

ARTE CONCEPTUAL Y POSCONCEPTUAL: DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX AL ARTE MINIMALISTA CONTEMPORÁNEO POR ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA PH.D.



En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso - notas, bocetos, maquetas, diálogos - al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Otro elemento a resaltar de esta tendencia es que requiere una mayor implicación del espectador no solo en la forma de percibirlo sino con su acción y participación. En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza dentro de este arte encontramos líneas de trabajo muy diferentes: body art, land art, process art, performance art, arte povera...Y entre sus más importantes representantes se encuentran artistas como: Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Weiner, el grupo inglés Art and Language, Gilbert and George, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Robert Smithson, Jean Dibbets o Richard Long.

Arte Conceptual y Postconceptual



1. Arte Conceptual y Postconceptual

En este artículo intento establecer un diálogo entre teoría y praxis, entre *saber* y *hacer* en el ámbito de la actividad artística. Busco establecer y clarificar los términos para el necesario debate en torno a la cuestión del estatuto ontológico del arte, es decir, determinar si el arte consiste en un saber o más bien –de modo fundamental– en un hacer, esto es, en un oficio o una técnica productiva.

El filósofo ha sido justamente criticado al teorizar sobre arte porque ha hablado desde fuera de la práctica misma, desde una mirada externa a la actividad artística, dando lugar a una teoría del arte inasible y que se ha volatilizado fácilmente. El artista, por su parte, inmerso en su quehacer, no

posee las herramientas discursivas para salir de su ámbito y dar cuenta de su práctica artística, así como del aparato conceptual que le subyace.

La vía de acceso, el nexo que puede comunicar la factura artística y la teoría del arte está en lo que se ha denominado *arte conceptual*. En este ámbito se da cabida para que el artista teorice y para que el filósofo ejerza el oficio del artista; constituyéndose un cruce entre texto y material o entre lectura y técnica.



2. Como 'Arte conceptual' entenderé ese movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. La idea principal que subyace en todas ellas es que la "verdadera" obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en "conceptos" e "ideas". Con un fuerte componente heredado de los "ready made" de Marcel Duchamp.

En el arte conceptual la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso - notas, bocetos, maquetas, diálogos - al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Otro elemento a resaltar de esta tendencia es que requiere una mayor implicación del espectador no solo en la forma de percibirlo sino con su acción y participación. En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza dentro de este arte encontramos líneas de trabajo muy diferentes: body art, land art, process art, performance art, arte povera...Y entre sus más importantes representantes se encuentran artistas como: Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Weiner, el grupo inglés Art and Language, Gilbert and George, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Robert Smithson, Jean Dibbets o Richard Long.

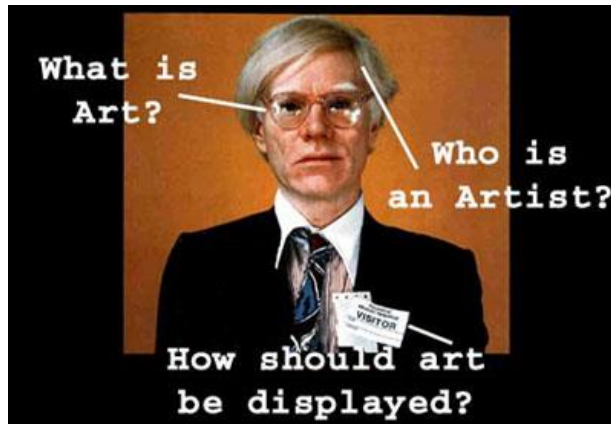


3. Los artistas conceptuales han estado especialmente interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética que parecía representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción contemplación y apreciación artísticas¹. Abogaban por un decidido rechazo de los aspectos mercantiles del *consumo de arte*² y al mismo tiempo, muchos de ellos intentaban imbricar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, por oposición a la producción de objetos diseñados según criterios utilitaristas y funcionales al establishments cultural.

El arte conceptual es, pues, un arte crítico y *corrosivo*, pone énfasis en lo *mental*, en la ideación de las obras, relegando en importancia su realización material o sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, existe en las obras de arte conceptual una hipervaloración del trabajo de arte, como una actividad reflexiva, tanto mental como experiencial. Puede decirse que el arte conceptual no se ha preocupado tanto del cómo cuanto del qué del arte.

En la obra de arte hay un '*qué*', un sentido que puede ser interrogado. La obra de arte no sólo se da a ver, sino se da a entender, se ofrece como asunto del pensamiento y esto, en la medida, en que se sustrae al régimen de la visibilidad.

De este modo las artes plásticas, mediante el *arte del concepto* dan un giro importante abandonando las poéticas de índole romántico-idealistas. A partir de este momento inciden sobre todo: la tendencia sintáctico-formal por una parte, la semántica-pragmática por otra, donde se presta menos atención a la sintáctica de las formas. Ambas alternativas sobrepasan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición, y en una tercera tendencia se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto.



Es así como el arte 'conceptual' enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es, como he señalado, de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas o en su *oralidad* son también "objetos" –y no primariamente culturales– sino perceptivos a los que se les atribuye una significación. Es así como en la dimensión perceptiva de los signos podemos constatar que las relaciones, fórmulas y problemas introducidos por los matemáticos y lógicos crean también una actitud estética. Toda imagen puede ser reducida a una fórmula, signos, relaciones, vectores, etc. Existe una iconografía de la lógica y de la física, trazos matéricos, un dibujo del pensamiento, genéticamente contenido en sus signos.



El Arte conceptual también ha influido profundamente la evolución de la música contemporánea, teniendo en John Cage su principal representante. Es con John Cage que parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. Cage interpreta dibujos y gráficos de manera musical y señala que ciertas partituras le permiten reconocer el decrecimiento de formas concretas y aisladas. Los escritos y partituras de John Cage han concitado el interés y generado discusiones entre los artistas conceptuales, quienes han tematizado ciertos aspectos de la creación conceptual en los terrenos del sonido, la composición y la interpretación musical.

4. Ahora bien, si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico, desde la abstracción, se da un equilibrio hasta pasar a situaciones límite donde la teoría es más importante que el objeto (arte conceptual). Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos. Por ello no basta –desde que el arte conceptual ha hecho su irrupción y ha establecido sus demandas– con la mera intuición, con el mero oficio, hay también, o debe haber, algo programático, un imaginario, un ideario que el artista sigue y que sabe que sigue, esto es, una poética.

Este programa o imaginario siempre es previo a la concreción de la obra, sólo que no está explícito para el propio autor. Sólo cuando su obra se ofrece –como texto– a la lectura de las miradas que intentan desentrañar su sentido, posiblemente se sentirá interpelado a poner de manifiesto su imaginario, las preocupaciones y temáticas que informan su obra y le dan un sentido unitario. Sólo cuando existe esto podemos hablar de un autor, esto es, de alguien que tiene una obra, que tiene algo que decir y ha encontrado los medios expresivos para ello.

Es así como, por ejemplo, la obra y el programa de Duchamp nos muestra, tanto en una vertiente plástica como conceptual, las infinitas posibilidades de “lectura de lo real”. En Duchamp encontramos el centro de gravedad de una concepción de las operaciones mentales y artísticas abierta a una lectura de lo real como diverso y plural, a una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo.

Nos encontramos así ante una operación de desmantelamiento epistemológico. El dispositivo opera sobre el pretendido rigor y objetividad de las ciencias duras. Sin duda una audaz maniobra subversiva, tan propia de las vanguardias de los años '20, las que superan con mucho – en su carácter corrosivo – a sus pálidos remedos postmodernos.

La trans-vanguardia ya no es básicamente ruptura. Es academia y museo, se ha convertido en nuestra “tradición”: en la tradición artística de la contemporaneidad. Desde los medios de comunicación de masas y las instituciones de la cultura, públicas o privadas, el horizonte estético de la vanguardia se transmite ya como *clasicismo de la contemporaneidad*⁶.

5. El arte conceptual va a suponer también la introducción de nuevos enfoques y temas que harán de la narración, la apariencia, el texto, la autobiografía, la política feminista, la fragmentación y las ideas los principales actores de sus obras.

En los últimos años el arte contemporáneo ha sufrido cambios espectaculares que afectan decisivamente al propio concepto de arte, hasta el punto de que han aparecido prácticas artísticas (como el performance o la instalación) completamente nuevas y otras (como la música, la danza o la escultura) que han modificado decisivamente su concepto. La influencia de los nuevos medios, el vídeo, la fotografía y la informática, la aparición de nuevas técnicas expositivas y museísticas, junto con la creciente interferencia de unas prácticas artísticas con otras han producido fenómenos de hibridación de géneros o de contaminación e interferencia de procedimientos y de lenguajes, que nos obligan en cierto modo a intentar clarificar los nuevos conceptos, con los que podemos pensar el arte contemporáneo y sus problemas. Estos nuevos conceptos del arte contemporáneo no sólo son pertinentes para pensar en aquello en lo que el arte contemporáneo nos quiere hacer pensar: las nuevas identidades sexuales, la espectacularización de lo social o nuestra relación con la violencia y con la muerte. Por eso he querido centrar este escrito introductorio específicamente en una discusión de los conceptos fundamentales que parecen regir el nuevo sistema de las artes.



6. La operación del arte objetual no consiste en una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro, de la escultura o del relieve sino en la instauración de un género nuevo. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido.

Por supuesto no se trata de un arte confortable, tibio y fácil de digerir, y no podía serlo porque con él tiene lugar una transformación donde los mismos escombros se convierten en testimonio de un nuevo arte. Por eso la ironía, por eso el urinario de Duchamp⁴, como escombros cultural de objeto rechazado, tan indelible como cotidiano.

A pesar de su extremada diversidad –*body art, performance art, narrative art*– lo que une a estas diversas manifestaciones que he venido anunciando, y que se han dado en denominar “arte conceptual”⁵, es su énfasis casi unánime sobre el lenguaje o sobre sistemas lingüísticamente análogos y la convicción de que “el lenguaje y las ideas son la verdadera esencia del arte.”⁶ Ideas dentro, en torno y acerca del arte, transmitidas a través de medios escritos, registros fotográficos, formatos audiovisuales y documentos en general, es lo que constituye al arte del concepto. Este es un arte que existe, sin importar la forma que adopte (o no adopte); su existencia más plena y más compleja tiene lugar en las mentes de los artistas y de su audiencia. Es un arte que exige del espectador un nuevo tipo de atención y de participación, otorgándole a la experiencia estética un rol constructivo y crítico.



La hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto.

7. La función irónica del objeto

A partir del momento en que son productos fabricados, artefactos, signos, mercancías, las cosas ejercen una función artificial e irónica por su propia existencia. Ya no es el deseo, como hicieron los surrealistas, de exagerar la funcionalidad, de enfrentar a los objetos al absurdo de su función en una irrealidad poética: las cosas se encargan de iluminarse irónicamente a sí mismas, se despojan de su sentido sin esfuerzo, sin necesidad de subrayar el artificio o el sin sentido a partir de la propia necesidad de su propia representación, del encadenamiento visible, demasiado visible, de su superficialidad, que crea en sí misma un efecto de parodia. Después de la física y de la metafísica, nos encontramos en la patafísica⁷ de los objetos y de la mercancía, en una patafísica de los signos y de lo operacional. Todas las cosas, privadas de su secreto y de su ilusión, están condenadas a la existencia, a la apariencia visible, a la publicidad, a hacer-crear, a hacer-ver, a hacer-valer. Nuestro mundo moderno es publicitario en esencia. Tanto así que se podría decir que ha sido inventado nada más que para hacer publicidad en otro mundo. No hace falta creer que la publicidad haya venido después de la mercancía: hay, en el corazón de la mercancía (y por extensión en el corazón de todo nuestro universo de signos) un genio maligno publicitario, un embustero que ha integrado la bufonería de la mercancía y su puesta en escena. Un escenógrafo genial ha dirigido al mundo hacia una fantasmagoría de la que todos somos por fin víctimas fascinadas.

Todas las cosas quieren hoy manifestarse. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, todos los artefactos quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser registrados, ser fotografiados.

El sujeto ya no es más el operador de la ironía del mundo. Ya no es el sujeto quien se representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y que sutilmente, a través de nuestras tecnologías, le impone su presencia y su forma aleatoria.

8. Finalmente cabe una mención del incipiente fenómeno denominado por un sector de la crítica como *arte posconceptual*. Frente al arte conceptual donde la obra tiene un *discurso* que la constituye semánticamente, esto es, una descripción lingüística correlativa que la informa, existe el arte posconceptual, donde la obra tiende a la interacción directa, a una comunicación no verbal. Aquí la experiencia visual es presentada como una clase de conocimiento irreductible. Un arte que ofrece una particular resistencia a la domesticación. En un universo dominado por las metáforas, los mensajes y demás constructos discursivos puerilmente pretenciosos, vuelve a cautivar la intencionalidad estética contraria, la de bloquear el puente entre universos simbólicos diferentes.

En relación con esto, hoy reaparecen algunas cuestiones que se iniciaron con el *Action Painting* y que siempre han desafiado las convenciones del sistema de las *Bellas Artes*. La inmediatez del trazo y del gesto, de la mano y el cuerpo, de los medios así como del propio rito de pintar, incluida cierta violencia y primitivismo. Consideraciones elementalísimas, como que la pintura es un líquido, y debe ofrecerse en su apariencia líquida, como en los goteados de Pollock. Hay, pues, un sentido de respecto a la naturaleza de las cosas que tiene un contenido ecológico de gran alcance. Frente a ello el arte conceptual –de tinte discursivo–, así como el pop, resultan altamente intencionados y manipulativos, desnaturalizando tanto la naturaleza polisémica de todo arte, como el rol constructivo del observador en la experiencia estética.

Es así como el arte ‘conceptual’ enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional⁹.

Arte Procesual y el Arte Efímero

El término *Process art* da cuenta del trabajo de aquellos artistas para quienes la obra de arte no es tanto resultado de una organización formal de los materiales como presentación directa de los mismos, a fin de celebrar sus cualidades de tensión, despliegue y energía. El *Process art* –arte procesual– o arte *en proceso*, es así una actitud y un punto de vista creativo sobre el mundo donde el producto final del arte, el objeto de arte, no es el centro de atención principal. El “proceso” está ocupado con el hacer y el suceder simbólico, con el arte como ritual y performance.

El arte proceso no conserva objeto alguno, opera más bien como una interacción. La acción en tiempo real es capaz de romper la barrera que separa la expresión del creador de la vivencia del usuario. No se trata de un documento, sino de un acontecimiento que tiene lugar aquí y ahora. “El proceso sustituye en importancia al producto, igual que el sistema reemplaza a la estructura”.¹

Las obras de arte de vida limitada –efímeras– o aquellas que se despliegan como procesos vivos en desarrollo (colaborativo), flujo y cambio son únicas en cuanto que resulta imposible repetir las o reproducirlas de manera idéntica. Un carácter único que en el caso de algunas obras deriva de que fueron concebidas para tener la capacidad de responder al lugar concreto en el que se exponen, es decir, a aquello que la ciencia designa como condiciones ‘iniciales’. El comportamiento de esta obra depende

de los cambios de luz natural fuera del espacio expositivo. La arquitectura de la sala y la falta de luz natural en su interior obligan a instalar unos colectores de luz solar fuera de ella. No obstante, la forma en la que se muestra esa instalación revela la existencia de ese elemento y su papel de agente activo en el proceso.²

Pero hay también obras que no son sensibles al entorno, mostrándose, en lugar de ello, totalmente aisladas del mismo.

Como muestra de la potencialidad del arte procesual pensemos, por ejemplo, en la ciudad como un organismo vivo constantemente reconfigurado tanto por el cambio acelerado como por la permanencia. Los procesos que tienen lugar en el interior de ese organismo avanzan a velocidades diferentes y en varios niveles de complejidad. Por vía de la integración del arte procesual en este dominio, los procesos cotidianos – por ejemplo, los flujos urbanos – pueden transferirse a movimiento dinámico y forma abstracta, convirtiéndose así en obras públicas y agentes activos dentro de los procesos más amplios de construcción de identidad y comunidad.³

¹ASCOTT, R. "Behaviourables and Futuribles", en Siles, K. and Selz, P. (ed.), *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley, 1996.

²JASCHKO, Susanne, "La performatividad en el arte y la producción de presencia", Catálogo Exposición 'El proceso como paradigma' Berlín, publicado por el Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, Asturias.

³VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "El vértigo de la Sobremodernidad; Turismo Etnográfico y Ciudades del Anonimato" *Revista de Humanidades: TECNOLÓGICO DE MONTERREY* N° 22 (2007, primavera); *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey*, pp. 211-223. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402208>

NOTAS

¹ BATTCKOCK, Gregory, *La idea como arte; documentos sobre el arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1987, p. 9.

² VASQUEZ ROCCA, Adolfo, "Baudrillard; cultura, narcisismo y régimen de mortandad en el sistema de los objetos" , en *Revista Almiar, Margen Cero* (Madrid; España) / N° 31 / diciembre 2006 - enero 2007, <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/ baudrillard.htm>

³ JIMENEZ, José, *La vida como azar; complejidad de lo moderno*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989, p.139.

⁴ VASQUEZ ROCCA, Adolfo, "La ficción como conocimiento, subjetividad y texto; de Duchamp a Feyerabend" - en *Psikeba - Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales - Buenos Aires*, N° 1 - Abril de 2006 <http://www.psikeba.com.ar/articulos/AVRduchamp.htm>

⁵ Desde 1960, el arte "objetual", paralelamente a las diversas recuperaciones y a la vigencia de diferentes neodadaísmos, desbordará los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos (*happenings*) y ambientes hasta llegar a los bordes mismos del arte conceptual.

⁶ STANGOS, Nikos (Compilador), *Conceptos de Arte Moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 211.

⁷ VASQUEZ ROCCA, Adolfo, "Alfred Jarry: patafísica, virtualidad y heterodoxia", *Zona Moebius, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, año 3 / noviembre - diciembre 2005. MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte del Concepto; Epilogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'* , Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 251. http://www.zonamoebius.com/02.nudos-y-senales/avr_1004_jarry.htm

⁸ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetual al Arte del Concepto; Epilogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'* , Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 251.