea, el porqué y el para qué el arte.

Quisiera empezar por la obra de una mujer, una fotógrafa ya que no podemos negar la masculinización de la historia del arte a través de los tiempos. No tanto con la intención de establecer un discurso feminista, sino más bien como un señalamiento a la mirada excluyente que caracteriza la mayoría de los libros sobre la historia del arte.

Sherry Levine, artista estadounidense de 58 años de edad (n.1947), trabajó, en los 80, en una serie de imágenes apropiadas de fotógrafos varones de la primera mitad del siglo XX, Edward Weston, Ansel Adams, Walker Evans y Eliot Porter.

La estrategia postmoderna de apropiarse de una imagen de por si caracteriza un acto de transgresión. Noten que no se trata de un simple robo, el gesto apropiador de Levine deja entrever la intención misma de apropiar, y, cuando se trata de grandes nombres de la fotografía moderna, se convierte en crítica a la propia modernidad.

Lo que tenemos es una mujer contemporánea apropiándose de trabajos de artistas varones del pasado. La apropiación es super directa y no existen intervenciones de la artista o manipulaciones de imágenes. Es la simple y directa copia del original. Ella retrata imágenes retratadas por esos fotógrafos y las presenta como suyas.

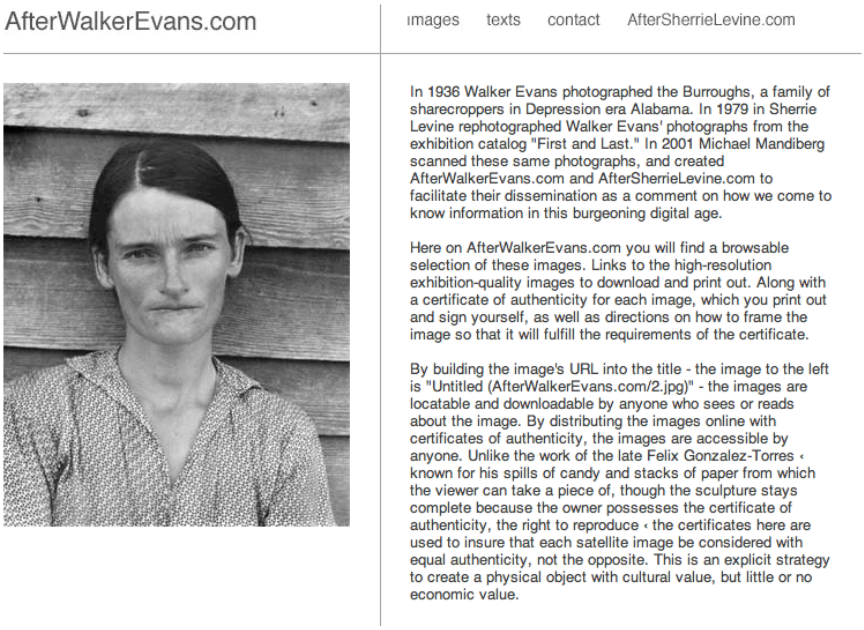
El tipo de apropiación practicada por Levine tiene raíces en Duchamp y los *readymades* ya que lo que pretendía Duchamp era evidenciar que la calidad de una obra no depende de la creación formal sino de la idea que está detrás de esa creación.

Además, Levine se basa en toda la teoría post-estructuralista de autores franceses como Roland Barthes por ejemplo, que señala que el significado de una obra de arte no depende del mensaje del autor, sino más bien de la interpretación del público. Barthes, además, cuestiona las nociones modernas de originalidad y de autoría. Barthes argumenta que los artistas reciclan todo el tiempo imágenes e ideas de distintas fuentes y épocas, por lo tanto, la originalidad de una obra es cuestionable.

A la luz de lo anterior, los artistas que Levine apropia, por su vez, apropiaron indirectamente inumerables composiciones, temas e ideas del pasado, mezclándolas e interpretándolas y volviéndolas suyas.

Digamos entonces que este trabajo de Levine da prioridad la idea, la intención, la estratégia y no el objeto real resultado del acto apropiador. La verdadera obra de Levine es inmaterial, invisible, no obstante para que esté completado se necesita la prueba del acto transgresor, como la prueba del crímen. Y ahí lo que se ve es la fotograía de la fotografía, la copia de la copia de la copia de la copia, ya que la fotografía en si es la reproducción de un negativo, que por su vez reproduce o intenta reproducir lo real, dentro de los inumerables referentes copiados del artista, referentes de la historia del arte, referentes de la publicidad, del cine, de la moda, la pornografía, etc.

Levine raya la legalidad aunque esa es su intención también ya que pone en evidencia la contradicción existente entre el sistema legal sobre los derechos del autor y la ley de libertad de expresión. Como otros artistas de la apropiación directa, Levine también ha tenido que enfrentar cargos por reproducción ilegal cuando los abogados de Edward Weston, por ejemplo, la citaron en corte. Levine rápido se movió a otros artistas, como Walker Evens que no poseían la protección de derechos de autor.



AfterWalkerEvans.com

images texts contact AfterSherrieLevine.com

In 1936 Walker Evans photographed the Burroughs, a family of sharecroppers in Depression era Alabama. In 1979 in Sherrie Levine rephotographed Walker Evans' photographs from the exhibition catalog "First and Last." In 2001 Michael Mandiberg scanned these same photographs, and created AfterWalkerEvans.com and AfterSherrieLevine.com to facilitate their dissemination as a comment on how we come to know information in this burgeoning digital age.

Here on AfterWalkerEvans.com you will find a browsable selection of these images. Links to the high-resolution exhibition-quality images to download and print out. Along with a certificate of authenticity for each image, which you print out and sign yourself, as well as directions on how to frame the image so that it will fulfill the requirements of the certificate.

By building the image's URL into the title - the image to the left is "Untitled (AfterWalkerEvans.com/2.jpg)" - the images are locatable and downloadable by anyone who sees or reads about the image. By distributing the images online with certificates of authenticity, the images are accessible by anyone. Unlike the work of the late Felix Gonzalez-Torres ‹ known for his spills of candy and stacks of paper from which the viewer can take a piece of, though the sculpture stays complete because the owner possesses the certificate of authenticity, the right to reproduce ‹ the certificates here are used to insure that each satellite image be considered with equal authenticity, not the opposite. This is an explicit strategy to create a physical object with cultural value, but little or no economic value.

Dentro de los postulados modernos, la originalidad todavía sigue siendo un *issue*. Al piratear las fotos de esos grandes fotógrafos, Levine hiere a muerte el culto a lo original poniendo en evidencia la problemática moderna en cuanto a la autoría y derechos del autor.

"After Edward Weston" 1981

Evidencia además la tradición machista en el arte, ya que dentro de la crítica a la originalidad reside un discurso feminista. El acto de Levine es canibalista y sexista. Únicamente se roba o se come imágenes creadas por hombres, se proyecta sobre el pasado en un acto además mágico, intento de borrar la historia a través de la fotografía re-reproducida. Se proyecta a través de la historia, suplantando o sustituyendo las fotos originales por las suyas (idénticas). Es como si intentara con ese gesto reescribir la historia del arte a través de los ojos de una mujer.

Levine comentó sobre ese particular: y cito

"Me siento incómoda por ser excluida de la historia del arte, por no tener representación. Como mujer, no existe ningun espacio para mí. El sistema completo del arte parece celebrar la libido masculina".

"After Walker Evans" No. 1

Otro que quiero analizar es de Yves Klein que, en 1959, realizó la obra conceptual "zona de sensibilidad pictórica inmaterial". Klein perteneció al movimiento francés Nuevo Realismo que proclamaba en su manifiesto

buscar nuevos acercamientos a la percepción de lo que es lo real o la realidad.

Estaban en contra del arte introspectivo y elegante practicados por los movimientos abstractos y formalistas. Klein fue, además de artista, un maestro del judo y llegó a escribir un libro sobre el arte del judo que todavía sigue vigente. Murió en 1962.

La obra en cuestión, "zona de sensibilidad pictórica inmaterial" consiste en examinar las nociones de autoría, posesión, adquisición y comercio en el arte.

Por primera vez en la historia, coleccionistas compraron una obra de arte que no era visible, que no era material. De ahí surje el concepto de arte efímero.

Lo que presentaba Klein era una obra que no podía ser exhibida, revendida y ni siquiera cotizada en el mercado del arte. Parte de las razones de eso era que el dueño de la obra no tenía como probar que había comprado

la obra a Klein. La estratégia utilizada por Klein era que al comprar la obra, la evidencia, o sea, el recibo, tenía que ser quemado y tirado al río. El comprador tenía que pagar la obra en oro, por insistencia del artista, y, una vez consumada la compra, ese oro era tirado al río también.

La idea de utilizar oro tenía su propósito. En nuestra sociedad, el papel dinero es utilizado para el intercambio con un producto. Lo que propuso Klein era lo revés, el pagamento se hacía en oro (el único producto) y la obra a ser intercambiada era en papel en forma de recibo.

Este evento era todo un ritual performático que cuestionaba las nociones del comercio y posesión del arte. Al final, el comprador no tenía nada excepto lo inmaterial y, por lo tanto, lo espiritual.

Klein señala con esa obra que lo importante es el ritual establecido entre el artista y el público, la energía desprendida, no la obra de arte en sí, mucho menos la idea de preservar o adquirir ese único, permanente y portátil objeto de lujo conocido tradicionalmente como obra de arte.

Las obras inmateriales son el paradigma del arte conceptual. Un clásico ejemplo es el de Robert Barry que en 1969 presentó la pieza telepática - una espécie de performance o postulado donde en palabras del artista describe:

En una galería traté de comunicar telepáticamente un trabajo de arte de mi mente, que tenía por naturaleza una serie de pensamientos que no eran aplicables al lenguaje escrito, hablado o a imágenes.

De igual forma, Piero Mazoni, en 1961, produce 90 latitas que tiene como título "Mierda del artista". Según el artista, había puesto su excremento en diversas latas que fueron selladas de acuerdo a los estándares industriales. Estas latitas circularon durante varios años en diferentes museos alrededor del mundo. Las latas empezaron un proceso de corrosión y descomposición que las llevó a la autodestrucción.

Algunas pruebas en rayos X revelaron que parecian tener otras latas más pequeñas dentro y el hecho más cómico es que uno de los museos que poseía una de las latas está enfrentando una demanda ya que no deberían

exponerlas directamente a la luz del sol. Mazoni presenta con esa obra una parodia a la cualidad arbitraria del valor estético y del valor de cambio en el arte.

Por último quisiera finalizar la conferencia con otro fotógrafo que cuestiona y redefine la fotografía como imagem. Andrés Serrano. Que en 1989, realiza esta fotografía.

Se trata, en una primera lectura, de una obra con connotaciones religiosas donde se desprende una intensa luz etérea que deja entrever la figura de Cristo crucificado. La figura, opacada por esa luz, crea una sensación de misterio, de aparición y de sueño.

Cuando se conoce el título de la obra: Cristo de Orín (Piss Christ) y se sabe de los materiales utilizados para la foto: orín, sangre, esperma y un crucifijo de plástico, la lectura cambia drásticamente. Lo que antes parecía divino pasa a ser blasfema. Lo que antes se reconocia como belleza, ahora es repugnante. Lo que antes promovía la religión o la figura de Cristo, ahora la critica y la ataca.

Serrano juega con varios conceptos en esta obra. El primero, semiótico, pregunta cómo el tener conocimiento del uso de ciertos materiales y sus connotaciones aplicadas en una obra de arte, cambian el significado de la misma.

Si no supiéramos de que está compusta de sangre, si no supiéramos que Serrano estuvo recolectando su propio orín por semanas en un recipiente plástico, si no supiéramos que el crucifijo era uno de plástico, si no supiéramos que lanzó su propio esperma sobre la sangre y orín, asumiríamos de que se trata de una imagen contemplativa y asumiríamos que el mensaje es religioso.

Piss Christ forma parte de una serie de fotografías bajo el tema de los fluídos humanos.

El segundo concepto que trata Serrano es en relación a la utilización de la fotografía. La fotografía es utilizada para registrar un evento ya que la

obra documenta otro trabajo, el recipiente con los fluídos y el crucifijo. Por la fotografía, no tenemos como saber si el artistas en realidad utilizó los materiales que dice haber utilizado. El orín, por ejemplo, podría ser jugo de limón, la sangre colorante, etc.

Igual a Mazoni, donde no se puede comprobar que utilizó de verdad su excremento. El artista juega entonces, con la credibilidad de la información y transforma el observador en testigo en potencia del acto creador.

La fotografía, en el caso de Serrano, actúa como testigo de la idea del autor. Aquí, la verdadera obra es la idea de concebir los elementos que utilizó en conjunto. La foto pasa a ser meramente la prueba de esa idea, como en el trabajo de Levine, bajo la sombrilla de la mirada duchampiana.