

DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

HUBERTUS BUTIN [ED.]

AMBIENT ART • APPROPRIATION ART • ARCHIVO • LA ARQUITECTURA DEL MUSEO COMO OBSTÁCULO PARA EL ARTE. UNA POLÉMICA • ART & LANGUAGE • ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS • ARTE EN LA RED • ARTE EN INTERNET • ARTE EN VIDEO • ARTE POVERA • ARTE Y CINE • ARTE Y ECONOMÍA • ARTE Y MODA • ARTE Y MÚSICA • ARTE Y POLÍTICA EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA • ARTE Y POLÍTICA EN LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA • ARTE Y PSICOANÁLISIS • ARTE Y PUBLICIDAD • BODY ART • CAMP • CONCEPTUAL ART • CONCEPTUALISMO MOSCOVITA • CONTEXTO • CRÍTICA DE ARTE • CRÍTICA DEL URBANISMO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA • CRÍTICA INSTITUCIONAL • CULTURAL STUDIES • CURATING • DESCONSTRUCTIVISMO • ESTÉTICA DE LA AUSENCIA • ESTÉTICA RETRO • FAKE • FEMINISMO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA • FLUXUS • FOTOGRAFÍA CONCEPTUAL • FOTOGRAFÍA DIGITAL • FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL • FOTOGRAFÍA ESCENIFICADORA • FOTORREALISMO • GÉNERO Y CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN • GIVEAWAY • GLAMOUR • GRAFFITI • HIBRIDISMO • IDENTIDAD Y AUTOESCENIFICACIÓN • INSTALACIÓN • INTERACTIVIDAD • INTERNACIONAL SITUACIONISTA • INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA • INTERVENCIONISMO Y ACTIVISMO • JARDINES DE ARTISTAS • LAND ART • LUZ Y ESPACIO • MINIMAL ART • MIRADAS POSTCOLONIALES • MITOLOGÍAS INDIVIDUALES • MÚLTIPLE • PARTICIPACIÓN • PERFORMANCE Y PERFORMATIVIDAD • PINTURA ANALÍTICA • LA PINTURA DE LA RDA Y SU RECEPCIÓN EN LA RFA • POP ART • POSTMINIMAL ART • POSTMODERNIDAD • QUEER CULTURE Y PRAXIS ARTÍSTICA • SITE SPECIFICITY • SOZIALE PLASTIK • SPONSORING [EN ALEMANIA] • TEAMWORK Y AUTOORGANIZACIÓN • TEORÍAS DE LA RECEPCIÓN • TRANSVANGUARDIA Y HEFTIGE MALEREI • TRANSCULTURALIDAD • VISUAL CULTURE • WHITE CUBE • YOUNG BRITISH ARTISTS

des cuestiones. Las grandes cuestiones ni pueden ni deben ser explicadas, sino, por lo que se ve, sólo las pequeñas. Empecemos por nuestro cepillo de dientes.

ULF POSCHARDT

Bibliografía

- Tom Wolfe, *Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby*, Reinbeck bei Hamburg, 1968.
 Susan Sontag, *Anmerkungen zu «Camp»* (Notes on «Camp»), en *Kunst und Antikunst*, 24 *literarische Analysen* (1964), Frankfurt am Main, 1982.
 Andy Warhol y Truman Capote, *Ein Sonntag in New York*, Berlin, 1993.
The Politics and Poetics of Camp, ed. de Moe Meyer, Londres y Nueva York, 1994.
 Ulf Poschardt, *Anpassen*, Hamburgo, 1998.
 Joachim Bessing, *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre*, Berlin, 1999.

Conceptual Art

Desde la perspectiva angloamericana, el Conceptual Art y las corrientes a él asociadas (Anti-Form, Arte Povera, Land Art, Post-Object-Art, etc.) se cuentan desde mediados de la década de los sesenta hasta mediados de la de los setenta entre los fenómenos más significativos del acontecer artístico internacional de aquellos años. A la pregunta de qué hay que entender por arte conceptual «clásico», probablemente la mayoría de los artistas considerados representantes del mismo responderían que es imposible dar una definición válida, o incluso se distanciarían de toda clasificación impuesta. Al parecer son justamente los debates y disputas en torno al concepto de Conceptual Art los que conforman la particularidad de este concepto y le confieren su capacidad de

imponerse. Para otros, «Conceptual Art» puede funcionar como concepto superior capaz de integrar diversas corrientes existentes desde los años sesenta, algo que la conservadora Mari Carmen Ramírez fundamenta en el interés translocal de aquellos años por los «contradiscursos estratégicos» dirigidos contra la forma de mercancía, el carácter de fetiche del arte y los «sistemas de producción y distribución en la sociedad tardocapitalista». El Conceptual Art se distanció no menos de las concepciones modernistas, basadas en la expresión del autor y su maestría, así como de la construcción de una visualidad pura en la obra de arte. Como otras corrientes de la posguerra, los procedimientos del arte conceptual contribuyeron a desaturar la firma individual y las habilidades artesanales de los artistas en beneficio del papel de los espectadores como constituyentes de la obra.

El Conceptual Art era y es una formación que trascendía ampliamente géneros y estilos dentro del acontecer artístico internacional. Dicho de forma simplificada, comprende aquellas posiciones para las cuales el arte plástico no es sólo sinónimo de objeto físico, sino también un campo de discusión sobre los mudables significados culturales de imágenes, lenguajes y representaciones. Este campo constituía para una multitud de actores la base para una praxis orientada a la acción y al proceso e incardinada en las líneas de conexión entre arte, vida cotidiana y política, y de la cual se esperaba una democratización de la actividad artística. Como en la mayoría de las corrientes artísticas, también en el Conceptual Art parece poco acertado el intento de contar sus producciones, sus éxitos, sus fracasos y sus *come-backs* como una historia coherente. Una de las muchas dudosas evidencias universalizadoras de su peculiaridad es la identifi-

cación
 dora
 idea».
 referen
 Duchá
 que la
 separac
 idea l
 «objeto
 riador
 fue reci
 lo que l
 implica
 industri
 tica que
 rico-vis
 producc
 del conc
 tada a las
 pocas po
 tica nort
 Con el
 «propos
 paso a un
 güística,
 vos, del
 puede se
 Kosuth II
 éstas espe
 Chairs, lle
 declaración
 «silla» es
 modalidad
 objeto, co
 concreta s
 (copia) y c
 ampliada
 común con
 una tautole
 (o la 'obra'
 cosa, y se p
 tener que a
 tico» (Josep
 arte concep
 tificado con
 una definic

cación con una concepción tautologizadora del arte de ideas: «art as idea as idea». Aunque este término se empleó en referencia al concepto de Marcel Duchamp del *ready-made*, y quería indicar que la idea artística puede ser pensada separada de su aplicación, con lo que a tal idea le correspondería el estatus de «objeto» independiente, según el historiador del arte Benjamin H.D. Buchloh fue recibida en un sentido reductivo: pues lo que hacía el *ready-made* era exponer las implicaciones institucionales, jurídicas e industriales de un concepto de obra artística que intentaba sustraerse a lo empírico-visual como dominio central de la producción estética. A una interpretación del conceptual Art exclusivamente orientada a las ideas siguieron no más que unas pocas posiciones dentro de la escena artística norteamericana y europea occidental. Con el cambio de objetos físicos por «proposiciones» lingüísticas dieron el paso a una autorreferencialidad metalingüística, purgada de parámetros subjetivos, del arte. Un ejemplo al respecto puede ser la serie de obras de Joseph Kosuth llamada *Protoinvestigations*, y entre éstas especialmente su trabajo *One and Three Chairs*, llevado a cabo, según su propia declaración, en 1965. Aquí, el concepto «silla» es presentado en tres distintas modalidades desjerarquizadas: como objeto, como fotografía tomada en su concreta situación de objeto expuesto (copia) y como definición de diccionario ampliada (concepto). «El arte tiene en común con la lógica y la matemática el ser una tautología; es decir, la 'idea artística' (o la 'obra') y el arte son una y la misma cosa, y se pueden entender como arte sin tener que abandonar el contexto artístico» (Joseph Kosuth, 1969). Típicos del arte conceptual eran únicamente un certificado con la concepción del trabajo y una definición de diccionario utilizada

por Kosuth puestos en venta. Quienquiera que realizase la idea (el galerista o el coleccionista) tenía libertad para elegir una silla (u otro objeto, según el concepto de que se tratase) y hacer una foto de la misma y una ampliación de la definición.

Tales procedimientos lingüísticos—que preguntaban por las condiciones estructurales de lo que hace al arte arte—fueron sobremanera influyentes, pero sin dejar de tener su carácter localmente específico, como se encargaría de evidenciar la exposición *Global conceptualism*, organizada en 1999-2000 en varios museos americanos. Por eso es muy clarificador para una clasificación histórica observar las semejanzas y las diferencias entre las distintas estrategias artísticas, retóricas estéticas y supuestos socioculturales que tuvieron un papel relevante en la formación y la recepción del Conceptual Art en China, Japón, Australia, Latinoamérica, EE.UU., África, Europa occidental y oriental, etc. Mientras las prácticas conceptuales como las surgidas en Norteamérica en el contexto del Minimal Art y el Postminimal se dirigían, sobre la base de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, contra el expresionismo abstracto, siempre presente en la actividad artística, y el «formal criticism» que lo apoyaba, el marco de referencia intelectual en Latinoamérica era otro. Un ejemplo es el concepto filosófico-cultural de «antropofagia» de Oswald de Andrade, que describía el proceso de la «asimilación» de distintas culturas más allá de los esencialismos étnico-nacionales. Artistas deudores de la dimensión política de éstos y otros enfoques teóricos de la cultura como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles o Marta Minujín cimentaron su práctica más firmemente en ámbitos públicos no institucionales, por ejemplo, en los movimientos sociales. Oiticica reaccionó por

un lado contra las condiciones de habitabilidad y de vida en los estratos pobres, que incluyó de forma concreta en acciones participativas. Su instalación *Tropicalia* (1966-1967) jugaba en un plano más amplio con los incunables de la cultura burguesa, de la que el *mainstream* conceptual de entonces no se había desprendido. En un ambiente multimedial, que integraba elementos de la arquitectura de favelas brasileña, compuesto de grava, aparatos de TV, papagayos, plantas tropicales y cajas con forma de cabaña, se encontraba un cuadro monocromo con un letrero que decía: «la pureza es un mito».

Después de la primera exposición internacional en Europa (*When Attitudes Become Form*, 1969, Kunsthalle Bern), la exposición *Information* (1970, Museum of Modern Art, Nueva York), intentó contextualizar el fenómeno «conceptual art» más allá de las inmanencias de la historia del arte. En esta exposición había un sinnúmero de referencias que explicaba la «nueva actitud» de los artistas: junto al movimiento anti-Vietnam, la experiencia de la opresión y la tortura en los países latinoamericanos, el proyecto de descolonización en África, la revolución cultural en China y las revueltas sociales en las metrópolis de Norteamérica, Europa del Este y del Oeste, etc., estaba además la importancia creciente de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que tuvo su parte en la revisión y el cuestionamiento de las corrientes artísticas predominantes en la posguerra. Que el estudio del artista hubiera perdido su función como espacio artesanal privilegiado se debía, entre otras cosas, a las nuevas técnicas de reproducción industrial. Éstas constituían un desafío para aquellos artistas que veían en las relaciones sociales de producción alteradas, basadas en el consumo de masas, una condición básica de su trabajo. Como ya hicieran el Pop Art y el Minimal Art, los artistas del conceptual Art

recurrieron a procedimientos y modos de representación seriales, e hicieron del acto de planear, o de su manera de trabajar, objeto de producción teórica y artística. Un ejemplo son las explicaciones puestas por escrito de Sol LeWitt: los *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) y las *Sentences on Conceptual Art* (1969), derivadas del contexto de sus *Proposals for Wall Drawings*. A diferencia de la corporeidad del arte tradicional, el artista proponía en estos textos la transmisión sin impedimentos de información sobre las ideas que sustentan la obra. Otro ejemplo es la manera de proceder del importante galerista de Nueva York Seth Siegel, que de vez en cuando presentaba «exposiciones» en forma de catálogos copiados. Al invertir la relación entre información primaria (obra de arte) e información secundaria (escrita), esta práctica constituye un ejemplo de la inversión fundamental, orientada a la comunicación, de los valores del original y la reproducción, que era típica del Conceptual Art.

Aunque estas determinaciones del arte conceptual guardan semejanza con realizaciones artísticas de otros contextos socio-geográficos, no constituyen, sin embargo, un fenómeno temporal e intelectualmente homogéneo. El método, por ejemplo, del artista Frédéric Bruly Bouabré (Costa de Marfil), que trabaja con una combinación de sistemas, visuales y lingüísticos, de signos, de representaciones y de comunicación, entabla una discusión históricamente reflejada con las convenciones africanas clásicas de la escultura y la imagen —una tradición que, como se sabe, influyó de manera decisiva en las vanguardias europeas, como el cubismo—. La temporalización de la estructura cubista acabaría siendo un importante punto de referencia del Conceptual Art de Occidente. Otro modelo de trabajo específico del arte conceptual fue el grupo interdisciplinar Laboratoire Agit-Art de Dakar,

fundado sociopol se entreg tadora. Bouabré del Conc clásico o formas lo tos del art de otro co riencia qu Europa o Mientr mérica in de las per que defini otros cont perceptivo último so Barry, Da Hanne D Kawara, C Sol LeWit Martha Ro Weiner. Er ción prefer gramas nur fías, mode empleo no artística esp como un a tencias estra a cabo en te ción artístic autoorganiz colaboracion lizaron carte lugares púb presentación bio en la aut dos. La crítica nizó en ot Museum la e título aludía tes que entor logo se com

fundado en 1973, que con sus proyectos sociopolíticos fuera del arte institucional se entregó a una praxis decididamente agitada. Aquellos que, como Oiticica y Bouabré, combinaban en su concepción del Conceptual Art las herencias del arte clásico o de las vanguardias históricas con formas locales desarrolladas con elementos del arte popular, partían, y parten aún, de otro concepto de espectador y de experiencia que sus colegas de Norteamérica y Europa occidental.

Mientras muchos artistas de Latinoamérica incluían en sus trabajos la totalidad de las percepciones sensibles, corporales, que definían como «órganos sociales», en otros contextos se tendía más a un modelo perceptivo semiológico. Ejemplos de esto último son: *Art & Language*, Robert Barry, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Dan Graham, On Kawara, Christine Kozlov, Lee Lozano, Sol LeWitt, Yoko Ono, Adrian Piper, Martha Rosler, Edward Ruscha y Lawrence Weiner. Entre los medios de representación preferidos se contaban mapas, diagramas numéricos, tablas, textos, fotografías, modelos científicos, etc. Como su empleo no exigía ninguna cualificación artística específica, su admisión debe verse como un acto de ampliación de competencias estratégico que los artistas llevaron a cabo en todos los planos de la producción artística. Junto con la distribución autoorganizada de libros de artistas y las colaboraciones con revistas de arte se utilizaron carteles de propaganda y distintos lugares públicos como posibilidades de presentación. Ello trajo consigo un cambio en la autopercepción de los implicados. La crítica de arte Lucy Lippard organizó en otoño de 1969 en el Seattle Art Museum la exposición *557.089 Seattle*, cuyo título aludía al número exacto de habitantes que entonces tenía esta ciudad. El catálogo se componía de fichas del mismo

tamaño, ordenadas tomando el azar como principio, que los artistas participantes habían diseñado. En otros proyectos de exposiciones, los artistas invertían sus papeles, desempeñando la función mediadora del crítico, el galerista o el teórico.

SABETH BUCHMANN

Bibliografía

- Information*, cat. de exp. The Museum of Modern art, Nueva York, 1970.
- Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, ed. de Gerd de Vries, Colonia, 1974.
- l'art conceptuel, une perspective*, cat. de exp. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1989.
- Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, cat. de exp. The Museum of Contemporary Art; Lbs Ángeles, ed. de Anne Goldstein y Anne Rorimer, Cambridge/Mass. y Londres, 1995.
- Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, cat. de exp. Queens Museum of Art, Nueva York, 1999.
- conceptual art: a critical anthology*, ed. de Alexander Alberro y Blake Stimson, Cambridge/Mass., 1999.
- Vivencias/Lebenserfahrung/life experience*, cat. de exp. Generali Foundation, Viena, 2000.

Conceptualismo moscovita

El «conceptualismo moscovita» debe su nombre a un ensayo del filósofo Boris Groys titulado *Conceptualismo romántico moscovita* (1974). Esta corriente artística se inició a fines de la década de los sesenta en ambientes clandestinos de la Rusia soviética con un autoanálisis cultural que se servía de nuevas formas de expresión y nuevos procedimientos. Casi todos los procesos artísticos —acciones, instalaciones, textos, experimentos con textos— tematizan y muestran aquí una determinada percepción de la cultura totalitaria soviética simultánea con una participación y un distanciamiento estético y político.